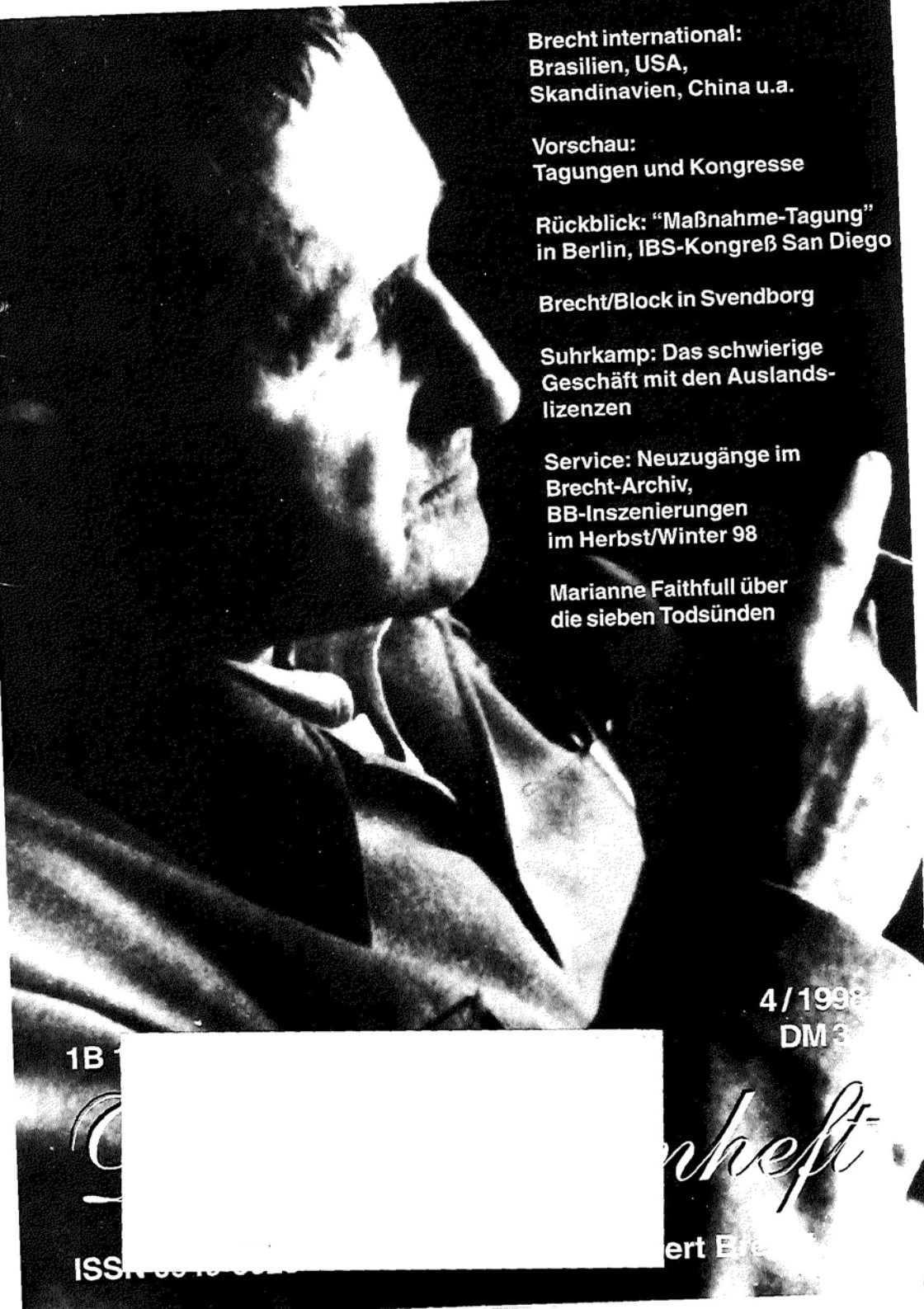


Brecht international:
Brasilien, USA,
Skandinavien, China u.a.

Vorschau:
Tagungen und Kongresse

Rückblick: "Maßnahme-Tagung"
in Berlin, IBS-Kongreß San Diego

Brecht/Block in Svendborg

Suhrkamp: Das schwierige
Geschäft mit den Auslands-
lizenzen

Service: Neuzugänge im
Brecht-Archiv,
BB-Inszenierungen
im Herbst/Winter 98

Marianne Faithfull über
die sieben Todsünden

4/199
DM 3

1B

nheft

ert B

ISSN

Stadtsparkasse Augsburg
Ihr leistungsstarker Partner
Der Erfolgsplan
für junge Leute:
Wer hart für sein Geld arbeitet, will, daß sein Geld genauso hart für ihn arbeitet.
Mit dem Erfolgsplan bieten wir Ihnen einen individuellen und professionellen Vermögensaufbau. Sie nennen uns Ihr Anlageziel, und wir zeigen Ihnen den Weg. Fragen Sie uns einfach. Wir beraten Sie gern.
http://www.stadtsparkasse-augsburg.de
TOLLE IDEEN, DAMIT SIE MIT SICHERHEIT WEITERKOMMEN.

Inhalt

Werner Hecht: Mangel an Nachsicht
beim Gedenken an Brecht? 4

Vorschau
100 Jahre Lotte Lenya 10
Goethe-Institut Turin: Kolloquium 10
entre théatre et théorie 10
Kolloqium in Montpellier 10

Rückschau: BB in Oslo 11

Der Fernseh-Rückblick: "Brecht und Moskau" 13

2 x Maßnahme
Florian Vaßen:
Brechts und Eislers Maßnahme 14
Inge Gellert:
"Und Eure Arbeit war glücklich?" 16

Brecht in Brasilien
Albrecht Dümling:
Zwischen Elite und Massenpublikum 18
Albrecht Dümling:
Vom deutschen Wald zum Blanco do Brasil 21

Florian Vaßen:
IBS Kongreß in San Diego 25

Kasper Lorenz Johansen:
Summary of Brecht seminar, Copenhagen 27

Wolfram Schlenker:
Ein neureicher Haifisch (BB in Peking) 28

Siegfried Mews:
Summer in Berlin (Brecht-Seminar) 35

Bloch/Brecht-Symposium in Svendborg 36

Heinz Uwe Haus:
Bericht über Brechtseminar in Delaware 40

Gudrun Schulz:
Bericht über Brechtseminar in Georgia 44

Auslandslizenzen der Werke Brechts
Petra Hardt:
China - Italien - Türkei 46
Helene Ritzerfeld:
Anfänge und Schwierigkeiten 47

"Es geht um eine ganze Welt"
Ein Gespräch mit Gerd Rienäcker 49

Am besten stirbt man jung
Ein Gespräch mit Marianne Faithfull 55

Neuzugänge im Brecht-Archiv 57

Neu auf dem Buchmarkt 62

Rezensionen
Stefan Hauck: Politischer Komponist 62
Stefan Hauck: 100 Jahre Lenya: The Legend 63
Stefan Hauck: Einsamkeit des Schauspielers 63

Musik 64

Kurt Weill 65

Hanns Eisler 67

Termine 67

Abonnement 70

IMPRESSUM

Dreigroschenheft
Informationen zu Bert Brecht
Erscheinungsweise: 1/4-jährlich,
jeweils zum Quartalsbeginn
Einzelpreis: DM 3.-
Jahresabonnement:
Inland: DM 20.-, Ausland DM 30.- (incl. Porto)

Redaktion:
Dreigroschenheft
Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg
Tel.: 0821 / 51 88 04 - Fax: 0821 / 39 1 36
email: Brechtshop@t-online.de
http://www.htmo.de/dreigroschen
Kurt Idrizovic (verantw.),
Anschi Gruber, Uschi Huber,
Margit Miller, Horst Thieme

Gestaltung:
HTMO GbR
Henisiusstr. 1 • 86152 Augsburg
Tel.: 08 21 / 34 99 131 • Fax: 08 21 / 34 99 132
email: info@htmo.de • http://www.htmo.de

Mitarbeiter dieser Ausgabe:
Dr. Stefan Amzoll, Dr. Albrecht Dümling,
Dr. Petra Christina Hardt, Dr. Inge Gellert,
Stefan Hauck, Prof. Dr. Heinz Uwe Haus,
Dr. Werner Hecht, Kasper Lorenz Johansen,
Thomas Jung, Prof. Dr. Siegfried Mews,
Florian Pittroff, Helene Ritzerfeld,
Wolfram Schlenker, Prof'in Dr. Gudrun Schulz,
Prof. Dr. Florian Vaßen, Doris Zeilinger.

Verlag:
Dreigroschenverlag - Obstmarkt 11 - 86152 Augsburg
ISSN 0949-8028 (4/98)

Mangel an Nachsicht beim Gedenken an Brecht?

Von Werner Hecht

Ihr aber, wenn es soweit sein wird
Daß der Mensch dem Menschen ein Helfer ist
Gedenkt unsrer
Mit Nachsicht.
Brecht 1937

Diesen Wunsch schrieb Brecht vor 61 Jahren nieder. Wurde er erfüllt?

Aus Anlaß des 100. Geburtstags von Bertolt Brecht haben sich allerorten Züge in Bewegung gesetzt, sowohl postmoderne wie anachronistische. Um im Bild seines Gedichts *Freiheit und Democracy* zu bleiben: Auf den Weg gemacht haben sich sowohl Blinde wie Taube, solche mit "hochgeraffte n Kutten" und einer Monstranz im Anschlag, "Nichtvergesser" und "Gönner". Von den Lehrern, Redakteuren und Gelehrten ganz zu schweigen. Natürlich hat sich auch, im letzten Moment, der "impotente Hahn" eingefunden, der auf Mord "pocht". Ob sie alle ihn, den Jubilar, nun endgültig unter die Erde bringen oder aber exhumieren wollten – sicherlich haben sie mit dem "Sattelkopf" im Gesang übereingestimmt: "Allons, enfants, god save the king / Und den Dollar kling, kling, kling."

Die Geburtstagsfeiern begannen schon vor der Zeit, und einige dauern noch an. Wir erlebten Brecht-Matineen und Brecht-Nächte. Wir wurden überschüttet mit Brecht-Büchern, Brecht-Talk-Shows, Brecht-Film-Retrospektiven und Brecht-Neuinszenierungen. Die nun einsetzende Flutwelle der Artikel und Aufsätze führte zu einer publizistischen Hochwasserkatastrophe, die von den geräumigsten Papierkörben nicht mehr aufgefangen werden konnten.

I

Hatten denn alle diese, die da geschrieben haben, die Nachgeborenen, mit dem Objekt ihrer Begierde Nachsicht gehabt? Hatten sie "Geduld" aufgebracht oder ein "verzeihendes Verständnis" für ihn gezeigt? Von einigen kann man das wohl nicht behaupten.

Eine Dramatikerin beurteilt Brecht z.B. als "chauvinistisches Arschloch". Ob diese Behauptung stimmt, interessiert sie nicht, weil sie seine Texte "eh nichts angehen" (*Die Deutsche Bühne*). Dieses Vokabular aus dem Bereich unterhalb der Gürtellinie hat ein amerikanischer Publizist vor drei Jahren in die Brecht-Diskussion eingebracht und beglückt nun auch die deutschen Voyeuristen (*Brecht & Co.*). Er macht auf sich aufmerksam durch eine These, die in der Weltliteratur bisher einmalig ist: bei Brecht handele es sich nämlich um einen Menschen, der gar nicht schreiben konnte. Das Schreiben habe er sich von Frauen besorgen lassen, denen er es besorgt hat. Auf Geschwätz dieser Art fallen natürlich sensationsgeile Journalisten herein, die sich vom Blick in den Hosenlatz größere Aussagen versprechen als vom Blick in die Bücher. Am Ende kommt dann so etwas heraus wie Brechts verfremdete Definition von Karl Marx: "Marx war ein leberleidender Jude." Also etwas, was wenig Einsichten in das Denken und in das Werk, ebensowenig in das Leben von Marx verschafft.

Lassen wir ab von denen, die mit Vorsatz Mangel an Nachsicht üben.

Erstaunlich viel Rücksicht ließen die Politiker walten. Heiner *Geißler* hält Brechts Themen für "modern", insbesondere "die Entmenschlichung, die Kälte zwischen den Menschen, die Auslöschung des Individuums, die Abhängigkeit der Moral von der Politik und der Ideologie" (ZDF). Gerhard *Schröder* bewertet ihn als großen deutschen Dichter, "der die Fähigkeit hatte, politisch zu denken und das in eine wunderbare Sprache zu kleiden". Die Frauen habe er "geliebt, und sie haben sich lieben lassen"; im übrigen müsse man mit ihm (wie wohl allen großen Männern) in dieser Frage "ein Recht auf größere Entschiedenheit" einräumen (ZDF). Der bayerische Ministerpräsident Edmund *Stoiber* gesteht ein, kein ausgesprochener Brecht-Kenner zu sein. In der Augsburger Festrede, die er dennoch gehalten hat, holt er den "verlorenen Sohn" wieder heim in den Freistaat. Stoiber feiert, wie er sagte, "in bayerischer Bescheidenheit ... den bayerischen Brecht". Er ist fasziniert von dem, "der im 'Badezug' von Augsburg nach Utting am Bodensee fährt oder auch an den Starnberger See, und dabei auch noch dichtet". Bei den Versen:

"Ihr freundlichen bayrischen Wälder, ihr Mainstädte / Fichtenbestandene Rhön,... / Ihr sollt bleiben", meint Stoiber, müsse "doch jedem Bayern das Herz aufgehen" (Redetyposkript).

Es scheint, daß diese Art von Rücksichtnahme

Peter Zadeks ermüdet wirkende Inzenierung von Brecht/Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* enttäuschte, obwohl der Stoff soviel "Sprengstoff" gerade für die Festspielstadt Salzburg inne hätte (Foto: Salzburger Festspiele/Roswitha Hecke)

auch nicht viel bringt. Die Einvernahme Brechts als Heimatdichter für Bayern wäre wohl auch ein zu arger Verlust für die anderen Länder im Bunde oder gar in der Welt!

2

Wenn wir die Auseinandersetzung um Brecht, wie sie aus Anlaß seines 100. Geburtstags geführt wurde, auf die am häufigsten auftretenden Konfliktpunkte bringen, dann haben wir es vor allem:

- mit seinem *Engagement für Politik*,
- mit seinem *Engagement für Teamwork* und
- mit seinem *Engagement für das Theater* zu tun.

Zur Politik: Insofern seine Interessen auf das Zusammenleben der Menschen gerichtet war, muß er natürlich als politischer Dichter angesehen werden. "Verändere die Welt: sie braucht es!" Das läßt sich nicht ohne Eingriffe politischer Art machen.

Aber er war natürlich niemals ein Politiker. Seine Vorliebe für persönliche Freiheit gestattete auch keine disziplinarische Bindung z.B. an eine Partei. Gewiß hat Peymann recht, wenn er Brecht als einen ansieht, der "dieses Licht, diesen Leuchtturm Berliner Ensemble" schützen wollte vor "der Tageskatastrophe" (ZDF). Erhalt des eigenen Theaters sozusagen auf Biegen und Brechen.

War er doch keinesfalls mit offenen Armen empfangen worden, als er im Juni 1949 nach Ost-Berlin übersiedelt, er, der Gegner der "Murxisten" Lukács, Becher, Kurella, Erpenbeck, er, der härteste Kritiker des Systems von Stanislawski, das – in dilettantischer Form – inzwischen verbindliche Methode der Schauspielkunst geworden war. Als er während seiner Gastregie der *Mutter Courage und ihre Kinder* am Deutschen Theater bei einer Beratung mit dem Oberbürgermeister Friedrich Ebert zum erstenmal den "stinkenden Atem der Provinz" (6.1.1949) spürte, glaubte er sich als Stellungssuchender behandelt. Es waren aber eben nicht nur die Bombenkrater schon alle besetzt, nein, auch die Büros des gewaltigen Apparats, der nun die "Linie" bestimmte. Auf Grundlage der jetzt zugänglichen Dokumente erhielt Brecht sein Ensemble; sozusagen die Arbeitserlaubnis, aber *von vornherein mit der Festlegung*, daß die Wirkung seiner Arbeit einzuschränken ist. "Wir waren nicht das, was sie wollten, sie wollten aber auch nicht verlieren, was sie mit uns hatten", meinte Helene Weigel. Als 1954 das Theater am Schiffbauerdamm frei wurde, weil Fritz Wistens Volksbühne in das wiederaufgebaute Haus am Luxemburgplatz zog, war an höchster Stelle beraten worden, ob man es Brecht und seinem Ensemble geben sollte. Der von Ulbricht als Spitzel auf Brecht angesetzte ND-Redakteur und Formalismuskämpfer Wilhelm Girnus (*Brecht Chronik*, 2.5.1951) charakterisierte Brecht

als grundsätzlichen Gegner aller Beschlüsse der DDR-Kulturpolitik – und riet dennoch zu einer Übergabe des Theaters an Brecht. Wie er meint: "aus erzieherischen Gründen". Er müsse dann nämlich um das Publikum buhlen. Deshalb dürfe man Brecht keine "kleine Quetsche" geben; er müsse an einem großen Theater "seinen Primitivismus und Puritanismus" ausstellen: das werde die Zuschauer verprellen. Girnus verpflichtet sich Ulbricht gegenüber, durch entsprechende Rezensionen im *Neuen Deutschland* diesen Vorgang zu befördern (*Brecht-Chronik*, 25.7.1953). Der Plan der Partei scheiterte, als Brecht mit den Vorstellungen des Berliner Ensembles in Paris 1954 und 1955 beim Theater der Nationen preisgekrönt und international gefeiert wird.

Schon bei der ersten Annäherung an die Partei Anfang der dreißiger Jahre war es zu einem Eklat gekommen: in dem Lehrstück *Die Maßnahme* sahen die Kritiker der Partei Denkweise "des radikalen Kleinbürgers" und insgesamt eine "idealistische Betrachtungsweise" (Kurella, April 1931). Brechts seinerseits erkennt solche Urteile wie dieses von Kurella nicht als marxistisch an. 1934 beginnt er einen Unterschied zu machen und hält den Marxismus "in seiner sehr verbreiteten Form des Murxismus" deshalb für "furchtbar, daß er Esel in der Debatte unschlagbar macht" (22,33).

Die detaillierte Kenntnis von Fakten führt zu neuen Urteilen: Das Nach-Sehen ermöglicht Nachsicht. In einem Punkt stimme ich mit Edmund Stoiber völlig überein: durch den Mauerfall gibt es berechtigte Hoffnung, "daß der Blick frei wird für eine offenere Würdigung Brechts" (Redetyposkript). Vielleicht meine ich aber etwas anderes: eine Annäherung ohne Vorbehalte, die in der Zeit des kalten Krieges im Westen zu Entstellungen und zu Boykotten führten und im Osten zu ideologischen Einvernahmen unerlaubter Art.

3

Zur Teamwork: War er wirklich, wie Fritz J. Raddatz meint, "der Räuber, der die Arbeitsnester anderer ausplünderte"? (*Die Zeit*)

Die Darstellung der Wirklichkeit erforderte beim *Anspruch auf Stimmigkeit* die Kontrolle. Der Test ist einprogrammiert: "The proof of the pudding is in the eating." Die Augsburger Brecht-Clique bildete das erste Publikum. Benjamin erwähnt den Spielzeug-Esel mit dem beweglichen Kopf, auf dem dänischen Schreibtisch. Er trug das Schild: "Auch ich muß es verstehen." Der Esel war das Pendant zum chinesischen Zweifler auf dem Rollbild, der zweifelnd, den Zweifel provozierte. Habt ihr "die Sätze, die / Vor euch gesagt sind, benutzt, wenigstens widerlegt? Ist alles belegbar? / Durch Erfahrungen? Durch welche?" Vor allem fragt er in dem Gedicht *Der Zweifler*: "wie handelt man / Wenn man euch glaubt, was ihr sagt?"

Durch Zweifel zur Korrektur, zum Neubeginn. Work in progress als Prinzip. Auch da ist wieder der andere nötig, der Mit-Arbeiter. Die These lechzt nach der Antithese – eine räuberische Dialektik! Es geht um das Ergebnis, um die Synthese, um die Wahrheit. Für Brecht spielte es keine Rolle, ob der Mitarbeiter ein Mann oder eine Frau war. Angesichts der 25 Männer, mit denen er zusammengearbeitet hat, ist es fast lächerlich, dies auf vier Frauen zu beschränken. Sicher war es bei den Frauen mit mehr Vergnügen verbunden. Meistens wenigstens.

Mein Gott, wie viele "Musenküsse" seit Walther von der Vogelweide mögen von höchst zweibeinigen Wesen die Dichter zu poetischen Auslassungen angeregt haben, ungenannt und ohne anteilige Tantiemen?

Die Teamwork als Arbeitsprinzip des zwanzigsten Jahrhunderts. Die kollektive Arbeitsweise, "die unserem Zeitalter entspricht", ist für Brecht die "alle Erfahrungen sammelnde Arbeitsweise".

80 % der *Dreigroschenoper* sollen von Elisabeth Hauptmann geschrieben worden sein. Davon hat sie nachweislich 78 % von John Gay übernommen. Und woher hat Gay den Stoff? Wieviel verdankt er Robert Walpole? Wieviel Townshend? Wieviel Händel, wieviel Clayton? Auch etwas von Steele und Cibber? Und, natürlich, Pepusch nicht zu vergessen.

In den amerikanischen Workshops for writer werden die Hauptplots auf reichlich dreißig beziffert; darüber hinaus gäbe es nur Wiederholungen und Varianten. Brecht sah nicht ganz soviel und hielt deshalb mehr vom *Finden* als vom *Erfinden*. In der *Mutter* benutzt er eine Vorlage von Weisenborn und Starck, die wiederum Gorkis Vorlage benutzten. Im *Schweyk* ist die Piscatorsche Bühnenfassung verwendet, an der mehrere, auch Brecht, mitgearbeitet haben, die ihrerseits den Roman Hašeks verwendet. Dem *Kaukasischen Kreidekreis* hat sicher weniger Klabund als das Alte Testament Stoff geliefert. Und die Churer *Antigone* geht auf Hölderlin zurück, der sie von Sophokles übernommen hat. Um nur einige Beispiele zu nennen.

In den "Arbeitsnester der anderen" liegen eh nur Kuckuckseier. Das ist auch gut so, sonst wäre über Nacht ein gutgehender Arbeitszweig der Wissenschaft zum Absterben verdammt. Was könnten denn die Germanisten noch tun, wenn sie nicht mehr vergleichen dürften?

Bei so gesehener Haltung zu tradierten Stoffen

mußte Brecht das Plagiieren zur Kunst entwickeln, wie das so viele vor ihm getan haben. Als Gegenstand eines Plagiats konnte freilich nur eine qualitativ hochwertige Vorlage dienen. Als Gilbricht 1930 mit dem Vorwurf kommt, Brecht habe mit *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ein Stück von ihm plagiiert, antwortet dieser nach der Lektüre: "Gilbrichte sind nicht plagiierbar." (21,399)

4

Zur Theaterarbeit: Auch bei der Beurteilung der Vorschläge, die Brecht für das Theater gemacht hat, gibt es grundverschiedene Ansichten. Aber immerhin halten viele seine Anregungen für verwendbar. Stadelmaier hört aus so manchen Theateraufführungen "das hohe klare, schrille 'b', die Brecht-Frequenz" heraus (*Frankfurter Allgemeine Zeitung*).

Es geht Brecht, als er nach Deutschland zurückkehrte, wie schon ausgeführt, um das eigene Theater, um den Aufbau eines Ensembles, also um eine ständige Theatertruppe, die auf längere Sicht zusammenarbeitet, sich gegenseitig erprobt, fördert und entwickelt. Das gelingt in den sieben Jahren unter der künstlerischen Leitung Brechts (und auch noch unter Weigel nach Brechts Tod).

Für das, was jetzt dieses Theater am Schiffbauerdamm okkupiert hält, ist der Ensemble-Gedanke schon lange aufgegeben – der Name wird nur noch als Markenzeichen (ohne Marke) gebraucht.

In dem Buch *Theaterarbeit* hat Brecht 1952 erstmals seine Prinzipien der Repertoiregestaltung, der Regiemethode, der Arbeit mit dem Publikum und der Arbeit mit dem Schauspieler in die öffentliche Diskussion gestellt. Zu diesem Zeitpunkt waren die Vorbehalte der Partei gegen das Brecht-Theater bereits beträchtlich. Nach Öffnung der Akten aus den zuständigen Behörden wissen wir jetzt, daß alles getan wurde, um Brecht keine "Schule" bilden zu lassen. Man erlaubte deshalb zwar das Buch, legte aber zugleich ein großes Format, einen teuren Preis und eine kleine Auflage fest. Auf Veranlassung des Volksbildungsministeriums sollen die Komische Oper und das Deutsche Theater aufgefordert werden, ähnliche Bücher herauszubringen, welche "die Wirkung eines Almanachs des Berliner Ensembles aufzuheben oder zum mindesten einzuschränken in der Lage sind" (*Brecht Chronik*, 971).

In dem Buch *Theaterarbeit* werden vielfältige Regiemethoden verschiedener Regisseure beschrieben. Sie laufen auf eine realistische Theaterkunst hinaus, die das Zusammenleben und das Verhalten der Menschen transparent macht und Einsichten vermittelt in gesellschaftliche Verhältnisse, die solche Haltungen erzwingen. "Wie gern wäre ich zu dir gut anstatt so roh / Doch die Verhältnisse, sie sind nicht so." (*Dreigroschenoper*) Viel Platz widmen Brecht und die Mitarbeiter des Buches Berlau, Hubalek, Palitzsch und Rülicke den Beschreibungen von Schauspielern.

An dieser Stelle gehört es sich, auf erstaunliche Parallelen aufmerksam zu machen, die sich zur Schauspielkunst von Gertrud Eysoldt ergeben. Sie hat am 29. Oktober 1924 am Deutschen Theater unter der Regie von Erich Engel im Stück *Dickicht* die Mutter Gargas gespielt und ist in der Presse dafür allerorten gelobt worden – neben Walter Frank als ihren Sohn, Fritz Kortner als Shlink, außerdem Paul Bildt, Franziska Kinz, Gerda Müller, Lothar Müthel u.a. Da Brecht im September 1924 nach Berlin übersiedelt und an den Proben teilnimmt, besteht kein Zweifel, daß sich Eysoldt und Brecht persönlich kennengelernt haben. Nach ihrem damaligen Aussehen zu urteilen müßte die 54-jährige Schauspielerin ein Typus gewesen sein, der in seine Geschmacksrichtung ging.

Lange vor dieser Begegnung hat Gertrud Eysoldt in ihren publizierten Texten und in ihren Briefen ihre Auffassung von Schauspielkunst niedergeschrieben, die uns in ähnlicher Form auch im Buch *Theaterarbeit* begegnen. Wenn sie z.B. die "Neugier am Menschen" als Grundmotiv für Schauspielkunst ansieht (10.2.1905), so ist dies später auch eine Einsicht Brechts. Wie Helene Weigel ist auch die Eysoldt der Überzeugung, daß man zum Schauspieler geboren ist, mit der wesentlichsten aller Fähigkeiten, "den direkten, aber wahrhaftigen Weg von Innen nach Außen zu finden" (wie sie das 1945 niederschreibt). Das steht indirekt auch in der *Theaterarbeit*, und ich kenne es nahezu wörtlich von Helene Weigel, mit der doppeldeutig-heiteren Zusammenfassung: "Die Schauspielkunst ist eine oberflächliche Kunst – alles muß an die Oberfläche kommen."

5

Zur Lebenskunst: In Zusammenhang mit dem genannten Buch wird von Brecht die Forderung aufgestellt, es gelte zwei Künste zu entwickeln, die Schauspielkunst und die Zuschaukunst. Später (1954) wird er eine weitere Forderung hinzufügen. Er sagt, alle Künste müßten beitragen zur "größten aller Künste, der Lebenskunst" (23,290).

Dieser Vorschlag Brechts ist beim Streit um sein Werk kaum beachtet worden. Für mich, der ich Brecht einigermaßen zu kennen glaubte, ist nach der erneuten Beschäftigung mit seinem Leben und dessen Organisation gerade die *Lebenskunst* zu einem wichtigen Kriterium in der Beurteilung von Leben und Werk geworden. Brecht hat Lebens-

kunst, meine ich, in einer höchst anspruchsvollen Form selbst entwickelt und gelebt.

Lebenskunst und die Kunst zu überleben ist mit einer Reihe von Fähigkeiten verbunden.

- *Krankheit überwinden.* Schon in der Kindheit leidet Brecht unter Herzkrämpfen. In seinem aufschlußreichen *Tagebuch N° 10* erfahren wir von der verheerenden Wirkung dieser Krankheit. Der Fünfzehnjährige leidet permanent unter Angst, nicht selten unter Todesangst. Bei vielen 1915 geschriebenen Gedichten taucht der Tod immer wieder als Motiv auf. Drei Jahre später findet Brecht innere Kräfte, die regulierend einwirken. Er notiert, er lasse sich "nimmer" unterkriegen: "Ich kommandiere mein Herz. Ich verhänge den Belagerungszustand über mein Herz. Es ist schön zu leben." (21.10.1916) Diese Fähigkeit macht ihn für lange Zeit frei von Todesängsten. Nach den außerordentlichen Belastungen durch die politischen Ereignisse in der DDR und die kulturpolitischen Administrationen nehmen 1956 die inneren Regulative in ihrer Wirksamkeit ab. Schon im Februar 1956 spürt das Brecht und prophezeit dem schwedischen Journalisten und Übersetzer Erwin Leiser, daß es ein "leichter Tod" sein wird, "ein leises Klopfen an die Fensterscheiben" (*Brecht Chronik*, 1209). Im Juli 1956 erhofft er in *Orges Wunschliste*, die in Wahrheit seine eigene ist, "von den Toden, die schnellen". In der Nacht des 14. August tritt der Tod schnell ein, am gleichen Tage, an dem er sich zu einer Behandlung in die Klinik eines Münchener Arztes begeben wollte.

- *Leben genießen.* Zur Brechtschen Lebenskunst gehört von früh an die Fähigkeit, das Leben zu genießen. Die ausgelassenen Feiern in Augsburg und in München zeigen den zurückhaltenden und meist auch scheuen jungen Mann als einen, der sich auf die Genüsse des Lebens versteht, der sich daraus das Elixier für Leben und Kunst bezieht. Im Alter von 26 Jahren hat er drei Kinder von drei Frauen. Er legt sich auf der privaten Wegstrecke selbst die Steine in den Weg, über die er später so oft stolpern wird. Brecht läßt die Frauen nicht darüber im Unklaren, daß man bei ihm keine Treue erwarten darf. Die Affären bringen beide Ehen, die er geführt hat, in Krisensituationen. Die erste geht daran zugrunde, die zweite übersteht die Gefährdungen durch die Bereitschaft Helene Weigels, die Toleranzgrenze weit zu ziehen. Schwierigkeiten entstehen vor allem durch gegenseitige Eifersucht der

Eine Nummer verpaßt?

Alle alten Dreigroschenheft-Nummern sind
bei uns natürlich noch erhältlich!
Jedoch sind die ersten beiden Ausgaben (1 und 2 / 94)
nur noch als Kopie verfügbar.

Brechtshop
Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg
Tel.: +49/(0)821/51 88 04
Fax: +49/(0)821/39136
E-Mail: brechtshop@t-online.de

Dreigroschenheft

Jetzt auch im Internet:
http://www.htmo.de/dreigroschen/

Frauen außerhalb der Ehe. Der Gedanke, Brecht habe "sex for text" gegeben, ist völlig absurd; er läßt sich mit seiner Art des Lebensgenusses nicht in Übereinstimmung bringen.

- *Kämpfe der Zeit bestehen.* Wie Brecht in seinem Gedicht *An die Nachgeborenen* zum Ausdruck bringt, kam er in die Städte "zu der Zeit der Unordnung" und der "Zeit des Aufruhrs". Die Kämpfe eskalieren in diesem Leben mehrfach und bringen existentielle Bedrohungen mit sich. Brecht war sich der Gefährdungen wohl bewußt und hat mit Vorbedacht und Vorsicht gehandelt. Die Flucht aus Deutschland im Februar 1933 war aufs beste durchorganisiert. Die Flucht aus Skandinavien in die USA 1941 gelang unter Aufwendung vieler Mühen und durch Mithilfe vieler Freunde, gleichsam im letzten Augenblick, mit dem letzten Schiff. Wenn das Hearing vor dem Kongreßausschuß für Unamerikanische Tätigkeiten in Washington mit der Auflage einer weiteren Verfügbarkeit ausgegangen wäre, hätte er sich am Folgetag unter einem falschen Namen aus dem Land begeben. Nein, ein Held im draufgängerischen Sinne des Wortes war Brecht nicht. Er hat alle Kämpfe bestanden durch Vorsicht. Selber gekämpft hat er unter Vermeidung des Risikos – seine Waffe war nicht die Faust, sondern die Schreibmaschine. Die Finger mußten erhalten bleiben, damit zu schreiben.

- *Bindungen mit Vorsicht eingehen.* Die Kontakte, die für solche Lebensform nötig sind, müssen auf ihren tatsächlichen Wert geprüft werden. Die von Brecht seit der Hochzeit mit Helene Weigel immer wieder bevorzugte Bindung an die Familie sagt natürlich viel aus über die Art seiner Polygamie. So auch seine praktische Unfähigkeit der Bindung an eine Partei. Voller Unwillen mußte er Administrationen ansehen oder gar disziplinarischen Gehorsam. Das "Einverständnis" mit einer "Maßnahme" war viel eher der Ausdruck einer ihm selbst völlig lebensfremden politischen Praxis. Brechts intellektueller Zugang zu marxistischen Thesen provozierte zu allen Zeiten, zuletzt in der DDR, seine schärfste Kritik an emotionaler "Gläubigkeit" an eine Idee, die ihm den Stalinismus so nahe an den Hitlerismus rückte.

- *Kunst mit hohen Ansprüchen.* Verständlicherweise kann Lebenskunst nur durch eine Kunst entwickelt oder ausgelöst werden, die hohen Ansprüchen genügt. Es reicht nicht aus, schöne Wörter zusammenzusetzen. Mit den Worten mußten auch die Herzen und Köpfe der Betroffenen, der Kunstkonsumenten, erreicht werden. Über die Verantwortung, die damit ein Dichter übernimmt, und über die Prüfung der Werke vor ihrer Verbreitung, wurde schon an anderer Stelle gesprochen.

- *Menschen achten.* Zu Brechts Lebenskunst gehört auch seine Fähigkeit, Menschen zu achten. Seine erste Frage am Telefon "Störe ich?" war keine Höflichkeitsfloskel. Sie ist Ausdruck einer ehrlichen Achtung dem Partners gegenüber. So wie auch das Anklopfen an eine Tür durch Achtung zustandekommt. Wer anklopft, bekundet eine Bitte um Erlaubnis, stören zu dürfen. Nicht Anklopfen ist Bereitschaft zum Überfall, zur Überraschung, es ist der Gestus der Nichtachtung. Brecht und Helene Weigel haben immer angeklopft, auch bei den Kindern, als sie noch klein waren. Dieses Prinzip Achtung bezieht sich in vollem Maße auch auf Mitarbeitende. Wenn ein Regieassistent während der Proben einen Vorschlag für die Inszenierung machte, leitete ihn Brecht mit Nennung des Vorschlagenden weiter. Was die umfangreichere Mitarbeit an den Stücken betrifft, so führte Brecht die Beteiligten auf den Rücktiteln der Drucke namentlich an. Übrigens als erster Dichter in diesem Jahrhundert.

Gewiß sind hier nicht alle Fähigkeiten genannt, die Lebenskunst ausmachen. Zusammengefaßt ist es die Kunst, allen Anforderungen im Leben voll zu genügen. Die Kunst, die eigene Person durch die Fährnisse des Lebens zu erhalten. Auch andere. Die Kunst sich zu verändern. Auch andere. Die Kunst, der Gesellschaft Impulse zu geben zur Veränderung. Die Kunst, die Veränderung selbst zum Genuß zu machen. Die Kunst zu kämpfen, auch mit dem Florett. Das Vergnügen am Kampf überhaupt. Das zunehmende Vergnügen, aus allem etwas zu machen. Auch aus verlorenen Kämpfen Produktivität zu schöpfen. Das Leben zu genießen. Auch in der Kunst. "Genuß bietet eine Stärkung des Lebenswillens", meint Brecht 1956, kurz vor seinem Tod. Und: die Menschen achten. Auch sich selbst.

So verbinden sich alle Triebkräfte des Lebens zu einem produktiven Zweck.

7

Das Theater liegt wohl noch nicht auf dem Sterbebett, denke ich. Es ist vielleicht nur eine bestimmte Spezies Theater an Exaltiertheit erkrankt.

Ist Nachsicht geübt worden mit Brecht zu seinem hundertsten? Indem man sich seiner in unerwarteter Weise bedient hat, schon – es sind wohl sogar einige Vorschläge angenommen worden. Über Lebenskunst lohnt es sich nachzudenken. Vielleicht ist da noch ein verborgener Schatz.

Der Wert, der in diesem Werk und in diesem Leben steckt, erweist sich erst beim Gebrauch, den wir davon machen.

(Bei vorliegendem Text handelt es sich um die Rede Werner Hechts zur Verleihung des Gertrud-Eysoldt-Ringes an den Schauspieler Sepp Bierbichler.)

Vorschau

100 Jahre Lotte Lenya

Am 18. Oktober wäre Lotte Lenya, Witwe von Kurt Weill, 100 Jahre alt geworden. Die Kurt-Weill-Foundation New York und ihre Kooperationspartner ehren die Schauspielerin mit einem umfangreichen Programm.

Die American Foundation for AIDS Research veranstaltet am 18. Oktober eine Benefizgala. Es werden Stars aus der Opernwelt, vom Broadway und der populären Musik erwartet. Weitere Informationen gibt es im Internet: http://www.kwf.org

Bereits seit September widmet sich das New Yorker Museum of Television & Radio dem Leben und Werk Kurt Weills mit einer Retrospektive unter dem Titel "Threepennies and a Touch of Venus: The World of Kurt Weill". Eine Filmreihe beleuchtet zum einen das Vermächtnis von Weill's musikalischem Werk, zum anderen das Jahrhundert von Brecht und Lenya. Die Reihe teilt sich in zwei Bereiche: "Berlin to Broadway" und "Weill+ Lenya+Brecht". Insgesamt werden in den zehn Wochen 39 Filme zu sehen sein.

Das National Film Theatre zeigt jeden Freitag im Oktober Filme mit Lotte Lenya, unter anderem The Threepenny Opera und den Bond-Film From Russia with Love.

Einer der Höhepunkte in den Feierlichkeiten wird die Präsentation der Deutschen Ausgabe Speak Low (When you speak Love): The Letters of Kurt Weill and Lotte Lenya sein (Sprich leise, wenn du Liebe sagst, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln). Das Buch wurde nach Erscheinen von der Financial Times und der New York Times als bestes Buch des Jahres 1996 ausgewählt.

Für weitere Informationen können Sie direkt mit der Kurt Weill Foundation for Music Kontakt aufnehmen: Joanna Lee, 7 East 20th Street, New York, NY 10003, Phone 001/212/505 5240, e-mail jlee@kwf.org.

Goethe-Institut Turin: Kolloquium zu Brechts Lyrik

in Italien vom 30. bis 31. Oktober

Auf Einladung des Goethe-Instituts Turin werden am Freitag, 30. Oktober Hans-Thies Lehmann über "Die späte Lyrik Brechts", Paolo Chiarini über "Brechts als Übersetzer von Lyrik", Wolfgang Frühwald zum Frühwerk Bertolt Brechts "Farbenlust und Anarchie" und Jan Knopf über die Liebeslyrik Brechts referieren. Tags darauf schildert Ernst Schumacher seine Beziehungen als Gedichteschreiber zu Bertolt Brecht von 1944 bis 1956 unter dem Titel "lieber E.Sch., wir haben die gedichte an 'Sinn und Form' geschickt ...herzlich ihr b.". Elio Pagliarani wird über der Einfluß der Brecht-Gedichte auf seine Dichtung und die italienische Lyrik reden. Siegfried Unseld, Suhrkamp Verlag Frankfurt hält seinen Vortrag "Der Klassiker der Vernunft".

Kontaktadresse: Goethe-Institut Turin, e-mail: goethe@inrete.it oder http://www.goethe.de/it/tur

entre théatre et théorie

Brecht-Konferenz vom 2. bis 6. Oktober in Paris

Das Maison Heinrich Heine Paris veranstaltet in Zusammenarbeit mit den Universitäten III und IV von Paris sowie mit der Ecole Normale Supérieure eine Brecht-Konferenz. Hier wird untersucht, ob die allgemeine Brecht-Müdigkeit nicht dem antiquierten Brecht-Bild einer Generation von Theaterleuten und Lesern entsprungen ist, deren künstlerische oder politische Sozialisation durch die Begriffe und Konzepte Brechts geprägt wurde. Literatur- und Theaterwissenschaftler sowie Philosophen und Theaterleute aus Europa, den USA und Japan werden sich im Rahmen der Konferenz zu Wort melden. Die Teilnehmer der Konferenz möchten den "anderen", widersprüchlichen, explosiveren und weniger frommen Brecht "ausgraben". Die Beiträge der Konferenz sollen später in einer Publikation veröffentlicht werden.

Im Rahmenprogramm wird unter anderem das Ensemble Weill der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin mit dem *Mahagonny Songspiel* gastieren. Auf Einladung des Goethe-Institutes wird Thomas Ostermeiers Inszenierung *Mann ist Mann* zu sehen sein.

Weitere Informationen und Rückfragen:
Zur Organisation: Dr. Joachim Umlauf, Maison Heinrich Heine, Fon 0033/1/44 16 13 00, e-mail: hhumlauf@worldnet.fr
Zur wissenschaftlichen Konferenz: Nikolaus Müller-Schöll, Fon 0033/1/43 37 23 11, e-mail: nikolaus@eliax.ens.fr

Kolloquium in Montpellier

vom 3.-5. Dezember 1998 in Montpellier

Das Forschungszentrum Etudes Germaniques et Centre-Europeennes organisiert unter Mitwirkung des Heidelberg-Hauses und des Centre Regional des

Lettres ein Kolloquium mit dem Thema: Bertolt Brecht 1998. Das Kolloquium findet vom 3.-5. Dezember 1998 in Montpellier statt. Der wissenschaftliche Teil soll von verschiedenen Veranstaltungen, die mit Brechts Werken unter seinen vielfältigen Aspekten (Theater, Lyrik, Songs, Verfilmungen) in Verbindung stehen, umrahmt werden. *Das Kolloquium wird sowohl an der Universität* Paul-Valéry, als auch in verschiedenen Räumen in der Stadtmitte - die vom Heidelberg-Haus, der Stadt Montpellier und der Region Languedoc-Roussillon zur Verfügung gestellt werden - stattfinden.

Der hundertste Jahrestag von Brechts Geburt bietet selbstverständlich den Anlaß zu dieser Veranstaltung; es handelt sich dabei allerdings nicht um eine Gedenkfeier. Das Ziel des Kolloquiums besteht vielmehr darin, Brechts kritische Methode, die die als selbstverständlich geltende *Doxa* und die billigen Identifizierungen verwirft, auf Brecht selbst anzuwenden. Brecht zu verfremden, um ihn heute noch in seiner Lebendigkeit und Aktualität darzustellen, das wäre erstrebenswert. In dieser Perspektive können mehrere Forschungsfelder angedeutet werden. Hier einige Vorschläge:

- Inwieweit hat sich eine gewisse Orthodoxie gegen Brecht selbst konstituiert, mit der Folge, daß sie das Werk - oder zumindest bestimmte Aspekte *von ihm - verschleiert, verdrängt, zur Erstarrung* gebracht oder von seiner ursprünglichen Intention abgelenkt hat? Hat eine allzu eindeutige Exegese nicht die im Werk festzustellenden Widersprüche und Brüche vertuscht? Durch welche Mittel bzw. Stimmen sind diese "Wahrheit" und diese Widersprüche zustandegekommen? Und welche Aspekte des Werks wurden dabei verdrängt?

- Inwieweit ist Brecht selber für diese Orthodoxie verantwortlich? Welche Beziehung unterhält das Werk Brechts (insbesondere sein Theater) zu seinen zahlreichen Kommentaren, die immer wieder aufgegriffen werden?

Rückschau

BB 100 in Oslo: Musen-Macht-Männlichkeit

Bericht über die Brecht-Konferenz im März 98 in Norwegen

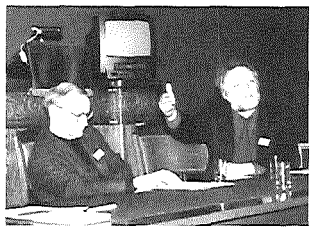
Von Thomas Jung

Selber war er zeitlebens nie in Oslo - erst Jahrzehnte später hielt er Einzug in das akademische Leben Norwegens, wenngleich freilich schon früher desöfteren die Rede war von ihm: Bertolt Brecht. Seit den späten Sechzigern wurde er, wie anderenorts in der westlichen Welt, an den Theatern gespielt, in den Buchläden fanden sich Übersetzungen, später dann auch in den Schulbüchern ausgewählte Gedichte, schließlich wurde er an den Universitäten diskutiert. Und gelegentlich fanden sich schreibende Anhänger Brechtscher Dialektik, erinnert sei nur an den Namen des norwegischen Schriftsteller Jens Bjørneboe.

Im März diesen Jahres nun, anläßlich des Hundertsten, trafen die Lust am „Fall" Brecht, ein begründetes akademisches Interesse und nicht zuletzt der notwendige organisatorische Eifer auf offene Ohren an richtiger Stelle; und so wurde an der altehrwürdigen - wenngleich etwas musealen - Norwegischen Akademie der Wissenschaften ein Symposium mit internationaler Beteiligung möglich. Auf dieser Veranstaltung in der Regie des Germanistischen Institut der Universität Oslo, unterstützt vom lokalen Goethe-Institut, präsentierten Brecht-Forscher aus verschiedenen Ländern unter dem titelstiftenden Konferenzfokus **Musen, Macht und Männlichkeit** neueste Forschungsergebnisse.

Dem Titel der Konferenz entsprechend widmeten sich die Referenten Fragen der künstlerischen Inspiration, der Nähe zur Macht sowie der seit langem umstrittenen Männlichkeitspose des Schriftstellers, Politikers wie der Privatperson Brecht. *Nicht nur trotz, sondern gerade aufgrund dieses* relativ breiten Spektrums der diskutierten Themen kam es zu Diskussionen, die mitunter auch das Publikum zur Beteiligung anregte. Freilich, wie dies leider zu oft bei akademischen Veranstaltungen der Fall ist, reichte selten die Zeit, die aufgeworfenen Fragen zur Genüge zu diskutieren. Doch Brecht hat also einmal mehr, posthum sozusagen, das Denken in Gang gesetzt. Und davon sei in aller Kürze zu berichten, bevor sich die allgemeine Brecht-Müdigkeit und -Sättigung auch in Norwegen breitmacht und das nächste deutsche Dichter- Jubiläum ins Haus steht. Was ist Brecht ohne Praxis, was eine Brecht-Konferenz ohne Brechtsche Kultur. Zu sprechen sei zuerst einmal über das kulturelle Rahmenprogramm: Zu sehen waren seltene Filme von, mit und über Brecht (die als Filmpaket durch das Goethe-Institut nach Oslo kamen), zu sehen war gleichsam eine Ausstellung zu Leben und Werk Brechts, zu hören war eine Liedermatinee am Det Norske Teater, und schließlich gab es eine Brecht-Inszenierung an einer Osloer Off-Bühne. Letztgenannte Inszenierung verdient ein Wort mehr, schien das Projekt doch ambitiös. Das "Verdensteater", eine

seit vielen Jahren bestehende freie Theatergruppe, gastierte parallel zum Brecht-Wochenende im Black Box Theater mit dem Titel *Maßnahme/ Faust*. Brechts erst voriges Jahr in Berlin wiederaufgeführtes Drama *Die Maßnahme* und eine In-Szene-Setzung (oder sollte man besser sagen: szenische Rezitation) von Auszügen aus Thomas Manns Roman „Dr. Faustus" waren als Collage bzw. Doppelprojekt angekündigt. Zwei verwandte Seele einander bespiegelnd - das war als dramatische Idee zu antizipieren. Die Exekution des jungen Kommissars in der *Maßnahme* konnte, komplementär oder kontrastiv, als diabolischer Auswuchs einer revolutionären Utopie verstanden werden. Doch blieb die dramaturgische Umsetzung der immerhin vielversprechenden Idee eine herbe Enttäuschung: aus der provokativen *Maßnahme* wurde herz- und kopfloses Rezitieren einer stark dezimierten Textvorlage. Nicht daß engagiertes Theater(spiel) zu erwarten war - wissen wir doch alle um das Konzept des epischen Spiels - , doch leider vermochte die Inszenierung nicht im geringsten das Publikum zu engagieren. Doch zurück zur Konferenz. Der akademische Teil des Brecht-Wochenendes wurde im Sinne der Praxisorientierung durch den Vortrag eines lebendigen Brecht-Schülers eröffnet. Wolfgang Pintzka, der unter anderem in den fünfziger Jahren als Dramaturg am Berliner Ensemble gearbeitet hatte und seit Mitte der achtziger Jahre in Norwegen lebt und Regie führt, berichtete ausführlich und anekdotisch über die Erfahrungen einer Karriere als Schüler Brecht, nicht zuletzt über die spezifischen Erfahrungen bei der Umsetzung Brechtscher Theatertheorie auf norwegischen Bühnen in den siebziger und achtziger Jahren referierend. Drei weitere Referenten widmeten ihre Beiträge gleichfalls der Theaterpraxis: Frank Hörnigk, aus der Berliner Perspektive, stellte Zusammenhänge zwischen Brechts und Heiner Müllers Theaterpraxis und den realpolitischen Veränderungen in der DDR in den achtziger Jahren her - „nachdenkend als Nachgeborener", wie es in seinem Vortragstitel lautete. Klaus Völker, ebenfalls aus Berlin, stellte ein überzeugendes Interpretationsmodell der *Maßnahme* zur Diskussion, nach welchem das Stück aus seinen tradiert politisch-ideologischen Interpretationsparadigmen in ein dramentheoretisches Modell überführt wurde. Und Elin Nesje Vestli von der Hochschule in Halden (Norwegen) präsentierte Rezeptionsmuster, nach denen Brechtsche Theatertheorie in gegenwärtige Theaterpraxis eingeht. Im Grenzbereich von Theaterpraxis und Theaterpolitik bewegte sich Carl Wege aus Bremen, der aufschlußreiche Verbindungen zwischen dem kulturpolitisch begründeten Inszenierungskalkül und der konkreten Spielplanpraxis des Berliner Ensembles in den fünfziger Jahren herstellte. Ein weiterer Referent widmete sich den Spuren des (kultur-)politischen Engagements Brechts: Therese Hörnigk, vom Brecht-Literaturforum in Berlin, berichtete vom wechselhaften Leben des „PEN-Bruders Brecht", der seine Doppelmitgliedschaft im PEN-Ost und PEN-West zur Vermittlung zwischen den oftmals widerstreitenden Interessen im Kalten Krieg zu nutzen suchte.



Klaus Völker, Frank Hörnigk (rechts)

Zwei Referenten arbeiteten zu theoretischen Modellen, die bei der Erschließung Brechtschen Denkens und Handelns behilflich sein werden. Weit angereist war zum einen Darko Suvin aus Montreal, welcher mit dem selbstredenden Titel „Haltung (bearing) and Emotions: Brechts Refunctioning of a Conservative Metaphor for Agency" eine Studie der theaterbezogenen Wirkungsästhetik Brechts vorstellte, die sich im wesentlichen als ein Exkurs in die Begriffsgeschichte und -analyse von „Haltung" versus „Verhalten" verstand. Nicht ganz so weit, aber doch aus der Ferne, kam des weiteren Peter Langemeyer aus Tromsö, welcher gleichfalls „Bemerkungen zu Brechts Verhaltenslehre" vorstellte, die, in ähnlicher Weise wie Darko Suvin von einer Begriffs- und Zeitgeist-Analyse ausgehend, die Verhaltenslehre Brechts in ihrer literarischen Umsetzbarkeit bzw. Umsetzung diskutierte. Das Spektrum der Themen wurde erweitert durch drei mehr oder minder eigenständige Fragestellungen. Johannes Østbø aus Oslo sprach über „etwas zum Verweilen Gebrachtes Flüchtiges, etwas verhältnismäßig Massives, Massives". Beim Durchforsten der Lyrik Brechts nach Bäumen und Baummetaphorik sind von ihm erstaunliche Ergebnisse zutage gefördert worden, deren Interpretationen zu überraschen verstanden. Thomas Jung, gleichfalls aus Oslo und für die Organisation verantwortlich zeichnend, widmete sich in seinem historisch-kritischen Diskurs der Rekonstruktion der Arbeitsbeziehungen von Brecht und Eisler in Bezug auf die gemeinsame, sich über mehrere Jahrzehnte erstreckende und schließlich von Eisler vollendete Arbeit an der „Deutschen Symphonie". Schließlich bleibt das interessante Projekt eines Doppelvortrags zweier Studenten der Universität Oslo bzw. Leipzig zu nennen: Annett Clos aus Leipzig und Helge Jordheim aus Oslo stritten um die

Frage „Kann denn Sünde Liebe sein?", wobei sie sich aus teils widersprechenden und teils ergänzender Perspektive des Brecht-Dramas *Baal* annäherten und dabei der Männlichkeitspose des Verfassers das Männlichkeitsbild des Protagonisten gegenüberstellten. Das Publikum, welches zwar nicht in Scharen in die Akademie strömte, schien um der Diskussion willen gekommen zu sein. Und diese bot sich an vielen Stellen - sowohl mit den Referenten als auch untereinander ... oder über ganz andere Brechtsche Fragen. Ob nun Bertolt Brecht damit endlich seinen verspäteten (oder wiederholten) Einzug in Norwegen gehalten hat, ist schwer zu sagen. Immerhin - mit oder ohne diese Konferenz als Hintergrund - wird noch in diesem Herbst ein Brecht-Klassiker auf Norwegens größte und wichtigste Bühne kommen: im Nationaltheater wird es die *Dreigroschenoper* geben. Was daran neu, dialektisch, kontrovers oder relevant für die 90er sein wird, bleibt abzuwarten.

Thomas Jung arbeitet an der Universität Oslo

Der Fernseh-Rückblick

"Brecht und Moskau"- eine Polemik

Zorn und Wut sind auch für Dokumentaristen in den seltensten Fällen gute Ratgeber für gelungene Fernsehfilme. Derartige Gefühlsregungen trieben freilich - nach seinen Bekundungen - Andreas Christoph Schmidt um, als er die ARD-Beiträge anläßlich des 100. Geburtstages von Bert Brecht vor dem eigenen Auge Revue passieren ließ. Den Feierlichkeiten und tiefen Verbeugungen des öffentlichen Veranstalters vor dem prononcierten Dichter und Denker deutschsprachiger Zunge wollte er deshalb ausdrücklich einen aussagekräftigen Kontrapunkt entgegensetzen.

So versteht sich denn sein einstündiges Feature "Brecht und Moskau" zunächst als dunkle Chronik und Bilanz einer düsteren Zeit. Insgesamt viermal besuchte Brecht die Stadt an der Moskwa. Künstlerisch sollten seine Arbeiten in der sowjetischen Kapitale nur auf äußerst verhaltene Resonanz stoßen - das handverlesene Publikum reagierte verhalten auf den Avantgardisten aus Deutschland, zumal sich nach dem Tod von Majakowski auch das intellektuelle Klima in Moskau nachhaltig verschlechterte. Zwischen seinem ersten Aufenthalt im Jahre 1932, anlässlich der Weltpremiere von *Kuhle Wampe*, und seiner letzten Ausreise aus der Sowjetunion unmittelbar vor dem Überfall durch Hitlers Wehrmacht im Jahre 1941 wurde nicht im Theater oder Kino Geschichte geschrieben und ein Teil der Welt neu geordnet.

Probenfoto *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe:* Mit dem Stück wurde die neue Spielzeit am Berliner Ensemble eröffnet - links: Catherine Stoyan, rechts: Margarita Broich (Foto: Ute Eichel, Berlin)

Wie sich Brecht zwischen seinem späteren (vermeintlich) wohlgeordneten Exilquartier auf Fünen - bis zum Überfall Hitlers auf Dänemark - politisch und persönlich verhalten hat, gilt Schmidts besonderes Augenmerk. Seine ideologisch konturierte Neu-Interpretation der Rolle des Schriftstellers in der Sowjetunion beleuchtet weniger die bitteren, einsamen Seiten des Emigrantendaseins; sie entwirft vielmehr das Bild eines zynischen, mit allen Wassern gewaschenen Autors im Dienste der "guten", notabene kommunistischen Sache. Eiskalt hat Brecht - in Schmidts Lesart - die einstige Geliebte im Sterbebett zurückgelassen, nicht weniger opportunistisch und berechnend hat sich der Meister 1941 aus dem "Arbeiterparadies" ins imperialistische Feindesland, nach Hollywood, abgesetzt, wo er allerdings kaum zu reüssieren vermochte.

Auch wenn der Autor dieser SFB-Produktion für Arte fraglos mit der Gnade der späten Geburt gesegnet ist, kommt sein Versuch der Demontage des prominenten Literaten so überraschend nicht. Bemerkenswert an seinem Beitrag ist allein die Haltung eines gelernten Historikers und Slawisten, der sich hier konsequent als Naseweis mit der Attitüde

des notorischen Besserwissers präsentiert und seine Kenntnisse aus der Distanz der Jahrzehnte rigoros gegen das Objekt eher profaner Begierden wendet. Während Brecht sich etwa hilflos an Feuchtwanger wendet, um das Leiden der in Moskau inhaftierten Carola Neher (deren künstlerische Bedeutung in der Weimarer Republik kaum erläutert wird) zu lindern, und auf ein schnelles Verfahren dringt, kontert Schmidt lakonisch, daß die Probleme des stalinistischen Verständnisses von Justiz ohnehin auf anderen Gebieten lagen.

Kaum weniger rabiat sortiert der Autor nach eigenem Gusto die Faktenlage, indem etwa die Kontroversen zwischen Benjamin und Brecht nicht einmal den Status einer Fußnote enthält. So fügt sich denn das komplexe wie widersprüchliche Bild, das Brecht im Spannungsfeld künstlerischer und politischer Auseinandersetzungen in Moskau abgab, zu einer erstaunlich stromlinienförmigen Facette in der Biographie eines notorischen Opportunisten. Dass der Fernsehautor kaum Zeitzeugen für seine Thesen findet und die intellektuelle Konfrontation mit dem Werk Brechts im Spiegel der Zeit weitgehend ausblendet (wenn er es nicht gegen seinen Urheber instrumentalisiert), ist dabei ebenso fragwürdig wie der nonchalante Umgang mit den Fakten: Ob dieser geschichtliche Exkurs der besonderen Art das persönlich-private Image des Dichters nachhaltig korrigiert, darf bezweifelt werden. Denn auch filmisch bietet uns diese Melange aus Archivmaterialien und Aufnahmen aus dem heutigen Moskau zu wenig, um uns in eine verblichene Epoche einzufühlen, die ihrer sorgfältigen und atmosphärischen dichten Aufarbeitung (noch) harrt: Brecht als Schurke der Literaturgeschichte. *(aus der Neuen Zürcher Zeitung vom 12.9.98)*

2x Maßnahme

Internationale wissenschaftliche Konferenz zum Lehrstück „Die Maßnahme" von Bertolt Brecht und Hanns Eisler, „Maßnehmen" vom 2. - 5. Juli 1998 im Literaturforum im Brecht-Haus Berlin und im Berliner Ensemble

Bertolt Brechts und Hanns Eislers „Die Maßnahme"

von Florian Vaßen

Ist es maßlos, sich drei Tage lang nur mit Bertolt Brechts und Hanns Eislers „Maßnahme" zu beschäftigen? Diese Frage hat sich sicherlich mancher Teilnehmer anfangs gestellt, sie aber im Verlauf der Tagung auch ebenso sicher verneint. Im Gegenteil, es war mehr als angemessen, sich in sechs Arbeitsbereichen vom 2. bis zum 5. Juli von morgens bis abends mit diesem trotz seiner Einfachheit und Strenge hoch komplexen, provokativen und irritierenden, politisch, aber ebenso poetisch „maßlosen" Theatertext zu befassen.

Auch eine andere Befürchtung, nämlich daß die alte Kontroverse in der Bewertung zwischen Links und Rechts wieder aufbrechen würde, bestätigte sich nicht, die Schnittstellen und Knotenpunkte waren jetzt - 100 Jahre nach Brechts Tod und kurz vor der Jahrtausendwende - anders gelagert. Statt des einen Widerspruchs gab es eine Vielzahl von Perspektiven, Ansätzen und Fragestellungen, eben verschiedene Maßstäbe im Sinne der Interdisziplinarität von Literaturwissenschaft und Theaterwissenschaft, Philosophie, Soziologie und Anthropologie, von Theaterpädagogik und vor allem Musikwissenschaft.

Brechts kalkulierte Maßlosigkeit bemißt sich eben anders, ob man sie aus der philosophischen Perspektive mit Bezug auf Gramsci (Wolfgang Fritz Haug) oder aus der soziologischen mit Blick auf Carl Schmitt (Manfred Lauermann) betrachtet, ihre Genesis nachzeichnet (Günter Hartung) oder eine anthropologische Meßlatte (Antony Tatlow) anlegt, wie im ersten Arbeitsbereich (Leitung: Marc Silberman).

Das Vermessen der historische Dimension der „Maßnahme" im zweiten Arbeitsbereich (Leitung: Jürgen Schebera) warf die gesellschaftskritische Frage nach dem Eurozentrismus des Textes im Kontext einer globalen Katastrophe (Joachim Fiebach) auf, verstand „Die Maßnahme" als Versuchsanordnung in Form eines maßnehmenden Experiments im Kontext der literarischen Moderne (Roland Jost) und führte zur konkreten Analyse der „vermessenen" Auseinandersetzung um die „Maßnahme" durch das FBI (Alexander Stephan).

Schon dieser erste Tag hatte vielfältige neue Gesichtspunkte gebracht, besonders die 40 Jahre nach Grimm neu entbrannte Kontroverse um die Tragik der „Maßnahme": Was ist tragisch an diesem Lehrstück? Kann man überhaupt von einer Tragödie sprechen, vielleicht sogar im klassischen Sinn? Kann ein Spielversuch mit einem Lehrstück überhaupt tragisch sein? Ist der Junge Genosse ein tragischer Held, obwohl er in der theatralen Konstruktion gar nicht existent ist? So viele Fragen -

und viele kontroverse Antworten.

Noch spannender wurde es am zweiten Tag, als sich im dritten Arbeitsbereich, Musik und Lehrstück, für viele Teilnehmer eine weitgehend neue Welt auftat - die der Musik von Hanns Eisler. Nach einleitenden Worten von Dorothea Kolland vor allem zur Arbeitersängerbewegung wurde der Musik als präzises, begreifbares agens von Gerd Rienäcker in Vortrag und - ganz praktisch - am Klavier eine besondere Relevanz zugemessen. Sichtbar, nein hörbar wurde, wie Eisler Brahms, Lehár, Weill und den Jazz, vor allem aber Bachs Matthäus-Passion antisakral, aber durchaus rituell verarbeitete und die Musik zu einem integralen Bestandteil der „Maßnahme" in einem komplexen, oft auch widersprüchlichen Verhältnis zu Brechts Text machte. Im Rahmen von Musikbolschewismus, nicht mehr im Sinne einer konservativ christlichen Diffamierungsstrategie moderner Musik, sondern - seit den 30er Jahren - verstanden als offensiver Kampfbegriff wurde auch die Aufführung der „Maßnahme" zu einem politischen meeting (Eckehard John). Dieses Massenoratorium mit Riesenchören und Berufsschauspielern verlangte ein hohes Maß an Professionalität, so daß ein Lernprozeß im Sinne von Steinwegs Rekonstruktion der Lehrstücktheorie, ein learning by doing, in gewisser Weise fragwürdig wurde (Joachim Lucchesi). Die Diskussion spitzte sich sogar bis zu der Fragen zu, ob Brechts „Maßnahme"-Text nicht am ehesten von allen Lehrstücken einem Libretto nahe komme und ob mit der Hinwendung zu den Arbeiterchören weg von den technisch avanciertesten Produktionsformen wie dem Rundfunk im Vergleich zu den anderen Lehrstücken zwar eine stärkere Politisierung, aber zugleich eine Rückentwicklung der ästhetischen Produktivkräfte stattfinde.

Kein Arbeitsbereich verlief so widersprüchlich wie der vierte - zur „Maßnahme" als Theatertext (Leitung: Frank Hörnigk). Die Maßstäbe waren allemal unvereinbar und doch entstand ein produktives Geflecht von Fragen, Antworten und neuen Fragen. Ausgehend vom späten Wittgenstein und seinen „philosophischen Untersuchungen" wurde die „Maßnahme" als Text und Metatext gelesen, der einen Begriff in Form einer spezifischen Textstrategie zur Diskussion stellt (Ralf Schnell). Dagegen stand eine Lektüre, die aus der Abwesenheit des Jungen Genossen, seiner Simulierung durch die Agitatoren, d.h. aus der fehlenden „schmutzigen Präsenz des Körpers" die Leichtigkeit des Todes-Urteils entwickelte (Helmut Lethen). Zu beidem quer stand schließlich ein Vergleich von Lehrstück und Thingspiel, die in Bezug auf inhaltliche (z.B. Heroismus, Opfer, Klage) und formale Aspekte (szenisches Oratorium, Chöre, „hohe Sprache") als „kultisches Bekenntnistheater" gleichgesetzt wurden (Helmuth Kiesel). Wegen der Einbettung in die Totalitarismustheorie rief dieser sicher weiter zu verfolgende und zu differenzierende Ansatz (die Musik der Thingspiele ist z.B. bisher weitgehend unbekannt, die sozialdemokratischen Weihespiele wären mitzuuntersuchen, die Methode des Lernens zu vergleichen) eine heftige Kontroverse hervor.

Am nächsten Morgen, schon im fünften politisch-pädagogischen Arbeitsbereich (Leitung: Marianne Streisand) wurde nochmals eine explizite Gegenposition formuliert: „Die Maßnahme" als Text, der den Finger in die Wunde lege, sich gegen eine Kaderpartei und für Räte ausspreche, der kein autoritäres Machtverhalten beinhalte und rein gar nichts mit den Moskauer Schauprozessen zu tun habe, dagegen radikal und „tragisch" das Verhältnis von Zukunftsvision und Gewalt thematisiere (Stefan Amzoll).

Im folgenden wurde gezeigt, wie die Lehrstück-Methode Ausgangspunkt für praktische Theaterarbeit sein kann (Paul Binnerts), wie Lehrstücke als Performance aufgeführt werden (Andrzej Wirth) und wie die Händlerszene der „Maßnahme" in Boals Forumtheater verwendet werden kann (Michael Wrentschur). U.a. auch durch die kurzfristige Absage von Reiner Steinweg fehlte in diesem Arbeitsbereich leider eine intensive, auch kritische Auseinandersetzung mit der aktuellen Lehrstück-Praxis im engeren Sinn, entsprechend Brechts politisch-pädagogischer Methode.

Im letzten Arbeitsbereich(Leitung Gerd Koch/ Florian Vaßen), in dem es um die Weiterentwicklung von Lehrstück und Lehrstück-Konzeption ging wurde zum einen besonders betont, daß „Die Maßnahme" als Theater der Potentialität letztlich ein unspielbares Stück auf der Grundlage eines hermetischen Textes sei, wie - paradoxer Weise - auch die aktuelle Inszenierung zeige (Susanne Winnaker); unspielbar auch in der Form von Heiner Müllers Weiterentwicklung „Der Auftrag", die von Aborigines in Australien abgelehnt und zugleich verarbeitet wurde (Gerhard Fischer). Kontrapunktisch schließlich der Abschluß: eine Performance zu Brecht im Raum (Inge Gellert) und eine hochdifferenzierte Analyse von Heiner Müllers Versuchsreihe der „unreinen Vernunft" vor der Folie von Brechts „reiner" „Maßnahme" (Müller-Schöll).

Während die Inszenierung der „Maßnahme" am Berliner Ensemble durch Klaus Emmerich, deren Besuch mit anschließender Diskussion einen guten Abschluß der Fachtagung bildete, nach mehr als 40 Jahren Aufführungsverbot die theatrale Nichtexistenz aufhob, versuchte die Konferenz jenseits von

fester Maßgabe, starrem Maßstab oder gar autoritärer Maßregel neue Perspektiven, Erfahrungen, d.h. experience im Gedanken-Experiment zu entwerfen - so wie es Klaus Völker zu Beginn der Tagung im Anschluß an Robert Wilsons Inszenierung des „Ozeanfluges" mit seinem einleitenden Vortrag „Erinnerungsbild und eine Salve Zukunft" angesprochen hatte. Weiterzuverfolgen sind sicherlich die wieder neu aufgeworfene Frage nach der Tragödie, konkrete historische Untersuchungen zur theatralen Massenkultur der 30er Jahre und das Verhältnis von Textstruktur und politisch-pädagogischer Methode, gerade auch in Bezug auf die Gewaltfrage und zum „Schrecken", „der zum Erkennen nötig ist" (Brecht); vor allem aber das Verhältnis von Text und Musik als Konstituens des Lehrstücks. Es gilt die Leerstelle des Jungen Genossen im Text auszuhalten, die Widersprüche nicht vorschnell mit Ideologie zu füllen, sie allenfalls als Spielende, die an ihre Grenze kommen, vielleicht diese sogar überschreiten, um etwas neues, andres entstehen zu lassen, zu besetzen.

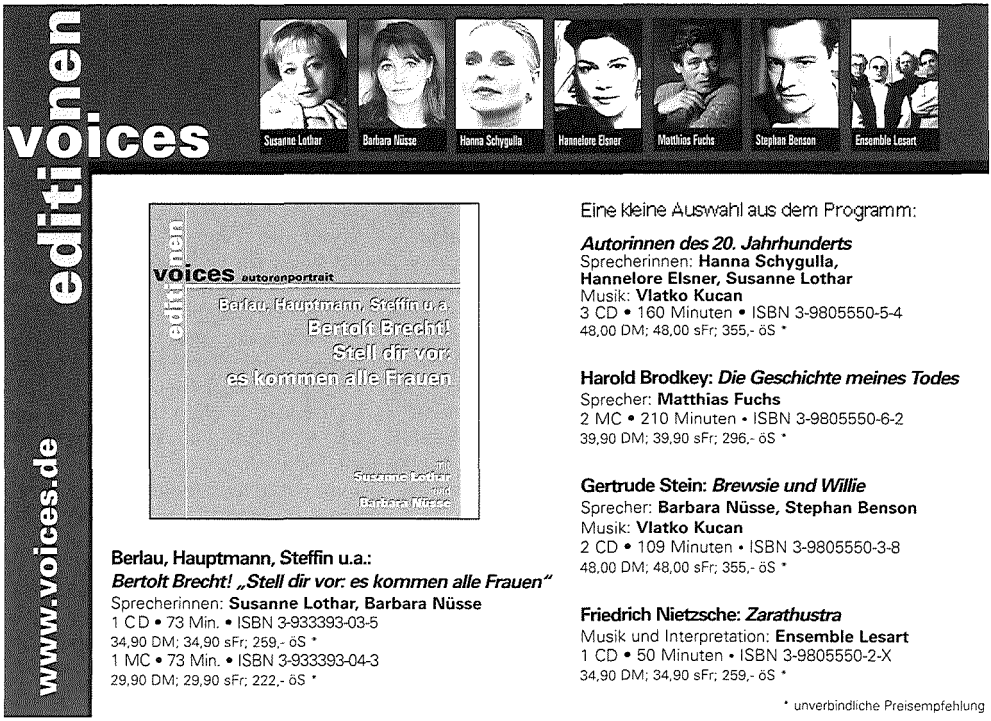
Weder mäßig noch anmaßend, sondern angemessen und das heißt über alle Maßen intensiv, mit Hegel gesprochen extrem im Sinne von „Knotenlinie der Maßverhältnisse" und nicht wie bei Aristoteles ausgleichend mit „Maß" und „Mitte" (Negt/Kluge) haben mehr als 30 WissenschaftlerInnen, Musik- und TheaterpraktikerInnen und ein zahlreiches Publikum Maß genommen an Brechts und Eislers „Maßnahme"- und es hat sich gelohnt, wie mit der Publikation der Tagung durch Inge Gellert, Gerd Koch und Florian Vaßen bald auch für eine größere Öffentlichkeit nachzulesen sein wird.

„Und Eure Arbeit war glücklich?"

Vom Lehrstück zum Schaustück

Von Inge Gellert

Um es gleich vorwegzunehmen: Sie war glücklich. Und spannend, kontrovers und gut besucht bis zur letzten Minute am späten Nachmittag des Sonntages. Die wissenschaftliche Welt um Brecht war in Berlin zusammengekommen. Die mehrtägige Konferenz galt einem einzigen künstlerischen Werk, der „Maßnahme" von 1930, jenem viel umstrittenen kleinen Lehrstück, in der es um die Tötung des jungen Genossen geht. Dieser war nun auch anwesend in Gestalt des jungen Darstellers aus



Berlau, Hauptmann, Steffin u.a.:
Bertolt Brecht! „Stell dir vor: es kommen alle Frauen"
Sprecherinnen: **Susanne Lothar, Barbara Nüsse**
1 CD • 73 Min. • ISBN 3-933393-03-5
34,90 DM; 34,90 sFr; 259,- öS *
1 MC • 73 Min. • ISBN 3-933393-04-3
29,90 DM; 29,90 sFr; 222,- öS *

Eine kleine Auswahl aus dem Programm:

Autorinnen des 20. Jahrhunderts
Sprecherinnen: **Hanna Schygulla, Hannelore Elsner, Susanne Lothar**
Musik: **Vlatko Kucan**
3 CD • 160 Minuten • ISBN 3-9805550-5-4
48,00 DM; 48,00 sFr; 355,- öS *

Harold Brodkey: *Die Geschichte meines Todes*
Sprecher: **Matthias Fuchs**
2 MC • 210 Minuten • ISBN 3-9805550-6-2
39,90 DM; 39,90 sFr; 296,- öS *

Gertrude Stein: *Brewsie und Willie*
Sprecher: **Barbara Nüsse, Stephan Benson**
Musik: **Vlatko Kucan**
2 CD • 109 Minuten • ISBN 3-9805550-3-8
48,00 DM; 48,00 sFr; 355,- öS *

Friedrich Nietzsche: *Zarathustra*
Musik und Interpretation: **Ensemble Lesart**
1 CD • 50 Minuten • ISBN 3-9805550-2-X
34,90 DM; 34,90 sFr; 259,- öS *

* unverbindliche Preisempfehlung

Mannheim, der sich in die Kontroverse der internationalen Wissenschaftler einbrachte.

Der Brecht-Forscher Klaus Völker (Berlin) eröffnete mit einem Erinnerungsbild und einer Salve Zukunft. Streitgespräche provozierten die Vorträge über die Entstehungsgeschichte des Textes von Günter Hartung (Halte) und zur anthropologischen Sicht von Antony Tatlow (Dublin). Wolfgang Fritz Haug untersuchte den philosophischen Kontext und wies erstmals umfassend den großen Einfluß des Wiener Kreises um Schlick und Carnap auf das Brechtsche Werk nach. Das altes en passant und sehr unterhaltsam. Der Soziologe Manfred Lauermann (Dresden/Gütersloh) inspizierte die „Maßnahme" mit den Augen Carl Schmitts. Obwohl sich Brecht und Schmitt nicht kannten, gab es Parallelen. Im Arbeitsbereich zum historischen Kontext beeindruckte Brechts Rolle in einem gewissen Geisterleben, die er in den FBI-Akten führte. Sie wurden von Alexander Stephan (Florida/USA) erforscht.

Programmpunkt: Besuch des "Ozeanflugs"

Die „Maßnahme" wurde als Experiment in einer neuzeitlichen Experimentalanordnung von Roland Jost (Ludwigsburg) beschrieben und Helmuth Kiesel (Heidelberg) verglich sie mit den nationalsozialistischen h, was nicht nur Verwunderung ob seiner Konstruktion auf der Grundlage einer Totalitarismustheorie hervorrief und letztlich in altbekannte Rechts- und Linksschubkästen führte. Ralf Schnell (Siegen) trug seinen Versuch einer bewußt immanenten Lektüre im methodologischen Handwerkszeug des späten Wittgenstein vor. Stefan Amzoll (Berlin) fragte nach der Gedächtniskultur, in der das heraufbeschworene Gespenst des jungen Genossen mit der weißen, sprich stimmlosen Gestalt steht (Helmuth Lethen, Rostock).

Bisher war meist von der „Maßnahme" als Lernstück gehandelt worden, nicht nur als Lehrstück. Für die anwesenden Wissenschaftler wurde insbesondere die Auseinandersetzung mit der Musik von Hanns Eisler zum wirklichen Lernstück am Lehrstück. In einem atemberaubenden Vortrag zeigte Gerd Rienäcker (Berlin), wie sich Eislers Musik dialektisch, kontrapunktisch, zuspitzend und den Text brechend verhält.

Die Musik ist bei Eisler nie nur Einlaufspitze für den Text. Sie ist immer selbständiges Genre, das dialogisierend zu den anderen spricht. Rienäcker sprang in den Text und sofort wieder an das Klavier, in beiden Medien virtuos Traditionsbezüge aufzeigend. Bezüge zu Bach, zu Händel und zuweilen zu zeitgenössischen Operettenläufen, das Ganze kolportierend. So stünden, laut Rienäcker, die musikalischen Zeichen von Klage und Trauer im Widerspruch zum „Ändere die Welt, sie braucht es" des Textes. Eisler im Streitgespräch mit Brecht. So ist die Musik in diesem Stück „Tat" oder „Agens".

Die Frage nach der Gültigkeit der, von Rainer Steinweg rekonstruierten Lehrstücktheorie war durchgängig in den Debatten präsent. Die Aufgabe besteht nun darin, deren theoretische Ausgangsbasis neu zu überdenken und als theaterpraktische Arbeitsmethode zu aktualisieren. Das tun die Performer ohnehin, wie Andrzej Wirth (Berlin) demonstrierte und auch Paul Binnerts (Amsterdam), Michael Wrentschur (Graz), Inge Gellert (Berlin) und Gerhard Fischer (Sydney) zeigten. Inwieweit die Aktualisierung sich beispielsweise in Heiner Müllers Experimentserien fortsetzten, bleibt für die weitere Erforschung offen. Nikolaus Müller Schöll (Paris) sprach anhand von Müllers „Mauser" über das Kontinuum von Rechtsprechung und dem Widerstand der Körper gegen das Massaker der Ideen. Und wenn man sich für die Revolutionierung der Welt entscheidet unter den ästhetischen Prämissen von Brecht und Müller, passiert genau das, was in der „Maßnahme" geschieht.

Oder nicht. Auch dies blieb eine Frage. Susanne Winnacker (Frankfurt) hält nach wie vor wegen dieser und anderer Denkschwierigkeiten die „Maßnahme" als Stück eigentlich nicht für aufführbar. Oder ist seine Form nur noch nicht gefunden? Im Berliner Ensemble jedenfalls wird sie erstmals nach dem jahrzehntelangen Aufführungsverbot wieder mit großem Erfolg gezeigt - als Schaustück - und ich möchte Joachim Lucchesi recht geben: mit der Musik ist es ein ganz anderes Stück.

Jedenfalls reichten die Themen und Dispute auch noch weitere Tage und Wochen. Dies hier seien nur einige Schlaglichter anläßlich der Geburtstage von Komponist und Autor eines Jahrhundertwerkes, nämlich der „Maßnahme".

Die Koordinatoren Inge Gellert, Gerd Koch und Florian Vaßen sind derzeit damit beschäftigt, die Publikation für den Druck vorzubereiten, um den erreichten neuen Forschungsstand der Öffentlichkeit vorzulegen.

Zwischen Elite und Massenpublikum.

Brecht und Eisler in Brasilien

Bericht von einer Vortragsreise

Von Albrecht Dümling

Das Festival Música Nova des brasilianischen Bundesstaates Sao Paulo, das wichtigste und älteste lateinamerikanische Festival für Neue Musik, fand in diesem Jahr zum vierunddreißigsten Male statt. Programmatisch widmete es sich zwei Schwerpunkt-Themen: dem hundertsten Geburtstag Hanns Eislers sowie den siebzigsten Geburtstagen der Komponisten Karlheinz Stockhausen und Edino Krieger. Beide künstlerischen Leiter des Festivals, die Komponisten Gilberto Mendes und Rubens Russomani Ricciardi, sind Eisler-Kenner. Von Ricciardi, der diesem Komponisten sogar seine Doktorarbeit widmete, kam die Anregung, Eisler-Konzerte in Ribeirao Preto und Sao Paulo durch Vorträge und Diskussionen zu ergänzen. Das Eisler-Interesse zweier brasilianischer Spezialisten bildete also den Ausgangspunkt meiner Vortragsreise.

Eine der Diskussionsveranstaltungen zu Eisler war im Goethe-Institut Sao Paulo vorgesehen. Hier sollte im Rahmen des Festivals Música Nova außerdem ein Liederabend zu Eisler/Brecht stattfinden. Dieter Strauss, der Leiter des Instituts, lernte mein Brecht-Buch kennen und wünschte sich daraufhin auch einen Vortrag zum Thema „Brecht und die Musik". Als besonders wichtig für Brasilien erschienen ihm die Überlegungen des Stückeschreibers zur Oper und zum Lehrstück. Auch Franz Buchetmann vom Goethe-Institut Curitiba wollte das von ihm geplante Brecht-Programm durch einen Musikvortrag ergänzen. Er wünschte sich jedoch einen Vortrag zum frühen Brecht. Überraschend meldeten sich dann auch noch die Städte Brasilia und Belo Horizonte, wo die Goethe-Institute soeben erst aufgelöst worden waren. Damit ergab sich eine kleine Vortragsreise, die von Brasilia (5. August) über Ribeirao Preto (11.-12.8.), Curitiba (13.-14.8.) und Sao Paulo (17.-20.8.) bis Belo Horizonte (21.-22.8.) führte.

In Brasilia beging das Kultursekretariat der Bundeshauptstadt in Verbindung mit der Deutschen Botschaft das Brecht-Jubiläum mit mehreren Veranstaltungen im Nationaltheater. Zu Aufführungen der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*, einer Filmvorführung, einer Ausstellung und einer Revue unter dem Titel „Tribut für Bertolt Brecht" trat mein deutschsprachiger Vortrag zum frühen Brecht. Titel: „Der Wasser-Feuer-Mensch. Brechts Weg von der lyrisch-expressiven zur episch-dramatischen Musik". Bei einer nachfolgenden Podiumsdiskussion bestätigte Hellena Herrera, die kubanische Chefdirigentin des Symphonieorchesters von Brasilia, sie sei erst durch die Musik von Eisler und Weill auf Brecht gestoßen. Der Leiter der größten Musikschule, der nach 1968 aus Prag nach Brasilia übersiedelte, erinnerte an den Komponisten und Regisseur Emil Frantisek Burian, der mit Brecht und Eisler gleichermaßen verbunden war.

Das Goethe-Institut in Curitiba, der hochgelegenen Hauptstadt des Staates Paraná, lud ebenfalls im August ein zu Vorträgen und Seminaren „Brecht und der Film" (Hans-Joachim Schlegel), zu einer Brecht-Ausstellung und zu Aufführungen von *Die Ausnahme und die Regel*. Gerade am Tage meines Musik-Vortrags allerdings ging ein schwerer Wolkenbruch hernieder, verbunden mit Hagel. Trotz dieses Naturereignisses, dessen Folgen am nächsten Tag die Zeitungen auf ihren Titelseiten zeigten, kamen einige diskutierfreudige Zuhörer, darunter Regisseure und Schauspieler. Stärker war der Besuch im Goethe-Institut Sao Paulo, obwohl dessen Leiter Dieter Strauss inzwischen nach Santiago de Chile übergewechselt war. Unter den Zuhörern sah man den bedeutenden Brecht-Kenner Fernando Peixoto, die Brecht-Interpretin Susanna Sales sowie Hans-Joachim Koellreutter, den Senior der brasilianischen Komponisten.

Beim Internationalen Theaterfestival von Belo Horizonte war BB nur am Rande angesiedelt. Mein Vortrag zum frühem Brecht sowie eine Brecht-Ausstellung des Münchner Goethe-Instituts waren die einzigen Ereignisse zu diesem Thema. Abgesehen von den *Plasticiens Volants*, einer französischen Straßentheatertruppe, sowie der ebenfalls französischen Zirkus-Produktion *Que-Cir-Que* stand Mittelamerika, Afrika und Asien im Mittelpunkt des elftägigen Festivals.

Die umfangreichsten Brecht-Programme boten die Goethe-Institute von Salvador de Bahia und Rio de Janeiro. In Salvador, der alten Hauptstadt Brasiliens, standen die Brecht-Veranstaltungen unter dem Motto „Er hat Anregungen gegeben. Ehrung des ‚talentierten Monsters' (Thomas Mann)". Neben einer szenischen Aufführung von Liebesgedichten und einer Text-Collage „Ich, Brecht" gehörten hier Aufführungen der *Dreigroschenoper* sowie von *Mutter Courage* zu den theatralischen Höhepunkten. Die Premiere der *Dreigroschenoper* im Teatro Vila Velha am 31 . August erinnerte an die Uraufführung vor 70 Jahren, wobei allerdings die Mitwirkung der afro-brasilianischen Trommler

der Bando des Teatro Olodum ganz eigene Akzente setzte.

Während das zur Zeit der brasilianischen Diktatur große Brecht-Interesse in diesem Subkontinent heute leicht zurückgegangen ist, ist die Musik Hanns Eislers erst noch zu entdecken. Der Komponist hat selbst niemals Südamerika besucht. Allerdings hatte er sich um 1930 von Berlin aus mit Brasilien auseinandergesetzt. Damals wurden die Zeitungsleser durch Meldungen aufgeschreckt, wonach in Folge der Weltwirtschaftskrise der brasilianische Kaffee in großen Mengen vernichtet würde. Brasilien glaubte den Preisverfall so aufhalten zu können. Auf einen Text von Julian Ahrendt komponierte Eisler daraufhin im Herbst 1930 die „Ballade von den Säckeschmeißern". Deren erste Strophe lautete:

> Ach, mich ziehts nach einem fernen Lande,
> Wo die schlanke Tropenpalme prangt.
> In Brasilien, am Rio Grande,
> Werden Kaffeesackschmeißer verlangt

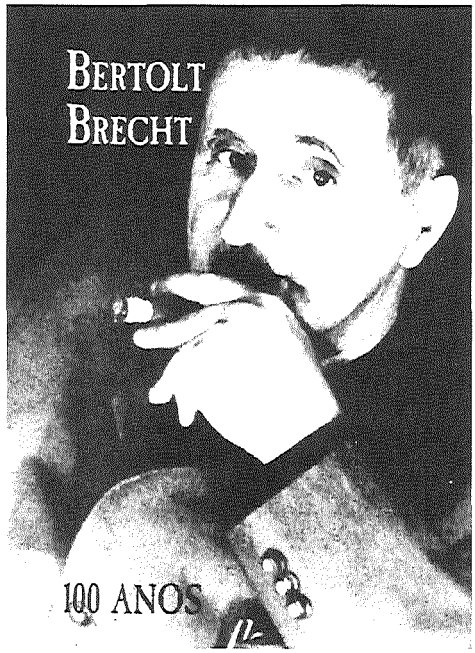
Die nächsten Zeilen erklären die Hintergründe dieses neuen Berufs:

> Es gibt zu viel Kaffee auf der Welt
> Und darum pro Zentner zu wenig Geld.
> Drum wird, so will es das Weltgewissen,
> Die halbe Ernte ins Wasser geschmissen.

In der Wiedergabe durch Ernst Busch und ein Jazz-Ensemble wurde die *Ballade von den Säckeschmeißern* populär und erschien auf Schallplatten. In Südamerika allerdings blieb sie offenbar unbekannt.

Das änderte sich in diesem Jahr, als das Festival Música Nova sich dem Themenschwerpunkt Hanns Eisler widmete. Wie der Festivalgründer, der Komponist Gilberto Mendes, sich erinnerte, saß während der Diktatur bei der Aufführung Eislerscher Kammerkantaten noch die Polizei im Saale. Im Vorwort zum diesjährigen Programmheft fuhr Mendes fort: „Heute spazieren Eisler und Brecht gemeinsam an den südlichen Stränden von Santos, über die Avenida Paulista und trinken ein Bier in der Pinguin-Bar von Ribeirao Preto. Und wir verbinden uns so mit Berlin, das nun nach dem Mauerfall den hundertsten Geburtstag Eislers feiert."

Zur Festivaleröffnung gab es im Teatro Pedro II von Ribeirao Preto ein Tanzspektakel u.a. mit Eislers *Gottseibeiuns-Kantate* (Brecht). Nach einem Rundtischgespräch zum Leben und Werk des Komponisten war das Publikum auf den nachfolgenden Brecht-Eisler-Liederabend eingestimmt. Die aus Sao Paulo stammende und in Wien ausgebildete Sopranistin Andrea Kaiser sang mit genauer Intonation



BB in Brasilien (Prospekttitelbild)

und Deklamation Kunstlieder und Theatersongs. Die Regie Fernando Peixotos schlug auch szenisch eine Brücke zwischen den Genres. So stand die Sängerin nicht nur starr neben dem Flügel, sondern ging auf der Bühne des Teatro Pedro II etwa zu einem imaginären Fenster, um den „Kirschdieb" zu beobachten. Oder sie gestaltete *An den kleinen Radioapparat* als Dialog mit einem wirklichen Rundfunkempfänger. Sie sang in deutscher Sprache, rezitierte und erläuterte aber alle Liedtexte auf portugiesisch. Auch in Brasilien sind nur wenige Worte nötig, um etwa das *Lied von der belebenden Wirkung des Geldes* oder das *Lied von der Moldau* zu verstehen.

Der Komponist, Pianist und Musikwissenschaftler Rubens R. Ricciardi, zusammen mit Mendes künstlerischer Leiter des Festivals, hatte den Klavierpart übernommen. Gelegentlich griff er in die Erläuterungen ein. Mit besonderem Genuß widmete er sich der „Ballade von den Säckeschmeißern", paßte sie doch wie maßgeschneidert zum Aufführungsort. In Ribeirao Preto lagen einmal begehrte Kaffeepflanzungen. Das Teatro Pedro II, der Festival-Schauplatz, wurde aus Mitteln reicher Plantagenbesitzer finanziert und 1930 - am Ende des Kaffeebooms - als drittgrößtes Opernhaus Brasiliens eröffnet. Ricciardi wies daraufhin, daß die Diskussion um den Kaffee-Preis auch in den Film „Kuh-

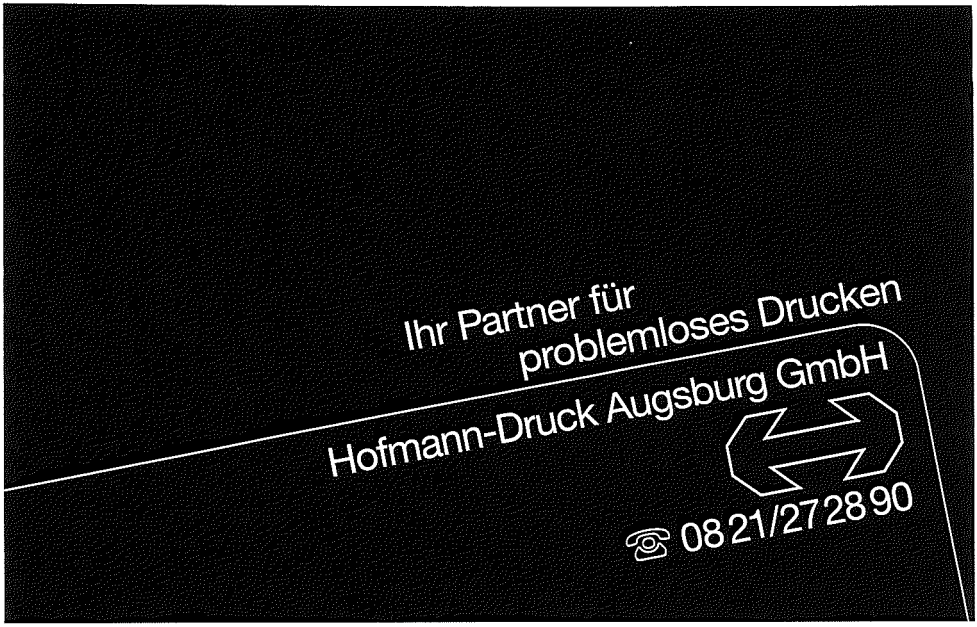
le Wampe" einging, den das Festival ebenfalls zeigte. Mit dem Hauptlied des Films, dem „Solidaritätslied", endete in eben diesem prachtvollen Opernhaus das Eisler-Konzert ungewohnt kämpferisch..

Hauptschauplatz des Festivals war die Mega-Metropole Sao Paulo, heute eine Stadt von fast 20 Millionen Einwohnern. Fast alle Konzerte fanden in einem der größten Gebäude der Avenida Paulista statt, dem Itaú Cultural, dem Kulturzentrum einer Bank. Da leider aus technischen Gründen ein Konzert mit Orchestersuiten Eislers entfiel, blieb es hier bei dem Liedprogramm mit Andrea Kaiser und Rubens R. Ricciardi. Es wurde ergänzt durch eine spannende Podiumsdiskussion im Goethe-Institut Sao Paulos.

Auf dem Podium saßen neben Hans-Joachim Koellreutter, dem wichtigsten Kompositionslehrer des Landes, die beiden Festivaldirektoren Gilberto Mendes und Rubens Ricciardi sowie der Berichterstatter. Der aus Freiburg stammende Koellreutter, der seit 1937 in Brasilien lebt, ist der wichtigste Kompositionslehrer des Landes. Nach dem Vorbild Hermann Scherchens gründete er 1939 die Gruppe „Musica Viva", die sich dem künstlerischen Nationalismus der Vargas-Diktatur entgegensetzte. Nach Aufenthalten in Indien und Japan orientiert sich der beweglich wirkende Komponist (er schreibt gerade an einer neuen Oper) heute noch stärker am Ideal einer integrierten Weltmusik. Den Wert eines Musikwerkes maß er an seiner Funktion. „Keinen Wert haben die nichtfunktionalen Werke."

Gilberto Mendes dagegen vertrat einen von Boulez und Stockhausen geprägten Avantgarde-Begriff. Auf die Frage, ob er mit der relativ kleinen Zahl von Festivalbesuchern zufrieden sei, verwies er im Sinne Schönbergs auf den elitären Charakter wirklicher Avantgarden. Ist aber die brasilianische Avantgarde wirklich avantgardistisch? Kann sie tatsächlich in absehbarer Zeit einmal ein Massenpublikum erreichen? Wird nicht im Gegenteil die Schere zwischen ihr und der Massenkultur immer größer?

Dabei besitzt gerade Brasilien eine Volksmusik von hohem Anspruch. Der Bossa Nova, wie ihn Tom Jobim und Joao Gilberto entwickelten, steht mit seiner abwechslungsreichen Instrumentierung und Harmonik dem Jazz nahe. Die Lieder Chico Buarques und Caetano Velosos übertreffen in Text und Musik häufig das Niveau der besten französischen Chansons. Zur Zeit der Diktatur besaßen diese Sänger, ähnlich wie Wolf Biermann in der DDR, eine politische Funktion. Nur wenige Tage vor der Podiumsdiskussion hatte ich im größten Park der Stadt, dem Ibirapuera-Park, ein Freiluft-Konzert Caetano Velosos vor 110.000 Zuhörern erlebt. Der inzwischen 56jährige Sänger und Autor wurde an



diesem Tag zum Ehrenbürger Sao Paulos ernannt. Wie beliebt Veloso auch bei der Jugend ist, zeigte sich bei seinem Lied „Terra", das allgemein mitgesungen wurde. Wichtigstes Vorbild Gaetano Velosos ist Chico Buarque. Wie dieser schreibt Veloso nicht nur seine Texte, sondern auch die Melodien selbst. Trotz drohender Kommerzialisierung gelingt ihm die Balance von Qualität und Massenwirksamkeit. Auch das Engagement für Rassenemanzipation hat Velosos - wie der große Gesang „O Navio Negreiro" auf seiner CD „Livro" belegt - nicht aufgegeben.

Hanns Eisler hatte 1929 den Avantgarde-Festivals in Donaueschingen, Baden-Baden und Venedig, auf denen er zuvor gefeiert worden war, den Rücken gekehrt. Ihn irritierte die soziale Isolation der Neuen Musik, die er als selbstgenügsamen Rückzug deutete. Zusammen mit Bertolt Brecht suchte Eisler damals ein breiteres Publikum, das er vor allem bei Arbeiterorganisationen fand. Im Sinne dieser Hörer hatte er seine musikalische Sprache vereinfacht und durch populäre Elemente wie den Jazz ergänzt. Das Resultat waren Chansons wie *Bürgerliche Wohltätigkeit* (nach Tucholsky), Massenlieder wie *Roter Wedding* und *Solidaritätslied* und Balladen wie *Nigger Jim*, *Baumwollpflücker* oder *Säckeschmeißer*. Vielleicht hätte Eisler seinen Platz eher bei den Massen im Ibirapuera Park gesehen als unter dem Spezialistenpublikum des Festival Música Nova. Zumindest hätte er Wert gelegt auf langfristige Verbindungen zwischen dem Volkstümlichen und dem Avancierten.

Vom deutschen Wald zur Banco do Brasil

Notizen zur brasilianischen Brecht-Diskussion

Von Dr. Albrecht Dümling

Curitiba, die Hauptstadt des südlichen Bundesstaates Parana, ist die umweltfreundlichste Stadt Brasiliens. Auf jeden Bewohner entfallen 52 Quadratmeter Grünfläche. Die zahlreichen Parks dienen der Erholung und der Bildung. Jeweils eigene Anlagen erinnern an die Zuwanderer aus Polen, der Ukraine, aus Italien und Deutschland. Am Eingang des Bosque Alemao gemahnt eine Holzkirche mit der Aufschrift „Oratorio J.S. Bach" an die frühesten deutschen Einwanderer, die ab 1833 nach Curitiba kamen. Es waren Protestanten, offenbar aber auch Dichter und Denker. So finden sich neben der Kirche am hölzernen „Turm der Philosophen" auf einer Tafel die Namen Kant, Hegel, Nietzsche, Luther und Hannah Ahrendt. Offensichtlich haben aufgeklärte Geister bei der Tafelgestaltung mitgewirkt. Über Treppen steigt man zum eigentlichen deutschen Wald hinunter, der äußerlich dem brasilianischen Urwald ähnelt. In deutsche Romantik taucht ihn aber der verschlungene Weg mit Tafeln, die zweisprachig das Grimm-Märchen „Hänsel und Gretel" („Joazinho e Maria") erzählen. Nach einem steinernen Hexenhaus, wo Pädagogen Kindermärchen vorlesen, erreicht man am Waldende, nach dem glücklichen Ausgang des Märchens, das „Deutsche Tor". Auf ihm prangen vier Schriftstellernamen: Goethe, Schiller, Thomas Mann und Bert Brecht.

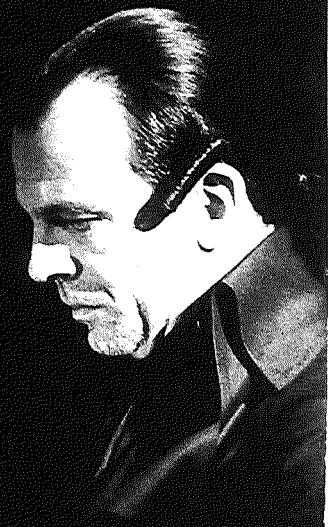
Martin Luther und Hannah Ahrendt, Thomas Mann und Bert Brecht - nirgends sonst sind Antipoden so friedlich vereint wie im Deutschen Wald von Curitiba. Obwohl die Autoren des „Zauberberg" und der *Mutter Courage* niemals Brasilien bereisten, sind beide in diesem Subkontinent bekannt. Daß Julia Mann, die Mutter des Romanciers, aus dem malerischen Küstenort Paraty stammt, hat die brasilianische Mann-Rezeption nicht spürbar gefördert. Bertolt Brecht gehört dagegen zu den meistgespielten Theaterautoren. Während zu Zeiten der Diktatur Stücke wie *Die Ausnahme und die Regel, Der Jasager, Furcht und Elend des dritten Reiches* und *Die Gewehre der Frau Carrar* im Vordergrund standen, hat sich heute das Spektrum erweitert.

Angesichts von Brechts kritischem Verhältnis zu Banken mußte aber überraschen, daß der erste internationale Brecht-Kongreß Lateinamerikas, organisiert vom Goethe-Institut Rio de Janeiro gemeinsam mit der International Brecht Society, ausgerechnet in einer Bank stattfand: im Centro Cultural der Banco do Brasil. (Gleichzeitig wurde das 34. Festival Música Nova, das wichtigste und älteste Avantgardefestival Lateinamerikas, unter den Themenschwerpunkten Hanns Eisler und Karlheinz Stockhausen im Itaú Cultural Sao Paulo, ebenfalls dem Kulturzentrum einer Bank, durchgeführt.) Die Banco do Brasil residiert prächtig im früheren Prinzenpalast, einem kuppelgekrönten klassizistischen Gebäude neben der Candelaria-Kirche im alten Zentrum Rios. Zum 100. Geburtstag Brechts sah man in der Halle eine Ausstellung mit Photos europäischer Brecht-Inszenierungen, nicht zuletzt von Produktionen des Berliner Ensembles. Die BB-Insignien, die das Haus schmückten, bezogen sich allerdings auf die Banco do Brasil, nicht auf Brecht.

Eine Koproduktion mit den Salzburger Festspielen
Berlin-Premiere 3.Oktober 1998

Dantons Tod

von Georg Büchner • Regie Robert Wilson



Kasse

Tel.: 030-28 408 155/ 28 231 60
Fax 030-283 880 51
Bertolt-Brecht-Platz 1
10117 Berlin

Im Repertoire:

Brecht
Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui • Die Massnahme • Leben des Galilei • Der Ozeanflug • Leben will ich! Eure Sonne schnaufen! GEDICHTE LIEDER SONGS • Die Rundköpfe und die Spitzköpfe

Ibsen
Eyolf

Chaplin
Monsieur Verdoux

Müller
Die Bauern

Shakespeare
Der Sturm

Premieren:

Brecht
TASCHENPOSTILLE im November 1998

Trolle
SCHWARZFAHRT ZU MEDEA Uraufführung im Dezember 1998

Müller
ANATOMIE TITUS FALL OF ROME im Januar 1999

Reimann
FRANZISKA LINKERHAND 1999

Hein
EIN LUSTSPIEL Uraufführung 1999

BERLINER ENSEMBLE

In einem der oberen Stockwerke suchten 18 Referenten aus 9 Nationen Antworten auf 6 Fragen:

1. Welche Bedeutung hat Brecht für Lateinamerika und welche speziell für Brasilien?
2. Gibt es „neue" Wege zum „alten" Brecht, und welches Publikum kann er heute noch erreichen?
3. Welche Bedeutung hatte Brecht für die Zweite Welt oder ist der sozialistische Realismus an Brecht gescheitert?
4. Wann wird die „Ausnahme" zur „Regel" oder wo findet im Umkehrschluß die „Brechtsche Verfremdung" ihr Ende?
5. Ist ein „eingreifendes Denken" im Sinne Brechts noch vorstellbar?
6. Kann man heute als Kunstschaffender noch politisch progressiv arbeiten?

Neben Nelson Rodrigues ist Brecht weiterhin der in Brasilien meistgespielte Autor. Fernando Peixoto, Herausgeber der kompletten Brecht-Stücke in portugiesischer Sprache, bestätigte deren bleibende Aktualität. Er gab einen kurzen Aufriß über die brasilianische Brecht-Rezeption, die 1945 mit einer Aufführung von *Furcht und Elend des dritten Reiches* durch ein jüdisches Emigranten-Theater begann. Nicht zuletzt während der Diktatur habe man Brechts Theaterstücke gerne aktualisierend auf die eigene Situation übertragen. Der Verfremdungseffekt gab Möglichkeiten, der Zensur zu entgehen. Während Ramon Griffero (Santiago de Chile) von dogmatischen Brecht-Aufführungen in Chile berichtete, die durch ihren Alleinvertretungsanspruch verschreckten, zog Peixoto für Brasilien eine positivere Bilanz. Man probiere das Werk des „Weggenossen" Brecht ständig neu aus. Allein in Sao Paulo stünden gegenwärtig vier Brecht-Inszenierungen auf dem Spielplan.

Der in Rio de Janeiro lehrende Philosoph Gerd Bornheim, Autor eines Buches über Brechts Theaterästhetik, warnte vor pauschalen Gegenüberstellungen von „altem" und „neuem" Brecht. Entgegen der starken Wirkung seiner Stücke auf das brasilianische Publikum würden manche Kritiker immer noch Vorurteile des Kalten Krieges auf den Autor projizieren. Nicht der Stückeschreiber sei veraltet, sondern solche Kunstrichter. „Einige der neuen Bilderstürmer sind enttäuschte Gläubige" - Antony Tatlow (Dublin), der langjährige Präsident der Brecht-Gesellschaft, bezog sich mit diesem Urteil wohl auch auf John Fuegi. Unter Berufung auf Wittgenstein, Gramsci und Levi-Strauss arbeitete Tatlow die Brisanz des frühen Brecht heraus, das „wilde Denken" etwa im *Dickicht der Städte*. Gerade das Unbewußte der Theorie, „die Löcher im Marxismus" hätten den Stückeschreiber interessiert. Der an der New York University lehrende Robert Cohen widmete sich unter dem Motto „Die Widersprüche sind die Hoffnungen" Oscar Niemeyers städtebaulichem Zukunftstraum Brasilia sowie der Vernichtung der Amazonas-Wälder. Wie hätte Brecht darauf reagiert?

Die Ausgangsfrage zum dritten Symposium regte Volker Braun an, über die gegenwärtige „Verwerfung eines ganzen Weltsystems" zu reflektieren. Seit 1989 sei die herrschende Klasse der DDR zu einer Klasse der Arbeitslosen mutiert. Damit nähere sich die Zweite Welt schrittweise der Dritten Welt an. Für den mit dem Deutschen Theater und dem Berliner Ensemble lange verbundenen Autor sind heute alle Brecht'schen Themen wieder „parat". Er nannte es die Aufgabe des Theaters, Gegenrealitäten zum kapitalistischen Realismus zu schaffen. Obwohl Braun seine Gedanken in einer aphoristisch dichten Sprache vortrug, stieß er mit ihnen auf weitaus stärkere Resonanz als seine Mitreferenten Leandro Konder (Rio de Janeiro) und Reinaldo Montero (Havanna). Montero konstatierte für das heutige Kuba, ähnlich wie zuvor Griffero für Chile, eine Bevorzugung des eher artistischen Brecht; eine Phase kulthafter Überpolitisierung sei zu ihrem Ende gekommen. An Braun, der ebenso die Sprachkunst Brechts hervorhob, richtete sich die Frage, wie man im Neoliberalismus politisches Theater machen könne, wie man die Gefahr der Selbstzensur vermeide. Nicht einmal zu Zeiten der Diktatur, so Konder, war die Hegemonie des Konservativismus in Brasilien so stark wie heute.

Manche Sitzungen verwarfen oder variierten die gestellten Fragen. So ging es in der vierten Runde weniger um das Verhältnis von „Ausnahme" und „Regel" als vielmehr um das von Theorie und Praxis. John Willett, der große englische Brecht-Übersetzer, berichtete von einem ersten Besuch am Berliner Ensemble im Jahre 1956. Zu seiner Verwunderung hätten die Schauspieler seine Frage nach der Theatertheorie so beantwortet: „Brecht spricht nie über Theorie." Auch Willett sieht die Theorie als oft hinderlich für die Praxis an. Übersetzungen machten die Terminologie noch unklarer. Gerade die Lehrstück-Theorie, die Bruchstücke in ein geschlossenes System ummünze, habe sich inzwischen zu einem babylonischen Turm aufgeworfen. Die Regisseure Peter Palitzsch und Alexander Stillmark bestätigten in der Diskussion, daß bei den Proben allein die Praxis zähle. Zum Beispiel die Verfremdung: sie ist, wie der Regisseur Luiz Fernando Lobo hervorhob, eher ein soziales als ein ästhetisches Phänomen. An erster Stelle stehe die Aktivierung des Publikums. Wenn Brecht sich am Sport orien-

tierte, könne man heute in Brasilien auch das lebhafte und informierte Fußball-Publikum zum Vorbild für das Theater nehmen.

Einzig Stillmark ging auf das Gegenüber von „Ausnahme" und „Regel" ein. Als groteskes Gegenwartstheater blieb ihm nach 1989 der Auftritt westdeutscher Bankfachleute, an ihrer Spitze Bundesbankpräsident Pöhl, vor Rostocker Werftarbeitern in Erinnerung. Ihre Warnung vor der Währungsunion ließen die einfachen Arbeiter unbeachtet., da sie inzwischen allen Bossen mißtrauten. „Die Wahrheit wurde nicht akzeptiert." Seitdem habe sich in Ostdeutschland das Verhältnis von Ausnahme und Regel umgekehrt. Aus brasilianischer Sicht stellte sich das Verhältnis von Ausnahme und Regel anders dar, etwa im Gegenüber von kommerziellem Theater als Regel und politischem Theater als Ausnahme. Auch angesichts der teuren Tantiemen drohten in Rio Brecht-Aufführungen mehr und mehr zur Ausnahme zu werden.

Beispiele aus der Theaterpraxis

Vor einem der sechs Symposien besuchte man eine Probe im Teatro Dulcina. Die im Foyer ausgestellten Plakate aus dem Berliner Ensemble zeigten, welchem Vorbild man nacheiferte. Zunächst zögerte Regisseur Antonio Abujamra, seine *Arturo Ui*-Produktion mit der jungen Truppe „F... Privilegiados" (Beschissene Privilegierte) vor so ausgewiesenen Brecht-Experten zu zeigen. Nachdem aber auch Peter Palitzsch seine Neugier geäußert hatte, sah man die Anfangsszene - und erlebte lebendiges Zeittheater. Selbst wenn die Mitwirkenden vielleicht nicht alle historischen Anspielungen Brechts verstanden, so gab es doch mit Börsenkrach und Privatisierung Parallelen zur brasilianischen Gegenwart. Aus dem Schauspielerkollektiv, das während der ganzen Szene auf der Bühne verharrte, lösten sich die Handelnden heraus. Sie agierten mit einem Minimum an Requisiten, aber mit einem eindrücklichen Repertoire von Gesten, wobei auch Spielerisches nicht fehlte.

Weniger gefiel am folgenden Tag eine Probe der Compania Ensaio Aberto zu Brechts Gorki-Bearbeitung „Die Mutter". Die 1993 durch Luiz Fernando Lobo gegründete Gruppe hatte sich schon mit Heiner Müller und Günter Grass („Die Plebejer proben den Aufstand") auseinandergesetzt, mit Brecht aber offenbar nur anläßlich eines Brecht-Weill-Cabarets „Youkali". Die autoritäre Arbeitsweise des Regisseurs bei der „Mutter"-Probe widersprach dem Namen der Truppe („Offener Versuch"). Der Anfangsszene lag das „Lob des Lernens" zugrunde, wobei die freundliche Beweglichkeit der Eislerschen Originalmusik in eine stampfende Rock-Version verwandelt wurde. Passend dazu warf man Metallkisten mit viel Lärm auf die Bühne - Revolte als Krach, Proletkult als Punk. Die Grobheit paßte nicht recht zur Ernsthaftigkeit des Anliegens. (Allerdings scheinen laute Auftritte auf brasilianischen Bühnen beliebt zu sein; auch bei der „Arturo Ui"-Probe fehlten leise Töne.)

Mehr Fragen als Antworten

Die vorletzte Frage („Ist ein 'eingreifendes Denken' im Sinne Brechts noch vorstellbar?") stürzte die Referenten der fünften Sitzung in Verlegenheit. Marcio Meirelles, der wichtigste Theaterregisseur und -direktor Salvadors, sprach von seinem vor allem körperlichen Verhältnis zu Brecht. Brecht'sche Gesten habe er bei den einfachen Menschen in Bahia kennengelernt, nicht zuletzt auch im Karneval. Unter den Schwarzen, die in der Stadt die Mehrheit repräsentierten, habe sich seit einiger Zeit ein Rassismus gegen die Weißen entwikkelt. Meirelles begegnet dem, indem er Schwarze zum halben Preis in sein Theater läßt. Waren zuvor nur ein Prozent der Theaterbesucher Afrobrasilianer, so habe sich dieses Mißverhältnis als Folge dieser Preispolitik gebessert. Durch bewußte Benachteiligung der Weißhäutigen versucht Meirelles der Rassentrennung entgegenzusteuern. Auch die Aufführung der *Dreigroschenoper* mit Olodum-Trommlern dient diesem Ziel. Ist dies auch, so fragte Meirelles bescheiden, eingreifendes Denken im Sinne Brechts?

Während der Dramaturg Ricardo Coelho eine Riesenliste szenischer Lesungen herunterrasselte, die das Teatro Dulcino zum Brecht-Jahr vorbereitet - fast alle Werke, die den Stücke-Schreiber je beeindruckten -, bot Brasiliens Theater-Ikone Augusto Boal im Streit zwischen Plato und Aristoteles eine launige Frühgeschichte des Theaters. Rundheraus bekannte er in der Diskussion, daß ihm der Begriff „eingreifendes Denken" mißfalle, erinnere er ihn doch an Interventionen einer Diktatur. Angesichts der Übermacht des Fernsehens sei allerdings Brechts Forderung nach einer Aktivierung des Publikums dringlicher denn je. Die Globalisierung des Marktes habe bislang vor allem eine Globalisierung der Wünsche bewirkt, kaum aber eine Globalisierung des Wissens. Die Filme Hollywoods zeigten nur die Phänomene und keinen Sinn; aber allzuviele Zuschauer seien zufrieden mit dieser Sinnlosigkeit. Dieses wachsende Einverständnis mit der McDonald-"Kultur" sei das eigentlich Erschreckende.

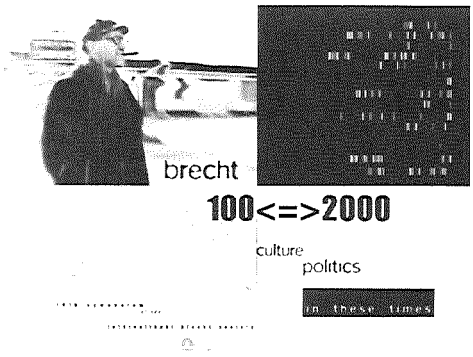
Auch die letzte Sitzung, an der sich wiederum das Publikum lebhaft beteiligte, brachte mehr Fragen als Antworten. Der argentinische Regisseur Manuel Iedvabni war darüber spürbar enttäuscht. Seine eigene Auseinandersetzung mit Brecht hatte im

Idish Folks Teater, dem Jüdischen Volkstheater von Buenos Aires, begonnen. Für ihn ist Progressivität mit dem Glauben an eine veränderte Gesellschaft verbunden, ein Glauben, der ihm heute entgleitet. Peter Palitzsch, von dem sich viele Zuhörer in Rio de Janeiro letztgültige Auskünfte erhofften, beschränkte sich auf die Frage, wieweit Brechts Stükke heute noch spielbar sind. Zuvor müsse untersucht werden, wieweit die Veränderbarkeit der Welt weiterhin Ausgangspunkt des Theaters sei. Könne es nicht auch ein Endzustand sein wie in Becketts „Endspiel"? Ist außerdem die Widersprüchlichkeit von Brechts Theaterfiguren ausreichend? Brauche man bei seinen Stücken nicht neue Montage-Möglichkeiten, um so zu einer Simultaneität der Handlungen und damit auch zu größerer Rätselhaftigkeit vorzustossen? Moacyr Góes, seit Jahren Theaterdirektor in Rio de Janeiro, hielt es für unmöglich, einfache Antworten zu geben. Seine eigene Politisierung erklärte er aus einer prägenden Erfahrung: die Verhaftung seines Vaters durch die Militärs im Jahre 1964. Den Besuch im Berliner Ensemble habe er daraufhin 1972 wie ein religiöses Erlebnis erfahren; sieben Stunden lang sei er in der Warteschlange für die Karten angestanden. Erst später, nach seiner Entfernung von der kommunistischen Parteilinie, habe er den artistischen Brecht entdeckt und bemerkt, daß Politisierung die Kunst normiert, ihre Konflikte reduziert und so ihre Macht schwächt. Mit einem Schlußwort von Klaus Vetter, dem Direktor des Goethe-Instituts von Rio, endete der dreitägige Kongreß. Dessen wichtigstes Ergebnis war neben der starken Publikumsbeteiligung die Begegnung der Teilnehmer. Obwohl die Inszenierungsmodelle des Berliner Ensembles in Brasilien lebendiger im Bewußtsein existieren als im heutigen Berlin, wächst die Eigenständigkeit der lateinamerikanischen Brecht-Rezeption. Wie in Brasilia, wo das Lob des Zweifels als Motto der Brecht-Veranstaltungen ausgewählt worden war, standen auch in Rio de Janeiro kritische Fragen zur gesellschaftlichen Funktion von Kunst im Mittelpunkt. Weitgehend ausgeblendet wurde dagegen der für den Stückeschreiber so wichtige Medienaspekt. Auf den großen, noch zu Zeiten der Diktatur eingerichteten Fernsehsendern steht mit Serienschnulzen, Tanzmusik und Fußball dominiert platte Unterhaltung. Die folgenden Gedichtzeilen Brechts, dessen Werk auf den Bildschirmen fehlt, gelten auch für Brasilien: *Von den neuen Antennen kamen die alten Dummheiten./ Die Weisheit wurde von Mund zu Mund weitergegeben.*

FÜNF ERDTEILE - ÜBER 100 WISSENSCHAFTLER - 16 PANELS

Der IBS-Kongreß in San Diego

von Florian Vaßen



Vom 28. bis zum 31. Mai 1998 veranstaltete die IBS zusammen mit dem Department of Theatre and Dance an der University of California at San Diego mit großem Erfolg den weltweit größten Brecht-Kongreß in diesem Jubiläumsjahr. Aus allen fünf Erdteilen waren über 100 Wissenschaftler, Künstler und Theaterleute nach San Diego gekommen, um gemeinsam über Bertolt Brecht an der Jahrtausendwende zu sprechen sowie Filme und Videos von ihrer Arbeit zu zeigen. Doch nicht nur quantitativ sondern auch qualitativ stellte diese Konferenz etwas Besonderes dar. Sehr intensiv und differenziert wurde in 16 panels und mehreren Plenarsitzungen über die heutige Relevanz von Brechts Theater-Arbeit, insbesondere den Gestus und den Verfremdungseffekt, über Theater-Politik und das Lehrstück, über Brechts Lyrik und Poetik sowie Brecht und die Musik, über neue theoretische Ansätze, Stadt und Standbilder, aber auch über „Recent Brecht Productions", „Brecht in the United States", „Teaching Brecht in North America" und „Brecht in Latin America" gesprochen.

Besonders erfreulich war dabei, daß neben den alten „Brecht-Hasen" auch viele jüngere Teilnehmer gekommen waren, daß eine starke interdisziplinäre Tendenz sichtbar wurde und daß neben den Brecht-Zentren auch die Peripherie, vor allem Lateinamerika, zu Wort kam. Spezielle Vorträge von Robert Brustein und Fredric Jameson sowie zwei große Plenarsitzungen von „American Theatre Directors on Brecht" und zum „Berliner Ensemble Then and Now" vervollständigten die wissenschaftliche Diskussion. „The Electronic Brecht", Videos zu Brecht-Arbeiten, ein Fernsehfilm über deutsche Autoren im Exil („Im Visier des FBI"), zum Teil erst vor kurzem wieder entdeckte und selten ge-

Die CDs zum Brecht Jahr

»Alle Künste tragen bei
zur größten aller Künste –
zur Lebenskunst«

(Bertolt Brecht)

CD 9031-72025-2

Die Originalaufnahme von 1930
mit umfangreichem Booklet.
Digital-remastered.

Marcel Reich-Ranicki liest
und kommentiert
Texte von Bertolt Brecht.

CD 3984-23129-2

eastwest records gmbh
a warner music group company

zeigte Filmaufnahmen von Brecht-Produktionen wie Charles Laughtons *Galilei* von 1947, *Mann ist Mann* von 1931 oder *Katzgraben* von 1957 lieferten ebenso wie die beiden neuen Brecht-Filme von Ottokar Runze („100 Jahre Brecht") und Jutta Brückner („Liebe, Revolution und andere gefährliche Sachen") von 1998 reichhaltiges, anschauliches Material und Anlaß für intensive, auch kontroverse Diskussionen. Ein gelungenes Beiprogramm mit Theaterbesuchen und einer Exkursion zu den Exil-Stätten, vor allem einem Besuch in der Villa Aurora - dem ehemaligen Wohnsitz des Exilschriftstellers Lion Feuchtwanger in Los Angeles - rundeten die inhaltliche Arbeit ab.

BRECHT - READINGS AND SOLUTIONS

Summary of Brecht seminar, University of Copenhagen

by Kasper Lorenz Johansen

In connection with the theorist and playwright Bertolt Brecht 's 100th birthday in September 1998, a seminar was held by the Institute of Art History and Theatre Sciences at the University of Copenhagen. His legacy was not just his works but also a new view on the theatre and working methods. The seminar opened by posing the question: Can his views on theatre and his methods at all be used today or has Brecht just become a parenthesis in 20th century theatre? 100 years or dead? As said recently by the German theatre magazine *Theater Heute*.

The idea behind the seminar was to confront Brecht 's legacy with the theatre situation of today, among other things through demonstrations and discussions of different readings and stagings; through submergence into the enormous amounts of unpublished writings and experiences which Brecht left behind, and by presenting lessons learned in the actual stagings of Brecht 's texts. What improved readings do the material inspire to? And what readings does our time inspire to in the texts?

Many leading people of the theatre from all of Scandinavia helped answering these questions. Their different qualifications, both practical and , and ways of working with the material all contributed to introduce light and shade to the picture of Brecht, theorist and man of the theatre.

TEXT AND TENDENCY

The first day of the seminar was mainly centred on readings of the Brecht texts. After a welcome and introduction by Professor Kela Kvam, the director and Brecht expert Peter Kupke (Wiesbaden) opened with a talk on the changing views on Brecht and the importance of using already existing material from the archives in order to reach a manyfacetted understanding of the texts. By using his own extensive research, among other things in connection with his work with the Berliner Ensemble in the 1970s, Peter Kupke was able to introduce a number of new facts about Brecht and consequently dismiss myths and prejudices.

After Kupke followed the theatre critic Leif Zern (Stockholm) with an introduction to the Southern European approach to Brecht, especially in connection with Italy and France. After a demonstration of differences between the North- and South European presentation of Brecht, Zern posed the question: Does the work with the play connect with the understanding of the ideology and the text. He himself accentuated the difficulties in the staging of 'Puntila' (at Dramaten 1996) by the Swedish director Thorsten Flinck due to its lack of dialectics.

At the next stage of the programme, the Brecht-researcher Rudy Hassing posed the question of the female author Agnes Smedley's connection to the character of Shen-Te/Shui-Ta from *The good person of Sezuan*. Through extensive research Hassing proves, that Brecht's inspiration easily can be related to Agnes Smedley's novel *Just a woman* and her own destiny as a revolutionary in China. Hassing ends by asking why this reading has not been used in connection with *Sezuan* earlier. The first day of the seminar ends with Dr. phil. Bent Holm (University of Copenhagen) who shows - through a presentation of selected videocuts from Giorgio Strehler's staging of *Sezuan* - how the 'epication' (episierung) of the play has been moved from the text itself to the scenic expression and thereby shows, how it is possible to read Brecht in a radically new way and still remain true to the text.

READINGS AND SOLUTIONS

The second day of the seminar had as its starting point the experiences with the stagings of Brecht and began with the Finnish director Ralf Langbakka. In his talk, Langbacka stressed that familiarity with the theory and the ideology was crucial when staging Brecht and argued ferociously against postmodern tendencies, which he called 'the theatre of puzzle'. Decisive for Langbacka was, that the play - whether Brecht or Beckett - was able to say something about our times and it would therefore be

meaningless to play Brecht for the sake of it being Brecht. Langbacka urged young theatre practitioners to use Brecht and try and fit him into our times.

Peter Kupke returned for the second lecture of the Sunday. In the first part of his talk, Kupke tried to create a historical view of the Berliner Ensemble from its early beginnings and until today. In the second half of the talk, he presented his own experiences from staging *Puntila* (Augsburg 1997). His most essential point was that working just theoretically with Brecht is meaningless. All scenic changes has to be tried out before they are used or rejected and are not to be adopted to Brecht's own model specifications, but take their paint of departure from the text we see.

In his lecture, the Swedish dramaturgist Stellan Larsson (Malmö) presented his work with the staging of *Kreidekreis* where the starting point for the realisation was to take the text literally, starting in a farming commune, presented as 'tractor realism'.

The last talk of the day was given by the Swedish dramaturgist Magnus Florin (Stockholm) who described his preliminary work with *The good person of Sezuan* which premieres was at Dramaten on the 25th of September. Florin told of the young director Thorsten Flinck's basic ideas and gave examples of the newly composed music which gave the songs a more contemporary sound.

After two days worth of seminar, the existing picture of Brecht the individual, his views on theatre and his theories, has been relativated. The participants seemed to have reached an agreement on the pointlessness of keeping the idea of authoritative stagings and model readings. The renewed knowledge should cause thorough re-reading of the texts themselves instead.

Ein neureicher Haifisch

Die „Dreigroschenoper" zu Brechts 100sten in Peking

Von Wolfram Schlenker, Peking

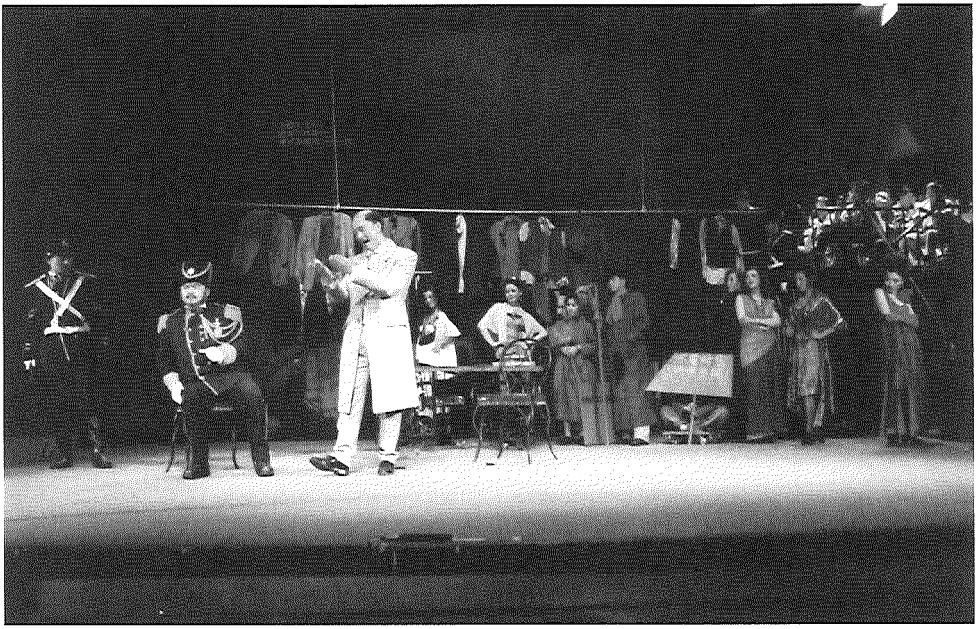
Brecht im Brecht-Jahr? Noch eine *Dreigroschenoper*? Die wievielte in diesem Jahr auf einem Globus, der sich immer rascher dreht unter dem Motto „Die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht" und der sich - allen Hoffnungen zum Trotz - davon nicht dadurch abhalten läßt, daß ihm nur die eigene Melodie vorgespielt wird. Also eigentlich nicht gerade sensationsverdächtig. Aber immerhin eine *Dreigroschenoper* in Peking, in China, also einem Platz, wo von „den Herrn" noch eine Menge davon geredet wird, „wie man Sünd und Missetat vermeiden kann" und die politische Moral - in der veröffentlichten Meinung - noch weit vor dem Fressen kommt. Gleichzeitig ein Land, in dem die Geschwindigkeit, mit der Reich und Arm auseinanderdriftet, in den letzten 15 Jahren nach Angaben der UNO höher ist als in jedem anderen Land der Welt. Und auf der kulturellen Seite ein Land, in dem erst 6 oder 7 Stücke Brechts aufgeführt wurden und man die Aufführungen westlicher Klassiker (mit Ausnahme vielleicht Shakespeares) noch an wenigen Händen aufzählen kann.

Der Erfolg[1], von dem hier zu berichten ist und dessen Vorbereitungen wir in Heft 2/1998 schon erwähnten, ist vor diesem Hintergrund doch bemerkenswert. Er wäre wohl noch größer gewesen, hätten die „Herrn", die nach wie vor gern lehren und belehren in diesem Land, den 100. Geburtstag Brechts und den ersten massiven öffentlichen Auftritt von Bettlern, Huren und Gangstern auf einer Bühne (im wirklichen Leben sind sie auch hier wieder vertraute Erscheinungen) nicht wohlbedacht eingeleitet mit propagandaschweren Hinweisen auf die enge Verbindung des Theatergenies Brecht mit der sozialistischen Bewegung und mit dem überall nur noch Langeweile und Ablehnung erzeugenden Sermon vom menschenfeindlichen kapitalistischen System mit seiner nur auf Geld basierenden Moral, gegen das der unermüdliche Marxist Brecht auch mit der *Dreigroschenoper* seine scharfe Kritik richtete[2]. Dem Gedanken, daß all das auch Kombiniert mit dem sich hartnäckig haltenden Ruf Brechts, er habe mittels der Verfremdungstheorie ein gefühlloses Theater einführen wollen, kommt solches Lob fast einem Todesurteil gleich.

Nur langsam verbreitete sich, daß hier ein unterhaltsamer, spöttischer, moderner, poetischer und

1 Chinesisches Jugend-Kunst-Theater, Premiere 2.5.1998, Intendant Lin Kehuan, Regie Chen Yong, Bühnenbild Xue Dianjie, Übersetzung Yue Qiyu, dramaturgische Beratung Lin Kehuan und Wolfram Schlenker; den Namen des Theaters übersetzten wir hier wörtlich - „chinesisch" deutet darauf hin, daß es sich um ein zentrales Theater unter der Ägide des Kulturministeriums handelt, Jugend drückte bei der Namensgebung in den 50er Jahren wohl einmal die Hoffnung aus, daß das Theater sich vor allem bei der ideologischen Erziehung der Jugend verdient machen würde, und „Kunst" sollte den künstlerischen Anspruch gegenüber reiner Unterhaltung hervorheben.

2 z.B. Beijing Qingnian Bao (Pekinger Jugendzeitung) v. 14.05.98 oder Zhongguo Wenhua Bao (Chinesische Kulturzeitung) vom 04.06.98



Tiger Brown bei Peachum: "Ja mach nur einen Plan..." (Foto: Chen Ading)

musikalischer Brecht zu sehen war, der alte Vorurteile brechen und falsche Freunde Lügen strafen konnte. Eine kleine Gruppe von Theaterleuten um den regen Jugend-Kunst-Theaters-Intendanten Lin, alle schon 1979 bei der ersten erfolgreichen Brecht-Aufführung in China beteiligt (*Leben des Gelilei*), hatte die *Dreigroschenope*" ausgewählt, zum Teil um dieses Ziel zu erreichen, zum Teil einfach, um das berühmteste Stück des „Bulaixite" (so die chinesische Umschrift für „Brecht") zum 100. Geburtstag auf die Bühne zu bringen. Der listenreiche Lin schob alle Hindernisse beiseite, trieb irgendwie knapp 1 Mio. Yuan (250.000 DM, davon 15.000 DM vom Goethe-Institut) auf und sicherte mit dieser dritten großen Brecht-Aufführung seit 1979 dem Jugend-Kunst-Theater endgültig den Ruf des „Brecht-Theaters" in China.

Aber es war eine Zitterpartie. Neben den massiven Finanzproblemen tauchten ständig neue Hürden und Hindernisse auf: eine spät als inkorrekt erkannte Übersetzung, eine zunächst unverständliche und schwierige Musik, Angst vor der Zensur, Schwierigkeiten mit Ironie und Doppelbödigkeit des Textes, zu wenig erfahrene und flexible Schauspieler - und ständig Zeitmangel. Am Ende stimmte zwar nicht alles zusammen, aber unter dem Strich war es eine amüsante und gleichzeitig beunruhigende Aufführung, die in ihrer Kombination von Songs, revueartigen Elementen und einer veritablen Kapelle auf der Bühne im Sprechtheater ganz neuartig war und mit Sicherheit auch Spuren im Theaterleben der Hauptstadt hinterlassen wird. Die Karten verkauften sich recht gut, obwohl die Spielstätte neu und unbekannt und die Reklamen zu schwach und zu unentschlossen war. Denn man wagte keines der berühmten Zitate, keinen der auch hier so treffenden Verse ins Programmheft, in die Anzeigen oder auf das Plakat zu schreiben.

Es entsprach schließlich ganz dem schillernden Charakter dieser „Oper", daß der Erfolg gleichzeitig zum vorzeitigen Ende der Aufführungen führte: nicht Zensur, sondern Geldgier führte zum Aus. Die Zehn Musiker, ohnehin die größte ökonomische Belastung der Aufführung, verlangten nach den ersten vertragsgemäßen 21 Aufführungen und ihrem offensichtlichen Erfolg eine Verdopplung des Honorars. Das hätte das Budget endgültig gesprengt. Die Aufführungen mußten abgebrochen werden. Das Theater hofft jetzt, die Inszenierung im Winter noch einmal auf die Bühne bringen zu können, eventuell mit der Unterstützung von Sponsoren; da es keinen Repertoirebetrieb gibt, ist das immer ein schwieriges Unterfangen. Fast sicher ist schon eine Einladung zum diesjährigen Kunstfest in Hongkong.

Die Bühne: der konsequenteste Beitrag

Das Jugend-Kunst-Theater weihte mit der *Drei-*

groschenoper seine neue Spielstätte ein, nachdem es viele Jahre nur als Gast in anderen Häusern hatte arbeiten können. Die gegen 450 Zuschauer fassenden Sitzplätze sind auf drei Seiten um eine nach vorn verlängerte Bühne gruppiert. Der Raum unterstützt eine intensive Atmosphäre, in der das Spiel nicht vor den Zuschauern, sondern unter ihnen abläuft. War man durch einen der Gänge zwischen den aufsteigenden Sitzplätzen bei der Bühne angelangt, umfing einen ein ästhetisch ausgestalteter Raum: nicht nur auf der Bühne, sondern auch an den Seiten und an der Rückwand waren große Tücher aus grobem Leinen mit Zeichnungen von George Grosz aufgehängt: Bewohner von Großstädten - Bettler, Bourgeoise, Huren, Gangster - vor Panoramen von Hochhäusern und Straßenschluchten. An den Seitenwänden hingen, noch im Halbschatten, die fünf Grundtypen des Elends; die Tiefe der Bühne war durch einen halbhohen, sackleinenen und grob zusammengenähten Vorhang abgetrennt, auf den mit ungeschlachten roten Buchstaben und Schriftzeichen auf chinesisch und deutsch „Die Dreigroschenoper" gepinselt war. vorherrschende Farbe war beige bis gelb, Ausdruck einer schäbigen, elenden, kalten Welt und passende Umgebung für eine Bettleroper. London tauchte nur als (eher ironisches) Zitat auf: in ein großes Stadtpanorama von Grosz auf dem Bühnenhintergrund hatte der Bühnenbildner die Themsebrücke eingezeichnet - eigentlich mehr um deutlich zu machen, daß es bestimmt nicht um ein London längst vergangener Zeiten ging. Symbol einer modernen Welt war der für alle Aufbauten verwendete schwarz gestrichene Stahl: deutlich, aber nicht dominierend durch ein Podest für die Kapelle auf der rechten hinteren Seite der Bühne, mit einer Treppe, die ins Spiel einbezogen werden konnte. Aus Stahl auch drei über die Bühne verteilte Straßenlampen, die fahrbare Gefängniszelle, der Galgen und die sparsam verwendeten Möbel: Peachums Schreibtisch, Stühle, Sofas. Ebenfalls aus Stahl der vom Schnürboden hängende Rahmen für den elektronischen Display, auf dem die Songtexte aufleuchteten.

Mit dieser einheitlichen, den gesamten Raum umfassenden Ausstattung war dem Bühnenbildner Xue Dianjie der konsequenteste Beitrag zu einer auf die Pekinger Gegenwart orientierten *Dreigroschenoper* mit sozialem Biß gelungen, ohne durch zu direkte Bezüge die Aufführung zu gefährden. Seit seinem Studium in den 50er Jahren in Dresden ist er einer der stillen, aber beharrlichen Verfechter eines an Brecht geschulten Theaters in China. Seine Bühnenbilder trugen entscheidend zum Erfolg aller drei großen Brecht-Aufführungen des Jugend-Kunst-Theaters bei.

Das Personal

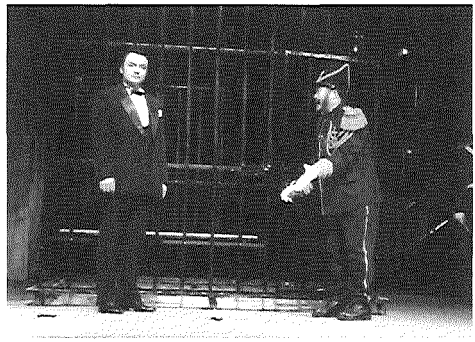
Alles andere war weit weniger einheitlich, die Aussage weniger deutlich. Wenn während der Moritat vom Haifisch „die Bettler betteln, die Diebe stehlen, die Huren huren" und schon eine großer Teil des Personals auf der Bühne präsentiert wird, sucht man vergeblich nach wirklich elend aussehenden Bettlern, die in der Lage wären, „das menschliche Mitleid zu erwecken". Ein jugendlicher Dieb hält sich nicht an die vielversprechenden Taschen der einzig offensichtlich Reichen, nämlich Familie Peachum, sondern an die Groschen des Moritatensängers, und wird von einem flegelhaften Polizisten um seine Beute gebracht, aber nicht - wie man es auch bei Pekinger Polizisten beobachten kann - mit gezielter Brutalität verhaftet. Nur die Huren strahlten einen (für chinesische Bühnen) erstaunlichen Grad von Unanständigkeit aus. In Watte eingepackt auch die Moritat: Erst nach der ersten Strophe in versuchtem bel canto ging der Schauspieler zu einer rauheren Jahrmarktstimme über, aber bei den letzten beiden Strophen stimmen alle in einem schönen Chor ein, anstatt weiter ihrem auch szenisch interessanteren Tagwerk nachzugehen.

Insgesamt wurde die Fabel richtig erzählt und nach der amüsanten Seite hin präsentiert. Im Spiel fehlte die soziale Aggressivität, die das Bühnenbild ausstrahlte. Die Bettler wurden durch Kostüme, Anzahl, und Textstreichungen stark zurückgenommen - sie waren nicht die Mitleid erregenden Kreaturen des einfallsreichen Herrn Peachum. Die meisten Räuber, in kaum besserer Kluft als die Bettler, konnten sich vom Kindertheater-Klischee des tolpatschigen Hotzenplotz nicht lösen und ließen nicht einmal ahnen, daß es sich um das professionellste Team in der größten Stadt Europas handelt. Sie suchten Effekte in Slapstick und einfachen Kinderspäßen wie dem Wegziehen von Stühlen, riefen damit aber im Publikum kaum eine Reaktion hervor. Auch die Polizisten in leuchtend blauen Kinderuniformen mit goldenen Knöpfen und hohen Mützen waren nicht ernstzunehmen: keine Bedrohlichkeit, keine professionelle Brutalität. Die gleiche Uniform trug ihr Chef, selbst privat, was nicht gerade förderte, in ihm den Tiger Brown zu erkennen.

Macheath wurde im Gegensatz zu seiner kindischen Räuberbande (und vor ihrem Hintergrund oft mit Schwierigkeiten) als ein (fast) zum Gentleman gereifter Aufsteiger mit überwiegend schon guten Manieren gegeben. Der Schauspieler, der einzige etwas bekanntere im Ensemble, schaffte es, dem Publikum das Gefühl zu vermitteln, daß da einer der zahlreichen typischen Emporkömmling der

„sozialistischen Marktwirtschaft" vor ihnen stand. Da war einer der neuen Spekulanten, Makler, Geschäftemacher und Selfmade-Unternehmer mit goldenen Ringen und Gel im welligen Haar und wendigen, aber durchaus herrischen Bewegungen, wie sie seit Jahren in den großen Städten Chinas immer wichtiger und sichtbarer werden. Gestisch gelang ihm das besonderes in der Bordellszene, wo er als reüssierter Gönner den Huren großzügig Geldscheine in den Ausschnitt steckte. Durch die Ausstellung dieses Restes von menschlicher Verbundenheit, von paternalistischer Herrenart, wie sie in anderer Weise auch hohe Kader gern (vor)zeigen, durch diese gewisse Weichheit über Kälte und Härte, konnte der Schauspieler die Figur dem Publikum als Bestandteil der eigenen Lebenswelt nahebringen - und damit auch der Kritik ausliefern.

Schwieriger war das für den Schauspieler des Peachum, einem jungen Mann, der erst vor kurzem ein zweijähriges Schnellstudium an der Theaterhochschule abgeschlossen, dort aber offensichtlich mehr gelernt hatte, als normalerweise der Fall ist. Vermutlich hilfreicher als das Studium war, daß er davor 10 Jahre in halbkriminellem Milieu in Nordostchina, nicht weit von der russischen Grenze, als Entertainer gearbeitet hatte und von da nicht nur Lebenserfahrung, sondern auch Widersprüchliches zuließ (eine gespaltene Haltung zu Frau und Tochter, einen melancholischen Unterton trotz aller schnellen und harten Entscheidungen), wurde wie bei Tiger Brown durch Maske und Kostüm beschädigt: Mit einem makellosen grauen Dreiteiler, Spazierstock und dezentem Schnauzbart glich er eher einem Verkäufer gehobener Herrenkonfektion oder einem deutschen Gymnasialprofessor vor dem 1. Weltkrieg als dem Chef mehrerer hundert Bettler, der ständig mit Lumpen, Prothesen und schmierigem Geld umgeht Die Figur schien dem Publikum ohnehin recht fremd zu sein, vielleicht, weil, so eine Art sparsamer, bibelfester Unternehmertyp in China seltener ist als bei uns. Dies machte sich immer in einer relativ schwachen Reaktion auf die erste Szene in Peachums Bettlergarderoben (angedeutet nur durch Bettlerkostüme, die an zwei vom Schnürboden herabkommenden Stangen aufgehängt waren) bemerkbar. Dazu trugen allerdings auch Regiefehler bei - z. B. waren die Tafeln mit den, einem chinesischen Publikum ohnehin nicht so vertrauten Bibelsprüchen um die Bühne herum auf den Boden gestellt worden, wo das Publikum sie weder sehen noch die Schauspieler auf sie zeigen konnten - sie zeigten dann unbestimmt in die Luft. Auch Überraschungseffekte mit der Präsentation der Grundtypen des menschlichen Elends wurden vergeben, da diese von Anfang an schon leicht beleuchtet waren.



Macheath und Tiger Brown (Foto: Chen Ading)

Die Schauspielerin der Polly, die zwischen den beiden Herren steht und Gegenstand ihrer Konkurrenz ist, konnte mädchenhafte Naivität und das schrittweise Anwachsen von Selbstbewußtsein und Geschäftstüchtigkeit über die Rampe bringen, auch wenn noch viel an einer intensiven Ausgestaltung der Rolle fehlte. Leider verschenkte die Regie die wichtigste Szene für Polly, die Hochzeitsszene, ganz. Die Räuber spielten wie ungezogene Gymnasiasten. Das Essen war so gekürzt, daß eigentlich überhaupt nicht mehr richtig gegessen, geschweige denn gefressen und gesoffen werden konnte. Das Lied von der Seeräuberjenny wurde von Polly auf dem mühsam abgeräumten Eßtisch in revueartiger Weise, mit dem völlig verfehlten Gestus einer Nachtclubsängerin vortragen ließ. Man traute der ästhetischen Wirkung des Liedes nicht und versuchte es durch artistisches Brimborium (wie kommt eine Schauspielerin während des Singens auf einen Tisch, und zwei Schauspieler noch dazu?) interessant zu machen.

Das Publikum war interessiert, reagierte aber zunächst wenig. Erst der *Kanonensong* brachte Stimmung. Zwar versäumten Licht und Choreographie dabei, Brutalität und Blutrünstigkeit einer hemmungslosen Soldateska herauszustellen, was in China bekanntlich keineswegs ohne Aktualität wäre, aber gleichzeitig war der Beweis geliefert, daß die Musik Weills ankam.

Der größte Erfolg: die Musik

Eine echte Neuerung und insgesamt der größte Erfolg der Aufführung war das Gelingen der Musik und der Songs. Zum ersten Mal wurde bei dieser Aufführung originale Musik zu einem Brecht-Stück verwendet und auf einer Bühne vom (vorherrschenden) romantisierenden bel canto zu einer rauhen, jazzigen, angriffslustigen und doch unterhaltenden Musik übergegangen. Das ist eine echte Neuerung, denn der Publikumsgeschmack wird trotz gewisser

Fortschritte der spätklassischen Musik oder einfach von süßlicher Popmusik beherrscht. Weder auf den großen Bühnen noch im Fernsehen noch in der kleinsten Karaoke-Bar kann man diesen musikalischen Gefühlssimulationen entgehen, die von Pavarotti über Yanni bis zu Heintje (ja, hier lebt er noch!) reichen. Noch der *Kaukasische Kreidekreis* des Jugend-Kunst-Theaters verwendete 1985 mit Blick auf das Publikum und die musikalischen Fähigkeiten der Schauspieler eine neu geschriebene, romantisierende, auch einfache, für europäischen Geschmack jedenfalls kitschige Musik.

Es war eine lange Diskussion, ob Weills Musik wirklich genommen werden soll. Man dachte ernsthaft darüber nach, wie beim *Kreidekreis* oder *Galilei* eine „chinesische" Musik dazu schreiben zu lassen. Daß man sich schließlich für die Originalmusik entschied, war vielleicht mehr dem Urheberrecht als den Argumenten zu verdanken, daß die *Dreigroschenoper* ohne ihre Musik so undenkbar ist wie Mozarts „Figaro" und den ästhetischen Reiz des Stückes gerade die widersprüchliche Verbindung von Musik, poetischen Texten und Handlung ausmacht. Nicht nur die Musiker, auch die Schauspieler standen der Musik anfangs sehr skeptisch gegenüber, da sie weder ihrem Geschmack entsprach noch ihrer Vorstellung, welche Funktion Musik auf dem Theater haben sollte. Die meisten hatten auch noch nie ein Musical oder eine moderne Revue auf der Bühne gesehen, allenfalls träumten sie von „My Fair Lady". Daß ihre ungeübten Kehlen gegenüber glatten Schlagerstimmen einen Vorteil darstellen könnten, erschien ihnen merkwürdig. Die Regisseurin verwandte schließlich mehr als die Hälfte der Probenzeit auf die Einübung der Lieder, eine Aufgabe, die ein mit Eselsgeduld gewappneter Musiker des Pekinger Kindertheaters mit Erfolg übernahm. Immerhin konnten fast alle Schauspieler keine Noten lesen; sie mußten die Melodien nachsingen und auswendig lernen. Nachdem sie einige Zeit geübt hatten, begannen sich die in ihren Ohren so schrägen Melodien Weills in Ohrwürmer zu verwandeln. Der narkotische Reiz, den die Songs der *Dreigroschenoper* schon bisher in allen anderen Ecken der Welt ausstrahlen, begann zu wirken. Am Ende war die musikalische Seite wenigstens so gut wie bei einer durchschnittlichen deutschen Aufführung. Die Kapelle, mit Musikern des Kindertheaters besetzt, spielte die Musik schließlich ganz passabel und auch mit Spaß. Die Musiker saßen in angedeuteter Bettlerkluft und mit zerknautschten Hüten auf ihrem stählernen Podest und wurden bei ihren Einsätzen von oben in angemessenen Farben (weiß bis rosa) angeleuchtet; vorne saß ein Saxophonist, der mit seinem Gerät schon auch einmal die Treppe herabsteigen und z. B. die Bordellszene durch eine Jazzinterpretation des Tangos beleben konnte.

Das Publikum empfand die Musik überwiegend als etwas reizvoll Neues, Modernes, Unkonventionelles. Einer der alten Germanisten und Brechtübersetzer der ersten Stunde wunderte sich, das Pekinger Publikum könne inzwischen offensichtlich doch „atonale Musik" akzeptieren. Der spezifische Brecht-Weill-Ton des Berlin der 20er Jahre fand jedenfalls auch im Peking der *Kanonensong*, sondern auch das hervorragend gesungene und gespielte Eifersuchtsduett der beiden Frauen bei Makkie im Gefängnis und die Finale 1 und 2. An vielen Stellen hatte die Regie jedoch dem ästhetischen Reiz der Songs nicht getraut und versucht, wie bei der *Seeräuber Jenny*, durch szenische Mittel oder durch die Zurückverlagerung der Songs in die Handlung (*Barbara-Song*, *Zuhälterballade*) zusätzliches Interesse zu erzeugen. Auch wurden Songs mit einem typischen Balladencharakter in Chöre umgwandelt, so etwa der *Salomon-Song*, der zudem auf zwei Strophen zusammengestrichen wurde. Damit wurde auch sehr viel Schärfe aus der Aufführung herausgenommen.

Gesellschaftskritik als spontanes Ereignis

Nur an einigen Stellen wurde der gedämpfte Charakter der Inszenierung durchbrochen und das Publikum durch eine unverhüllte Angriffslust überrascht. Nicht zufällig waren das immer Musikstükke: Das 1. Dreigroschenfinale präsentierte der Schauspieler des Peachum mit kalter Stimme und unbewegter Miene, durch keine Geste die bittere Feststellung abschwächend, daß unter diesen Verhältnissen nur die Rohen und Skrupellosen überleben können: "die Welt ist arm, der Mensch ist schlecht". Stärker noch war die Wirkung des 2. Dreigroschenfinales, bei dem der Schauspieler des Macheath ganz aus der Rolle heraustrat und die "Herrn, die ihr uns lehrt, wie man brav leben kann" in kalter, verächtlicher Haltung ansprach. Endgültig überrascht, zum Teil erstarrt saß das Publikum, als im zweiten Teil die Darstellerin der Hure Jenny mit ihrem tiefen rauhen Alt, mit vorgebeugtem Oberkörper und stechendem Blick unverhohlen aggressiv und laut die "Herrn" anschrie, wie elend es doch ist, wovon der Mensch lebt: davon, daß er den Menschen "peinigt, auszieht, anfällt, abwürgt und frißt". Eine auf chinesischen Bühnen (und in der Öffentlichkeit überhaupt) seltene Authentizität des Gefühls, eine packende Unmittelbarkeit durchbrach da endgültig die vierte Wand und hinterließ keinen Zweifel, daß das alles doch mit ei-

nem selbst zu tun haben könnte und daß hier mit Sicherheit nicht hauptsächlich ein 100. Geburtstag oder eine alte Geschichte aus dem europäischen Kapitalismus auf der Bühne stand, sondern die eigene Gegenwart. Bei den Aufführungen war das schon etwas zurückgenommen; bei den ersten Proben des Finales war die Schauspielerin unter der starken seelischen Anspannung und dem Haß, den sie da gegen diese Welt hinausschrie, nach dem Song mehrmals in Tränen ausgebrochen. Niemand, der nicht nach der Aufführung sagte, daß ihn vor allem auch diese Schauspielerin beeindruckt hatte - übrigens eine außerordentlich fleißige Frau, die sich mehr als die meisten anderen mit dem gesamten Stück und seinen Aussagen auseinandergesetzt hatte. Neben den Darstellern Peachum und Macheath gelang ihr das Heraustreten aus der Rolle für die Songs am besten - durchaus zum Vergnügen des Publikums und zur Überraschung der Brecht-Zweifler, die damit immer einen trocken belehrenden Vorgang assoziiert hatten.

An diesem unerwarteten Kulminationspunkt lassen sich Dilemma und Schwierigkeiten der Aufführung zeigen. Ohne genau zu prüfen, hatte man eine 1980 veröffentlichte Übersetzung verwenden wollen. Zwei Monate vor Probenbeginn entdeckte man dann mit Entsetzen, daß diese Übersetzung so viele kapitale Fehler enthielt, daß sie praktisch nicht korrigierbar war (leider kein seltenes Problem). In großer Eile mußte eine neue Übersetzung erstellt werden, wofür sich zum Glück eine opferbereite, Deutschland-erfahrene Brecht-Verehrerin fand, die auch in der Lage war, einen Teil der Songtexte auf die Musik zu setzen. Ein Beispiel von Übersetzungsfehlern war nun gerade das besagte 2. Dreigroschenfinale: Im Endstadium der Proben erreichte die Übersetzerin ein Anruf mit der Frage, ob denn der oben schon zitierte Refrain des 2. Dreigroschenfinales wirklich richtig übersetzt sei - in der ursprünglichen Übersetzung war das nämlich alles passivisch formuliert und so völlig entschärft und entstellt worden: Der Mensch peinigte nicht mehr, er wurde gepeinigt. Daß die Verhältnisse den Menschen dazu treiben zu vergessen, daß sie Menschen sind: vor dieser Aussage fürchtete sich die Regie in einer Gesellschaft, die immer mehr frühkapitalistische Formen der Ausbeutung entfaltet, ein riesiges Heer von Arbeitslosen schafft und innerlich von organisierter Kriminalität und Korruption zerfressen wird, andererseits aber von ihrer politischen Klasse gehindert wird, sich durch öffentlichen Diskurs dieser Probleme wirklich anzunehmen. Eine Sprengung des Konsens wird gefürchtet, wenn Mißstände auch nur öffentlich ausgesprochen werden. Dafür gibt es natürlich auch Gründe; die Lage ist angespannt. Erst vor drei Jahren hatte z.B. ein stellvertretender Bürgermeister von Peking im Kontext eines riesigen Korruptionsfalls Selbstmord begangen. Sein Mentor, Parteisekretär von Peking und Politbüromitglied, war abgesetzt und unter Hausarrest gestellt worden. Abgesehen von gigantischer Korruption in einem Bodenspekulationsskandal mit Hongkonger Kapital soll ein Loch von 2 Mrd. Yuan (= 400 Mio DM) in der Stadtkasse entdeckt worden sein, und interessante Details über das Leben dieser Herren mit unzähligen Luxuswohnungen und Luxusdamen werden heute noch in Peking erzählt - unter der Hand. Bei gleichzeitig über einer Million miserabel bezahlter Wanderarbeiter in Peking und einem ständig wachsenden Heer von Arbeitslosen, die am Rande des Existenzminimums leben, bei denen also wirklich an erster Stelle die Frage des "Fressens" akut ist, muß ein Theater allerdings überlegen, was es auf seiner Bühne ausspricht, was es andeutet und was es unter der Decke einer konturlosen Inszenierung läßt.

Daß das Stück interessant, aber auch sehr "heikel" sei, sagten Schauspieler, sobald sie Text und Songs richtig wahrgenommen hatten. Zuschauer erster zusammenhängender Szenenproben bestätigten das. Ein junger Musiker sprach die Übersetzerin nach der ersten Durchlaufprobe an, ob das wirklich alles originaler Brecht-Text sei oder ob man da extra für China etwas hinzugefügt habe, und konnte es kaum glauben, als wir das verneinten. Es schien ihm alles amüsant, aber gleichzeitig sprach er von einem unangenehmen Gefühl inneren Drucks, da er daran denken müsse, wie die Menschen unter der Last der Verhältnisse gerade auch jetzt so schlecht würden.

Unter dem Strich lotete die Inszenierung aber nicht aus, was möglich war, weniger als es 20 Jahre vorher mit *Leben des Galilei* unter noch viel schwierigeren Bedingungen gelungen war. So blieb, abgesehen von mancher lauten Lustigkeit ohne ironischen Biß, alles irgendwie verhalten, gedämpft, nie erschreckend oder bedrohlich, fast nie auf dem aggressiven Niveau der umgehenden Zeichnungen von Grosz. Undeutlich blieb die Aussage, daß die vielen Armen gezwungen sind, schlecht zu sein, solange man sie nicht "vom großen Brotlaib" ihr Teil sich schneiden läßt, und daß weder Prostitution noch Einbrecherei noch Betteln ein Spaß sind. Daß es gar um die von Brecht später aufgestellte Gleichung "Bürger = Räuber" gehen könnte, war noch undeutlicher. Daß es letztlich ein melancholisches Stück mit einem ordentlichen Stück Zweifel an der Besserungsfähigkeit dieser Welt ist, konnte nur schwer in den Blick kommen. Immerhin: die Billigkeit und Unzulässigkeit menschlicher Bezie-

hungen in einer Welt, in der nur Geld zählt, kam heraus. Ich hörte das auf dem Nachhauseweg als Erklärung des Namens "Dreigroschenoper" eine Mutter beantwortete so die Frage ihrer vielleicht 8jährigen Tochter. Da die Bettler zurückgenommen waren, blieb der Name auch älteren Zuschauern unverständlich. auf den von Weill und Brecht geschriebenen Einführungssatz war verzichtet worden. Statt dessen stellte der Darsteller des Pfarrers zu Beginn feierlich den 100. Geburtstag des alten deutschen Meisters als Grund für die Aufführung vor.

Brecht und die (chinesische) Tradition

Die Konturlosigkeit der Inszenierung insgesamt ist natürlich nicht nur die Folge von äußerem Druck und anfänglichem Unverständnis von Musik und Text. Da war einmal der Zeitmangel, der durch den Aufwand mit den Songs entstand. Der Intendant hatte nach der ersten Durchlaufprobe noch gemahnt, man müsse intensiv an der Figurengestaltung arbeiten, um so für die Entwicklung des Nachwuchses etwas zu tun. Und nicht nur das: Sie organisierte aus den Schauspielern heraus zwei Aufführungsgruppen, indem sie fast jedem zwei Rollen übertrug. Für die B-Gruppe blieb noch weniger Probenzeit als für die A-Gruppe, so daß ihr Spiel sich an vielen Stellen von einem engagierten Laientheater kaum unterschied. (Ich habe hier nur die deutlich bessere A-Besetzung berücksichtigt.)

Dann ist es bei Regisseuren wie der fast 70jährigen Chen Yong (sie war auch Co-Regisseurin bei *Galilei* und verantwortlich für den *Kreidekreis*) eine tiefsitzende Gewohnheit, daß selbst bei recht großer Unzufriedenheit mit den gegebenen Verhältnissen von der Bühne herab mehr Positives, Aufbauendes zu transportieren ist als Kritik, Melancholie oder gar Angriffe auf diese Verhältnisse. Internalisierte Filter lassen gar nicht erkennen, wenn sich ästhetische Möglichkeiten anbieten, das Theater zum unterhaltsamen Teil eines Diskurses über diese Verhältnisse und die Frage zu machen, ob sie denn so bleiben müssen. Schließlich ist es eine der Besonderheiten des chinesischen Sprechtheaters, daß sehr stark stilisiert wird. Sie resultiert einerseits aus tradierten gesellschaftlichen Kodexen öffentlichen Verhaltens, andererseits aus der damit über Jahrhunderte verbundenen chinesischen Theatertradition. Die chinesische Oper zeigt nie wirkliches Trinken, wirkliche Schläge, wirkliche Tränen, wirkliche Lumpen, sondern deutet sie an, durch symbolische Gesten und Ausstattungskonventionen. Auch so erklärt sich, daß der Bühnenbildner darum kämpfen mußte, daß schließlich wirklich wie Bettlerlumpen aussehende Kleider in Peachums Garderobe gehängt wurden. Die Räuber taten nur so, als ob sie äßen und tränken, und mußten mit plumpen und häßlichen Plastikrequisiten agieren. Was bei der Oper kunstvolle Distanzierung von der Niedrigkeit des Authentischen ist, wird im chinesischen Sprechtheater schnell ein lächerliches So-tun-als-ob, ein allenfalls dann in andere Richtung überzogenes Spiel wie im Kindertheater. Elend, Emotionen, Aggressivität, Gewalt wird nur angedeutet, nicht ausgespielt - auch deshalb waren die Bettler nicht wie Bettler (und auch nicht wie Schauspieler, die wirkliche Bettler spielen), waren die Räuber nicht gefährlich und die Polizisten nicht aggressiv und brutal. Dennoch - alles in allem war diese *Dreigroschenoper* ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung, nicht nur für die Brecht-Rezeption, sondern auch für das chinesische Theater. Und allemal ein wichtigerer Beitrag zum 100. des Altmeisters als das von der "Chinesischen Forschungsgesellschaft für deutschsprachige Literatur" veranstaltete Brecht-Symposium, das der sinkenden Zahl chinesischer Germanisten einige Festreden mit anschließender Festmusik (Streichquartettsätze von Beethoven, Schubert, Boccherini usw.!), ein Festessen und drei wenig ergebnisreiche Tage in der Abgeschlossenheit eines weit entfernten Badevororts von Peking bot.

Wenn Sie wissen wollen, warum Jean Baudrillard die Rückennummer 3 trägt:

Wer kritische, satirische, philosophische und jeden Falls ungewöhnliche Betrachtungen zum runden Leder sucht - diese Vierteljahresschrift hat sie.

Soeben ist das neue Heft zur WM erschienen. Bestellbar bei:
Brechtshop, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg oder direkt bei
S. Erhardt, Thalkirchner Str. 73, 80337 München
fon 089 - 74 79 12 81 089 - 74 79 12 82 *fax*
INFO auch unter www.muenchen.org/homepages/bm348773/index.htm

Summer in Berlin

Brecht-Seminar in Berlin

Von Siegfried Mews

Vom 9. Juni bis 17. Juli 1998 fand ein von Siegfried Mews und Marc Silberman geleitetes Brecht-Seminar in Berlin statt. Das Seminar wurde vom National Endowment for the Humanities (NEH) - einer zur Förderung der Geisteswissenschaften etablierten Behörde - in Washington, DC, finanziert; die University of North Carolina at Chapel Hill (UNC) fungierte federführend in administrativer Hinsicht. Nach der Genehmigung des Antrags auf Durchführung des Seminars „Bertolt Brecht: The Berlin Years" durch das NEH stieß die Ankündigung des Vorhabens auf reges Interesse nicht nur in den USA, sondern auch in Ländern wie England, Kanada, Österreich und der Tschechei. Da aber die Teilnahme am Seminar auf an US-amerikanischen Colleges und Universitäten lehrende Kollegen beschränkt war, konnten Bewerbungen aus anderen Ländern nicht berücksichtigt werden. Die Zahl der Teilnehmer war aus Kostengründen (alle Teilnehmer erhielten ein Stipendium) und Gründen der Schaffung eines optimalen Arbeitsklimas auf 15 beschränkt; die akzeptierten Bewerber kamen aus verschiedenen Teilen des Landes, von unterschiedlichen Institutionen und aus mehreren Fachrichtungen, so daß Germanisten, Politologen, Historiker, Musikologen und Theaterwissenschaftler interdisziplinär zusammenarbeiteten. Grundvoraussetzung der Teilnahme war die zumindest passive Beherrschung des Deutschen, da die Seminardiskussionen zum überwiegenden Teil auf Deutsch stattfanden.

Wie im Titel des Seminars angedeutet, richtete sich das Erkenntnisinteresse auf das durch das Exil unterbrochene Schaffen Brechts in Berlin zur Zeit der Weimarer Republik und in der Nachkriegszeit. Neben dem Studium der Texte aus den beiden Phasen der Berliner Tätigkeit Brechts wurde aber ebenfalls der Versuch gemacht, diese Tätigkeit in größere ästhetische, kulturelle und politische Zusammenhänge einzubetten. Eine Reihe von Gastvorträgen mit extensiven und intensiven Diskussionen trugen dazu bei, den Teilnehmern unterschiedliche Forschungsansätze und Perspektiven nahezubringen.

So sprachen der Historiker Konrad Jarausch, Fakultätsmitglied an UNC und Direktor des Zentrums für Zeithistorische Forschung in Potsdam über die Weimarer Republik; Dr. Erdmut Wizisla, Direktor des Brecht-Archivs, erläuterte die Bestände des Archivs und führte die Teilnehmer in die Arbeitsweise des Archivs ein; die Musikologin Pamela Potter, University of Wisconsin-Madison, hielt einen Vortrag über die Musik der unverwüstlichen *Dreigroschenoper*; Peter Palitzsch und Holger Teschke vom Berliner Ensemble diskutierten Aufführungen des *Kaukasischen Kreidekreises* und die Geschichte des Berliner Ensembles (BE); Werner Hecht, Mitherausgeber der dreißigbändigen Werkausgabe und Verfasser der monumentalen Brecht Chronik (1998), gab einen Einführungsvortrag zu Brechts Situation nach seiner Rückkehr nach (Ost)Berlin; und der Musikologe Joachim Lucchesi referierte über die Angriffe auf Brecht im Zusammenhang mit der Kontroverse über *Das Verhör des Lukullus*. Das äußerst reichhaltige Kulturangebot in Berlin sorgte für die Bereicherung und Vertiefung des Seminarprogramms. An erster Stelle wären die gemeinsamen Theaterbesuche von Aufführungen Brechtscher Stücke wie Der *aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (BE), *Leben des Galilei* (BE), *Die Dreigroschenoper* (Deutsches Theater), *Baal* (Gastspiel im BE), *Der Ozeanflug* (BE) und *Die Maßnahme* (BE) zu nennen, die lediglich ein Minimalprogramm darstellten, da viele Teilnehmer ausgiebig von der Möglichkeit Gebrauch machten, zusätzliche Schauspiel- und Opernaufführungen zu besuchen.

Eine Ringvorlesung über Brecht von bekannten Brecht-Forschern im Audimax der Humboldt Universität mit jeweils anschließendem Kolloquium im Literaturforum des Brecht-Hauses bot den Teilnehmern weitere, wissenschaftliche Möglichkeiten der Beschäftigung mit Brecht, ebenso wie zwei internationale Konferenzen (über Die Maßnahme und über Hanns Eisler, der wie Brecht 1998 hundert Jahre alt geworden wäre). Ausstellungen ie die über Eisler und ein Besuch in Buckow, wo Volker Braun, Rainer Kirsch und andere aus Brechts wie aus ihren eignen Werken lasen, und wo ein abendliches Konzert im Park mit Kompositionen von Eisler und anderen stattfand, rundeten das „Rahmenprogramm" ab. Die Teilnehmer waren im Gästehaus der Humboldt Universität untergebracht, das sich wegen seiner zentralen Lage nahe dem S- und U-Bahnhof Friedrichstraße und wegen seiner Nähe zum Berliner Ensemble, zum Hauptgebäude der Humboldt Universität Unter den Linden und zum Brecht Archiv in der Chausseestraße als außerordentlich günstig gelegen erwies. Die Seminarsitzungen fanden gewöhnlich in einem Raum des Seminargebäudes am Hegelplatz statt, das vom Gästehaus bequem zu Fuß zu erreichen

war; für die Bereitstellung dieses Raumes sowie für die Hilfe bei der Lösung anderer logistischer Probleme sind wir besonders Erhard Schutz von der Humboldt Universität zu großem Dank verpflichtet. Das Studium der Werke Brechts aus seinen beiden, durch das Exil unterbrochenen Berliner Perioden gewissermaßen vor Ort wurde von den Teilnehmern, die mit unterschiedlichen Vorkenntnissen über Brecht und unterschiedlichen Erwartungen nach Berlin gekommen waren, durchgehend positiv beurteilt; das Ende des Seminars bedeutet jedoch nicht das Ende der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Brecht, da zu erwarten ist, daß viele der von den Teilnehmern als Teil der Seminararbeit in Berlin begonnenen Projekte abgeschlossen und als Publikationen, Unterrichtsmodelle oder Vorträge an die Öffentlichkeit gelangen werden.

Etwas fehlt. das treibt.

Bertolt Brecht & Ernst Bloch: Produktivität & Experiment
Kurzbericht von der Tagung der Ernst-Bloch-Assoziation vom 20.- 24. Mai 1998 in Vester Skerninge, Dänemark

Von Doris Zeilinger

Ein Haus am sanftplätschernden Gewässer, halboffen zur See hin, mit kleineren Inseln und dem Festland in Sicht, im Rücken das dänische Hügelland im prallen, feuchten Frühsommergrün, darin eingestreut die Wohnhäuser, zum Teil mit Landwirtschaft, zwischen den lockeren Ansiedelungen wenige der häßlichen modernen Windmühlen, die die Ruhe ein bißchen einbrummeln und Investitionsanteile der Anwohner für alternative Energie verkörpern.

Ein Wort Brechts, der im nahen Svendborg seine erste Exiletappe durchlebte, paßt zum Gesamteindruck von Landschaft und Menschen: "Viel Kleines, doch nichts Kleinliches". Diese Umgebung machte einem die drei Tage der fruchtbaren Diskussion und des aufmerksamen Zuhörens leicht.

Doris Zeilingers Vortrag mit dem Titel *Dioskuren eigener Art. Warum es richtig ist, Brecht und Bloch gemeinsam zu nennen* arbeitete die Gemeinsamkeiten von Brecht und Bloch heraus. Wie im Mythos Castor und Pollux füreinander einstehen, so stand auch Ernst Bloch jederzeit - eingedenk der gemeinsamen Sache, die beide vertraten - für Brechts Werk ein. Neben dem politischen Anliegen, das beide einte, stellte die Referentin auch lebensgeschichtliche, psychologische und im weiteren Sinne weltanschauliche Übereinstimmungen heraus und versuchte diese hinsichtlich ihrer "Wirkung durch Zufall" (Bloch) zu interpretieren: Zum Beispiel das nicht ohne weiteres voraussetzbare Interesse an der Heiligen Schrift und der Luthersprache, die Bedeutung der Kindheit und Jugend, die etwas vorscheinen ließ, was ein Leben lang erstrebt, jedoch nicht, auch in der DDR nicht, gefunden wurde: Heimat. In ihren Frauenbeziehungen gab es ebenfalls manche Parallelen.

Die gemeinsame kulturpolitische Grundhaltung zeigte sich am deutlichsten in der sog. "Expressionismusdebatte". Obwohl Brecht nie Expressionist gewesen war, verteidigte er diesen ebenso wie Bloch gegen die Orthodoxie, gegen Schubladendenken, "Langbärtiges", wie Brecht schreibt, gegen den geschlossenen Totalitätsbegriff Lukács'. Aber schon vorher nahm Bloch Partei für Brecht. Beispielhaft ist dies nachzuvollziehen in dem Briefwechsel Blochs mit Siegfried Kracauer. Kracauer schätzte Brechts Arbeiten nicht - das Verbot des Films Kuhle Wampe rechtfertigte er sogar. Obwohl mit Kracauer befreundet, verteidigte Bloch nachdrücklich Brechts Schaffen. Kunst und Veränderungswille gehörten für Brecht und Bloch zusammen, wenn auch die Akzente vom Kunstproduzenten Brecht anders gesetzt wurden als vom Kunstphilosophen Bloch. Charakteristikum ihrer Gesamthaltung aber war: revolutionär im höchsten Sinn.

Albrecht Dümlings Vortrag *Avantgarde und Volksfront. Einige kulturpolitische Gemeinsamkeiten zwischen Eisler und Bloch* weitete das angeschlagene Thema auf Eisler aus, der ebenfalls eine Zeitlang im Svendborger Exil lebte. Ebenso wie im Verhältnis Bloch - Brecht liegen auch hier Differenzen vor - musiktheoretische, auch solche des

Funde:

Günstiger Verkauf
der Bühnenbildausstattungen (Maße variabel)

„Herr Puntila und sein Knecht Matti"
„Das Dschungelbuch"

Anfragen bitte an die
Städtischen Bühnen, Technische Direktion,
Postfach 11 19 49, 86044 Augsburg,
Tel. 0821/324-49 37, Fax 0821/324-49 72

persönlichen Musik"geschmacks". Trotzdem fanden sich Eisler und Bloch (zusammen mit Brecht) als Zeitgenossen im Kampf gegen Faschismus und Barbarei. Ein gegen Schostakowitsch gerichteter Artikel in der *Prawda* (1936) veranlaßte z.B. beide zu einer Replik in der *NWS*, einem wichtigen Organ der kommunistischen Exilanten.

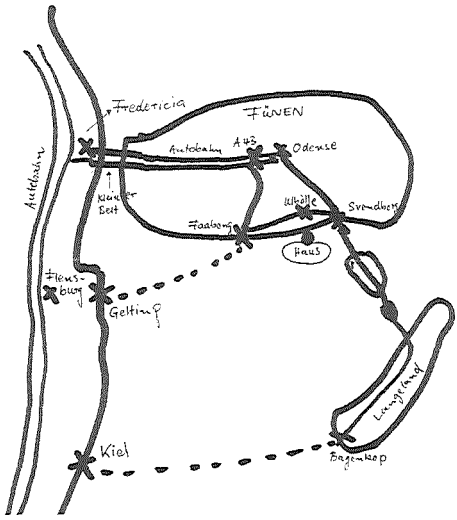
In seinen weiteren Ausführungen erinnerte Dümling an die bekannte Tatsache, daß die Zwölf-Ton-Technik sich dem Mißbrauch der Nationalsozialisten entzog. Trotzdem entschied sich Eisler für eine Technikvielfalt; er verwendete in seinen Kompositionen nicht allein die Zwölf-Ton-Reihen, sondern ebenso Akkorde in Terzschichtungen und andere Mittel der klassischen Harmonielehre. Damit lieferte er den Beweis, daß eine neue populäre Musik möglich war.

Vertonungen verschiedener Brecht-Gedichte und -stücke wurden beispielhaft analysiert. So ging Dümling ein auf die Vertonung des Stückes *Die Maßnahme* als einer säkularisierten Matthäus-Passion.

In Svendborg vertonte Eisler die Gedichte Silones, wobei die Komposition Brecht gewidmet ist. In ihnen sollte auf die Parallelen zwischen dem faschistischen Italien und dem nationalsozialistischen Deutschland aufmerksam gemacht werden. Die Nähe und Ferne zwischen Brecht und Eisler wurde anhand dieser vertonten Gedichte diskutiert. Als Meisterwerk kennzeichnete Dümling die *Weißbrotkantate*, in der eine Marschmusik mit Zwölf-Ton-Reihung erzeugt wird. Musikalisch umgesetzt wird darin - als ihr bestimmender Charakter - die autoritative Durchsetzung des Guten gegenüber dem Falschen. Dies weise auf den Charakter dessen, was als "Göttliches" gilt.

Nicht vergessen wurde auch Eislers berühmtes Geburtstagslied, komponiert zu Herrn Meiers (Jan Robert Blochs) 1. Geburtstag - ein Hinweis auf die freundschaftliche Beziehung zwischen den Blochs und des Eislers im gemeinsamen amerikanischen Exil.

Der kulturelle Abend an der Freien Lehrerhochschule in Ollerup wurde eingeleitet von Jörgen Lehrmann Madsen, einem Deutsch-Dozenten, mit dem Vortrag *Brecht in Svendborg*. Obwohl Brecht in Svendborg gelebt hatte, blieb er lange unbekannt. Madsens „persönliche Begegnung" mit Bert Brecht begann während seiner Studienzeit, in der er sich mit den *Svendborger Gedichten* befaßte. Ein besonders erwähnenswerter Zufall: Madsens Schwiegermutter war Mari (Maria) Ohm geb. Hold, seit der Augsburger Zeit Hausangestellte der Brechts, die unter Schwierigkeiten (sie brauchte eine Arbeitserlaubnis) ins dänische Exil mitkam und dort ihren Mann, den Schlachter Jørgen Henrik Ohm



"Das Prinzip Hoffnung":
Der Lageplan zum Bloch-Brecht-Symposium

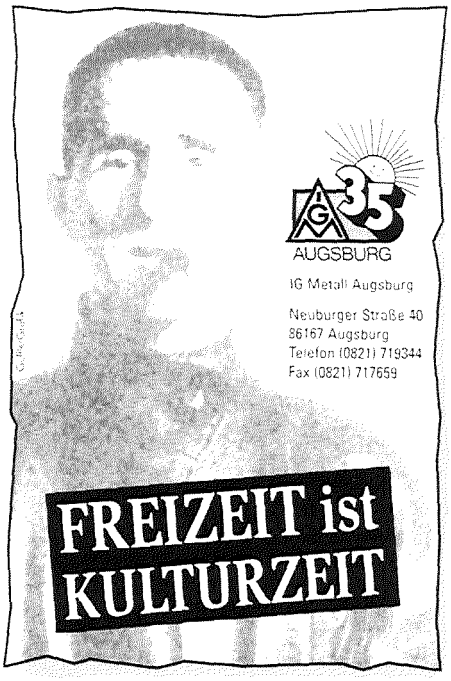
aus Svendborg, kennenlernte.

Im Vortrag verwies Madsen auf die kleinen Erfolge Brechts während seines Exils und die daraus resultierenden Anfeindungen seitens der konservativen dänischen Politik. In diesem Zusammenhang wurde die Uraufführung der *Rund- und Spitzköpfe* in Kopenhagen erwähnt. Eine gewisse Nähe der damals sozialdemokratischen Regierung zum mächtigen Nachbarn war zu dieser Zeit durchaus noch gegeben.

Interessant waren auch Einblicke in die näheren Umstände, die zum dänischen Exil führten, wie die Freundschaft zwischen Helene Weigel und der dänischen Dichterin Karin Michaelis.

Weitere Programmpunkte dieses Abends waren der Vortrag von Brecht-Liedern (vertont von Eisler, Weill, Dessau, Wagner-Régeny), sehr eindrucksvoll präsentiert von Anna Haentjens und Sven Selle (Klavier) und eine szenische Lesung von Ulrike Erhard und Gerd Koch zum Thema *Verhältnisse und Liebesgewohnheiten - brechtisch & blochisch*. Der Vortragenden erklärten, daß sich die Textmontage als "Para-Phrase zu Inge Gellerts Text *Konfutse versteht nichts von Frauen - Oder doch?*' versteht; (Inge Gellert war leider an der Teilnahme verhindert - für ihren Text herzlichen Dank!). Insgesamt ein gelungener Abend, an dem auch Publikum aus der näheren Umgebung teilnahm.

Volker Schneider ging in seinem Vortrag: *Wenn das, was fehlt, kein Etwas mehr ist. Blochs Musikphilosophie und Brechts Platz darin* zunächst auf Blochs Philosophie der Musik als dem Kernstück



seiner Ästhetik des Vor-Scheins ein. Musik ist eigentliches Instrumentarium des utopischen Geistes: Die Offenheit ihrer möglichen Bedeutung durch das Fehlen einer exakten Sprache prädestiniert sie als offene Weltvorstellung. Musik existiert - als Zeitkunst - nur im Vollzug, der gehörte Ton ist Träger des Vor-Scheins. Durch Bloch wird "Musik zum Land des Drüben", sie trägt - im aktiven Vollzug - mögliche Praxis der Zukunft in sich. So ist auch die zur Ware degradierte Gebrauchsmusik noch beerbbar, auch sie enthält ein Stück 'Wahrheit'. Musik ist "Grenzüberschreiter zum absoluten Augenblick" (Bloch), drückt das 'Etwas' auch, das fehlt. Gleichzeitig wirkt Musik als gesellschaftlicher Seismograph, der Veränderungswünsche registriert.

In der Praxis der Gebrauchsmusik macht Brecht die Probe aufs Exempel. Seine experimentelle Montage von Vorhandenem beerbt - auf Bloch gemäße Weise - verschiedene Zeiten. Der musikalische Brecht bleibe jedoch, so Schneider, Kind und Hüter seiner Zeit. Im heutigen Kontext dominiere der Warencharakter seine Kunst, der revolutionäre Gehalt werde verdeckt und der Veränderungswille zur Attitüde. Das 'Etwas' ginge so verloren, obwohl der Vorschein des anderen noch immer als Vermißtes anwesend sei.

Schneider betonte die besondere Rolle, die Brechts *Dreigroschenoper* für Bloch hatte: Musikalische Praxis auf der Bühne als Prüfstein der Wahrheit, Schlager im Dienst der Veränderung. Musikalische Praxis auf der Bühne könne den Warencharakter aufbrechen, könne das "Morgenrot der Freiheit" zum Leuchten bringen. Nachdem jedoch das 'revolutionäre Subjekt' abhanden gekommen sei, wirke die aufklärerische Absicht abgegriffen. Der Schlager fällt an die kapitalistische Welt zurück. Das, was jetzt treibt, ist die Suche nach ewiger Vermehrung. Es fehlt: der Profit.

Mit einem Zitat Wolfram Burischs zur Kulturabweisung begann das Referat von Franceca Vidal *Zerstörte Sprache - zerstörte Kultur: Die Erfahrung Exil als Zwang, eine neue Haltung zur Kultur zu entwickeln oder: Die Politisierung der Ästhetik bei Brecht und Bloch*. Die Referentin ging auf die kulturverstärkende Rolle des Exils ein. Aus einer Notlage heraus, nicht aus Gründen der Glorifizierung, kommt es zu einem Perspektivenwechsel, der bei Brecht (wie z.B. auch bei Korsch - auch er lebte im Svendborger Exil) zu einer Reflexion der Ungleichzeitigkeiten und Veränderungsansprüche führte. Unter den erschwerten Bedingungen des Exils wurde dabei kollektives Arbeiten notwendig. Bei Brecht, der dies bereits in Berlin praktizierte, manifestiert sich die Arbeitsweise am deutlichsten. Francesca Vidal betonte, daß gerade angesichts des Faschismus der Adept in einem solchen Kollektiv zur ehrenvollen Figur wurde.

Die Enttäuschung der Zusammenbruchshoffnung führte Bert Brecht zur kultur-kritischen Erörterung der national besonders belegten Themen, wie z.B. Richard Wagner. Sie führe zur Warnung vor Selbsttäuschung und einfachen Schematismen. Die Svendborger Gedichte wurden interpretiert unter der Berücksichtigung der besonderen dänischen Nähe zu konservativen und faschistischen Kräften. Die Satiren darin versteht Vidal als - in Abwandlung Lukács offenen Kampf - heiligen Haß gegen den Nationalsozialismus des deutschen Reiches. Sie betonte dabei die Differenz zu Ernst Bloch, dem der beflügelnde Zorn als das offene und notwendige revolutionäre Mittel diente. Aber sowohl Bert Brecht als auch Ernst Bloch sahen das Eschaton im Hier und Jetzt.

Martin Blumentritts Vortrag *Brechts Küchendialektik* widmete sich dem philosophiegeschichtlichen Zugang zu den chinesischen Exilzyklen Brechts. Er betonte die Grundzweifel an allem, was man nicht mit eigenen Augen sieht, wie auch an

dem, was man mit eigenen Augen sieht. Blumentritt spannte den Kritik-Bogen von Aristoteles und Ben Maimon über Bacons Kritik der Bilder sowie Meinung und Wahn bei Kant bis hin zur Hegelschen Linken.

Nach Hegel besteht Glauben nicht aus Betrug und Täuschung oder bewußter Lüge als verkürzter Aufklärung, sondern als entfremdete Gestalt des Bewußtseins kommt dieser zur Geltung. Erst mit der Kritik des Scheins als einer Kritik der Lebensverhältnisse läßt sich Ideologiekritik betreiben, da Ideologie aus den Lebensverhältnissen entspringt. Mit Marx betonte Blumentritt, daß das quid pro quo als ideologische Verkehrung des Selbstbewußtseins nicht bloße Idee, sondern Tätigkeit im Zustand der perpetuierenden Entfremdung ist. Mit der Offenlegung der Entstehung von Ideologie könne das Wesen und mit ihm die Wahrheit erkannt werden.

Bei Brecht wurde die Wahrheit dann auch - dies reflektierend - fünffach:

Es gehört Mut dazu, sie zu sagen; Klugheit dazu, sie zu benennen, Kunst dazu, sie zu erkennen; Wahrheit wird zur Waffe und schließlich: Wahrheit beugt sich der Auswahl durch listige Anwendung.

So bestimmt könne Wahrheit niemals propagandistisch umgesetzt werden. Propaganda könne niemals Wahrheit sein, wie Propaganda für die Wahrheit schon selbst einen Widerspruch erzeuge. Somit müsse die Wahrheit mit den Mitteln der Strategie verbreitet werden. Zur Erkenntnis der Wahrheit und zur Bedingung der Kritik des Scheins kann nur die Utopie eines Besseren beitragen.

Reinhart Behr referierte *Brechts Stellung zur gesellschaftlichen Verantwortung der Naturwissenschaftler und politischen Autoren.* Er interpretierte die verschiedenen Fassungen des *Galilei.* Am Beispiel des Atombombenabwurfs über Hieroshima und Nagasaki wird problematisiert, inwieweit die wissenschaftliche Erkenntnis ein Verbrechen sein könne, oder ob nicht erst das Handeln der Menschen selbst verwerflich sei. Diese Fragestellung wirkte sich auf die Konzeption der Figur des Galilei aus: In der ersten Fassung ist Galilei kein "Held", es geht Brecht einzig um die Darlegung der historischen Wahrheit. In der umgeschriebenen Fassung wird Galilei zum "tragischen Held"; sein Handeln wird verurteilt. Das Individuum wird konkret als handelndes Subjekt im gesellschaftlichen Kontext begriffen. Mit einer ähnlichen Interpretation nähert sich Behr der Kritik an einem dänischen "Nationalhelden", Kai Munk. Er zeigte, daß Munk, Mussolinianhänger, Pfarrer und Schriftsteller, erst dann zum Widerstand überging, als seine nationalistischen Ideale unter der deutschen Besatzung nicht einzulösen waren.

Folgerichtig rief er mit ebendiesen nationalistischen Parolen zum Widerstand gegen die Besetzung Dänemarks auf. Gleichwohl bewirkte er mit seiner Haltung erst die Hinwendung Dänemarks zum Nationalsozialismus mit.

Die Tagungsbeiträge werden im VorSchein, Blätter der Ernst-Bloch-Assoziation 17/1999 veröffentlicht.

Orangen mußten es doch immer sein!
Ich haucht in meine Hand mir Wärme ein
und fischte in der Tasche schnell nach Geld.
(aus "Der Orangenkauf" Bertolt Brecht)

Otto Franck
Import KG
Augsburg

Früchte aus aller Welt

Bertolt Brecht und Musik

Wenige Schriftsteller haben sich so intensiv mit Musik, ihrer Wirkung und gesellschaftlicher Funktion auseinandergesetzt wie Bertolt Brecht. Immer wieder warnte er davor, sich von schönen Klängen einlullen zu lassen, sich durch die Magie der Töne zu Passivität und blindem Einverständnis verführen zu lassen - zu falschem Glück. Bei bloßer Kritik blieb Brecht jedoch nicht stehen. Er war einer der ersten modernen Liedermacher und einer der wichtigsten Anreger für moderne Komponisten. Damit förderte er die Entstehung einer ganzen Richtung: als Gegenpol zur "absoluten Musik" die realistische, angewandte Musik.
Biographie, Werk und Zeitgeschichte mit Notenbeispielen und Abbildungen, Zeittafel und Register sowie Einzelanalysen zu den Opern, Lehrstücken, Liedern und Songs.

Einmalige
Sonderausgabe
736 Seiten mit
180 Notenbeispielen
und 26 Abb.
DM 29,90
öS 218,-
sFr. 27,50

___ Ex. Brecht und die Musik. Albrecht Dümling. DM 29,80
___ Ex. Brecht-Liederbuch, Hrsg: Fritz Hennenberg, DM 29,80
___ Ex. **Nur noch bei uns:** Das große Brecht-Liederbuch 3 Bände, Leinen im Schmuckschuber: DM 160.00

☐ Bitte senden Sie mir Ihren Katalog zu. Aus dem kann ich weitere bestellbare Bücher und CDs (z.B. von Dessau, Eisler, Weill u.a.) entnehmen.

Name, Vorname: _____

Straße: _____

PLZ, Wohnort: _____

Tel. für Rückfragen: _____

Gleich einsenden an: Brechtshop, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg,
oder faxen an: +49 (0) 8 21 - 39 1 36

this is the way the world ends,
this is the way the world ends,
this is the way the world ends,
not with a bang (We are the hollow men)

but a whimper.

Shantih, Shantih, Shantih.

Let me begin by saying that seeing the production of *The Resistible Rise of Arturo Ui* has created many more questions than it has answered As a student of Brecht over the past two months, my main endeavors have been to grasp a notion of Brecht's theories, ideas, philosophies of the „epic theatre", etc. Whether subject to the format of my lecture, or to a lack on my part for fuller research, I was **not in the least bit aware** of the technique or flavour with which a Brecht show is produced. While my research and my eyes have witnessed seemingly different aspects of Brecht, their junction meets at the fact that **I had a lot of fun.**

What did seeing „Ui!" remind me of? Vaudeville... a dingy cabaret, the plague, Albrecht Durer, Scarface, the Tracy Ullman Show, the paintings of Francis Bacon... the cinematography of Oliver Stone, and many other mixed media images floated through my head during the show (and currently as I remember it). It was not what I envisioned at all when reading or studying Brecht. To watch Brecht thought, would be an intellectual stretch or leap, requiring a bit of effort on the audience member. Although now it seems a naive assumption about the „epic theatre", I also thought Brecht's productions would be relatively simple. Needless to say that assumption is dispelled. The complicated technical work put into „Ui!" must have been a nightrnare, let alone to teach the ensemble their parts. Taking technology into consideration, certainly Brecht's contemporary audiences must have been watching a loud, pulsating, half-mechanical, half-organic beast of a show.

God, it was fun. What was it that amazingly astounded every age group in the audience that afternoon? An old woman in front of me could hardly control her little old granny-fanny joy at witnessing such a spectacular event. And this was a show filled with bawdy movement, explicit language and violence, and whose theme mirrored an all too familiar story of genocide and conquest. Not for grannies. Brecht apparently knew that these things appealed to all people, but in what way? Perhaps it was his use of "verfremdung", the alienation effects employed to distance the audience from getting personally involved in the drama. The audience was watching the word „fuck" used; it wasn't being screamed at them for once... You only have to watch the news to see who died today.

Concerning the "verfremdung", I was suprised this theory was splattered over evervthing in the show. I assumed it would be used sparingly, and thus creating a greater effect of distancing faster. But it seems no stone was left unturned. The propaganda handed out, the white faces, the enormous platform with air brakes, the scene transitions (!), the white rubber-like walls, the upstage wall with large slits allowing us to see the offstage actors, and virtually everything else was truly what my friends and I call „wacked out". It was just crazy.

This all-encompassing attention to the detail of alienating the audience did almost the opposite to me. I found myself drawn into analyzing and scrutinizing the detail of transitions and the skill in scene manipulation. The actress playing Arturo Ui was a magnet for my eyes; I strained to follow all of her strange quirks and facial contorsions.

Is this what Brecht is trying to avoid? You could truly lose yourself in Ui's walk of dementia and the twisted smiles of Giri and Givola. Was it because I was familiar with the story? I don't think so. I think it was because I had never seen anything like that before in my life.

I like theatre. I want to make theatre. Is this paradox the reason why Brecht has failed to transform the theatre into an art for the modern human? For certainly, the theatre today is still mainly of the Aristotelian crue, founded on the principles of Shakespeare. To be an actor, the height of my learning could possibly be found in none other than the Royal Shakespeare Company... if all I needed was a job. Brecht may have wowed and thrilled his audiences, but was there anvthing changed in their minds? Is Brechtian theatre a catalyst for changing the role of theatre, or is his form a future standard for when that task has already been accomplished? I don't know why all new plays aren't like the ones of „Ui!" I saw. We like them.

I suppose the history surrounding Brecht's own rise is irrelevant in considering the theatre of today and what it will do. The fact remains that I, along with everyone else in the audience that afternoon had their minds blown. It was more than a play to watch, it was something to take from and keep. „Ui!" gave me a taste of just how „epic" the theatre can be.

And I mean like *Led Zeppelin* epic. Big humongous planets hitting each other....Krypton exploding... clown school.... the nuns hitting you.

GEGENSTANDPUNKT
Politische Vierteljahreszeitschrift
3-98

Drei Anmerkungen zur Japan-Krise

Clinton in China
Die etablierte und eine aufstrebende Weltmacht sondieren eine „strategische Partnerschaft"

„Marktwirtschaft und Demokratie" in Afrika
Das ultimative Entwicklungsmodell des Imperialismus für seine afrikanischen Geschöpfe und die Folgen

Sudan – Eine ganz normale Hungerkatastrophe findet öffentliche Aufmerksamkeit

Die „Entwicklungszusammenarbeit"
Marke Deutschland und Europäische Union
Politische Erziehung zu selbstlosem Dienst am weltweiten Geschäft

CSU-Parteitag · Castor-Skandal · Wahl in Ungarn · Pfingsttreffen der Vertriebenen · ICE-Unglück · Äthiopien & Eritrea · Der Internationale Strafgerichtshof · Botschafterkrise in Weißrußland · Fußball-Weltmeisterschaft · Bundeswehrgelöbnisse · Jugendkriminalität · Minister in spe J. Stollmann · Deutsch für Ausländer · GAL-Prozeß in Spanien · Krisenalltag in Südkorea · Holocaust-Mahnmal · Kombilohn · Bekenntnisse der PDS · Jangtse: Hochwasser im Systemvergleich · Die USA stellen den „Krieg des 21. Jahrhunderts" vor · Rückblick: Wahlkampf '98

200 Seiten DM 25.– ISSN 0941-5831
Ab sofort im Buchhandel erhältlich
(in Augsburg auch im Brecht-Shop) oder direkt über
Gegenstandpunkt Verlag
Türkenstr. 57, 80799 München
Tel. (089) 2721604 Fax (089) 2721605

Filmreihe und Brecht-Symposium in Indien

Vom 1. bis 10. Oktober werden in den Goethe-Instituten in Madras und New Delhi ein von Wolfgang Gersch zusammengestelltes Filmpaket "Werkstatt Bertolt Brecht" zu sehen sein. Nacheinander werden *Die Mysterien des Frisiersalons, Mann ist Mann, Kuhle Wampe,* Privatfilme aus den Jahren 1928/29, *Dreigroschenoper, Leben des Galilei, Syberberg filmt bei Brecht, Kurzer Film, Gewehre der Frau Carrar, Katzgraben, Die Mutter* und *Mutter Courage* zu sehen sein. Die Filme geben dem indischen Publikum erstmals die Möglichkeit, deutsche Theaterinszenierungen von Brecht-Stücken im Original zu sehen. Brecht ist zwar in Indien bekannt, alle grossen Stücke sind in indischer Sprache produziert worden, in der Regel aber als Adaptionen, die meistens das Original kräftig verändert haben. Die Filmvorführungen werden von Jutta Brückner eingeführt, erläutert und kommentiert. Jutta Brückner wird auch ihren Film *Liebe, Revolution und andere gefährliche Sachen* zeigen.

Die Abschlußseminare zur Filmreihe finden in Madras bereits am 3./4. Oktober statt und in New Delhi am 10. Oktober.

Sie hatten es ihr abverlangt

Als Gast-Professorin mit Brechts Lyrik an The University of Georgia, USA

Von Gudrun Schulz

Komm mit mir nach Georgia, das ist der Titel eines Gedichts, das Brecht in den 20er Jahren schrieb, und das wie der *Alabama-Song, Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* und andere Texte seine Vorstellungen vom Leben in Amerika in dieser Zeit widerspiegelt. Brechts 100. Geburtstag war es, der mich an The University of Georgia, Athens, brachte, in den Staat Georgia, tief in den Süden der Vereinigten Staaten, in ein sehr grünes, sehr warmes, sehr gastfreundliches Land mit Magnolienblumen, groß wie Eichen.

„The University of Georgia", Athens, hat mehr als 30.000 Studierende verschiedenster Nationalität, Hautfarbe und Herkunft.

Die Universität gibt eine Tageszeitung heraus, besitzt einen eigenen Fernsehkanal und ein ca. 80.000 Personen fassendes Football-Stadion neben vielen Sportplätzen auf dem Campus, eine große Konzerthalle und ein eigenes Hotel, um nur einige Auffälligkeiten zu nennen.

Neben dem „Department of Germanic & Slavic Languages", das zum „Franklin College of Arts and Scienes" gehört, sind alle großen Fakultäten, wie Rechtswissenschaft, Wirtschaftswissenschaften, naturwissenschaftliche Zweige, Kunst und Musik, Erziehungswissenschaften usw. vertreten.

Das Department of Germanic Language selbst betreut Studierende im Erwerb der deutschen Sprache als Fremdsprache und bildet Magister im Fach Germanistik aus.

Umgang mit der gestischen Sprache in der Literatur

Mit Germanistikstudenten, sog. Graduates, führte ich in 5 Wochen ein Short-Session-Seminar durch mit dem Thema: "Bertolt Brecht, ein deutscher Autor und Weltliterat oder *Vom armen B.B,* von den Chroniken, Liebesgedichten, Kinderliedern und von *Mutter Courage und ihre(n) Kinder(n).*"

Ziel des Seminars war es, die Studierenden für das Werk und den Autor Brecht zu öffnen, ihnen Kenntnis vor allem über sein lyrisches Schaffen zu vermitteln und Freude am Umgang mit seinen Gedichten zu wecken. Um den jungen Leuten in ihren Seh- und Hörgewohnheiten gerecht zu werden, wurden in den Prozess der Begegnung mit den unter-

schiedlichsten Texten auch andere als die Printmedien einbezogen. So sahen wir z.B. Videos, darunter eine Aufzeichnung des Schauspiels *Mutter Courage und ihre Kinder*, und eines über Marie Rose Aman, eine Jugendliebe Brechts, die diese mit aber 70 Jahren reflektiert. Neben den Videos benutzten wir Fotos zur Biografie Brechts auf Folien und Kassetten, auf denen die Weigel Gedichte von Brecht sprach oder Ernst Busch, Gisela May, aber auch Louis Armstrong und Ella Fitzgerald Songs von Brecht sangen. Und wir fertigten selbst als Ergebnis der Auseinandersetzung mit den Texten Brechts eine Sprachkassette an.

Da sich Brecht gekonnt aller Formen der Lyrik bediente, standen bei der Begegnung einzelner Gedichte oder der Gedichtsammlungen (*Hauspostille, Steffinische Sammlung, Buckower Elegien*) immer zugleich auch theoretische Exkurse zu lyrischen Formen an. An Brechts Texten konnten wir prüfen, wie Brecht die Form nutzte und wo und warum er sie bewusst aufbrach, um den Leser/Sprecher zum Nachdenken über das Gelesene, Gesprochene zu zwingen, wie bei dem in Terzinen verfassten, wohl schönsten Liebesgedicht in unserem Jahrhundert:

> Sieh jene Kraniche in großem Bogen!
> Die Wolken, welche ihnen beigegeben
> Zogen mit ihnen schon, als sie entflogen
> Aus einem Leben in ein andres Leben.
> .....
> Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?
> Seit kurzem.
> Und wann werden sie sich trennen?
> Bald.
> So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.

Soll es gelingen, mit solchen und anderen Gedichten genußvoll umzugehen, muß man herausfinden, was schön daran ist. Als Vademecum dienten uns Brechts Aussagen aus dem *Meti, Buch der Wendungen* (Berlin und Weimar, 1975, S.55), *Über die gestische Sprache in der Literatur*, in dem er darauf verweist, daß seine Sprachweise zugleich *stilisiert und natürlich war*.

Dies erreichte er, indem er die Haltungen achtete, die den Sätzen zugrunde liegen. „Eine solche Sprache nannte er gestisch, weil sie nur ein Ausdruck für die Gesten der Menschen war." Brecht schlägt vor, seine Sätze zu lesen, indem man dabei *gewisse körperliche Bewegungen vollführt, die dazu passen....*". Für Brecht sind das z. B. "*Bewegungen, welche Höflichkeit oder Zorn oder überredenwollen oder Spotten oder Memorieren oder Überrumpeln oder Warnen oder Furchteinflößen bedeuten*", wobei Verschiedenes miteinander verbunden sein kann. Diesen Ansatz erprobte das Seminar zuerst an Brechts Kinderliedern, an der *Pappel vom Karlsplatz*, am *Pflaumenbaum* und anderen. Dabei wurden zunächst Haltungen versucht, wie Brecht sie oben anbot. Diese wurden von den Studierenden erweitert durch das Singen von Versen, durch Rollenverteilung innerhalb der Gedichte, bei der die Gedichte sehr leise als Geheimnis, laut oder zänkisch, oder wie beim *Pflaumenbaum* szenisch gestaltet wurden. Nachzudenken war, welchen Gestus das entsprechende Gedicht verträgt, welchen nicht. Die Vorträge der Studentinnen und Studenten wurden ausdrucksvoller und führten zur Verfeinerung der Aussprache im Deutschen. Und: Wir fanden zunehmend Spaß an der Beschäftigung mit Brechts Lyrik, was beim szenischen Sprechen der Liebesgedichte zu einem ständigen Wechsel der Liebespaare führte, wobei wir Brecht auch damit näherrückten, wenn auch nur fiktiv. Die Daten zu Brechts Biografie wurden mit den einzelnen Texten in Beziehung gebracht. Zunehmend entdeckten die Studierenden Haltungen bei Brecht, die ihnen auch wichtig sind, wie sie in ihren Referaten und in den Diskussionen zum Ausdruck brachten: Das Mühen um die Freundlichkeit in der Welt, der von Brecht gelebte Antifaschismus, die Ablehnung von Gewalt, eine demokratische Grundhaltung und anderes. Im Kontext zu Brechts *Steffinischer Sammlung* und seiner Flucht in die USA untersuchten wir, welche der bereits bekannten und vertrauten Dichter und Schriftsteller der deutschsprachigen Literatur gleichfalls in das Exil vertrieben wurden und in den USA Aufnahme fanden. Herausgearbeitet wurde dabei, daß die Flucht in die USA für viele die Lebensrettung bedeutete - auch für Brecht und seine Familie. Eindrucksvoll erschien den Studierenden die unermüdliche Schaffenskraft Brechts im Exil.

Die zu Beginn des Seminars von Studenten gestellte Frage, ob Brecht nicht nach seiner Übersiedlung in die Ostzone, die spätere DDR, zu einem „Staatsdichter" wurde, diskutierten wir anhand der Gedichte aus den *Buckower Elegien*, wobei mir die Behutsamkeit der Studierenden in der Beurteilung von Haltungen und Verhalten des Dichters auffiel.

Die Evaluation (Bewertung), der jeder Hochschullehrer an dieser Universität nach jedem Seminar in einem schriftlich vorgegebenen Evaluationsbogen von allen Studierenden unterzogen wird, enthielt für mich ein positives Ergebnis, das ich an dieser Stelle den Seminarteilnehmern gern zurückgebe: Ihnen sei gedankt, sie hatten es mir abverlangt.

Prof'in Dr. Gudrun Schulz arbeitet an der Hochschule Vechta, ihr Lehrgebiet ist Deutsche Sprache und Literatur und ihre Didaktik, Driverstraße 22-26, 49377 Vechta, Tel. 04441-15388/384

Auslandslizenzen der Werke Brechts

CHINA - ITALIEN - TÜRKEI

Auslandslizenzen der Werke Brechts anhand von 3 Beispielen

Von Dr. Petra Hardt

Bertolt Brecht ist neben Hermann Hesse und Thomas Mann der meistübersetzte deutsche Autor. Die Bilanz des Suhrkamp Verlages als Inhaber der Brecht-Rechte weist Übersetzungen in 54 Sprachen nach. Die Wahrscheinlichkeit, daß sich diese Zahl erhöhen ließe, ist groß, denn nicht alle ausländischen Ausgaben liegen als Belege vor. Für eine ganze Reihe von Brecht-Ausgaben im asiatischen Raum, in den arabischen Ländern und für die afrikanischen Sprachen wurden nur in den seltensten Fällen Lizenzverträge abgeschlossen. Dies lag daran, daß diese Staaten erst sehr spät, z.B. China und Korea in den neunziger Jahren, der *Revidierten Berner Übereinkunft* beitraten, und nun bereit sind, Lizenzverträge abzuschließen.

In den Zeitraum der Globalisierung des Internationalen Lizenzgeschäftes fällt auch die Herausgabe und Fertigstellung der 30 Bände umfassenden Gesamtausgabe von Bertolt Brecht: die Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe im Suhrkamp Verlag, Frankfurt, in der Herausgeberschaft von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Die ersten Bände erschienen 1988, die letzten drei Bände, die die Briefe enthalten, zum Jubiläum 1998.

Die nun vorliegende kommentierte Gesamtausgabe bietet eine neue Basis für das Auslandslizenzgeschäft. Es haben sich bereits mehrere ausländische Verlage gefunden, die bereit sind, eine den Bedürfnissen ihres Marktes angepaßte Lizenzausgabe auf der Grundlage der Großen Kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe zu machen. Im folgenden möchte ich drei Beispiele aus China, Italien und der Türkei vorstellen.

1. Bertolt Brecht war bereits in den fünfziger Jahren in China bekannt und einige seiner Stücke lagen in chinesischen Übersetzungen vor. 1959 bracht der Volksliteraturverlag in Beijing eine erste Brecht-Ausgabe mit drei Stücken auf den Markt: *Die Gewehre der Frau Carrar, Mutter Courage und ihre Kinder, Herr Puntila und sein Knecht Matti.* Herausgeber war der inzwischen verstorbene Germanist, Professor Feng Zhi. Zwanzig Jahre später, 1979, erschien ebenfalls beim Volksliteraturverlag eine erweiterte Ausgabe der Edition von 1959 mit insgesamt acht Theaterstücken. Zusätzlich aufgenommen wurden: *Dreigroschenoper, Furcht und Elend des Dritten Reiches, Leben des Galilei, Der Kaukasische Kreidekreis, Die Tage der Commune.*

Der Herausgeber dieser Ausgabe war Professor Zhang Li, der in den Fünfziger Jahren bei Hans Mayer in Leipzig studiert hatte. Zhang Li lehrt aktuell am Institut für ausländische Literatur der Chinesischen Akademie für Geisteswissenschaften in Beijing.

Zusammen mit dem Suhrkamp Verlag und einem jüngeren chinesischen Germanisten, Herrn Cai Hongjun, hat er versucht, einen Verlag zu finden, der bereit ist, eine mehrbändige Brecht-Ausgabe nach Vorlage der Großen Kommentierten Ausgabe herauszugeben. Im Frühjahr 1998 wurden zwischen dem Suhrkamp Verlag und dem chinesischen Lizenzpartner Anhui Literatur und Kunstverlag Verträge über eine siebenbändige Brecht-Ausgabe abgeschlossen, die chronologisch der Gesamtausgabe in dreißig Bänden folgt.

Der Verlag hat sich für alle Bände zu Neuübersetzungen entschlossen, da die bereits vorliegenden Übersetzungen in chinesischer Sprache mit langen Schriftzeichen erschienen sind. Heute hingegen favorisiert man in der Schriftsprache die kurzen Zeichen.

Die Übersetzungen werden von Inter Nationes gefördert, d.h., der chinesische Verlag erhält einen Zuschuß zu den Übersetzungskosten. Die ersten drei Bände werden im Dezember 1998 erscheinen. Der deutsche Kommentarteil ist reduziert und dem Stand der chinesischen Brecht-Forschung angepaßt.

2. In der Türkei wurde Brecht erst in den sechziger Jahren einem größeren Publikum bekannt. Die Theaterstücke wurden übersetzt und aufgeführt, die Prosa und die Gedichte durch Einzelbände bekannt gemacht. Zum Teil wurden die Übersetzungen nicht anhand des deutschen Originaltextes angefertigt, sondern auch aufgrund von Übersetzungen aus dem Englischen oder Französischen. Dies führte unweigerlich zu textuellen Mißverständnissen. Hinzu kam, daß die türkischen Lizenzausgaben, in kleinen Auflagen gedruckt, keine lange Marktpräsenz hatten und es dadurch schwierig war, den Überblick über die bereits vorhandenen türkischen Brecht-Ausgaben zu behalten. Diese Lage berücksichtigend, kam der Verleger Yilmaz Ögüt vom TEM auf die Idee, anläßlich des Jubiläumsjahres mit einer neuen Brecht-Edition auf der Grundlage der Großen Kommentierten Gesamtausgabe, zu beginnen. Der Verleger und der zuständige Lektor kamen nach Frankfurt und haben sich mit den beiden Brecht-Lekto-

ren, Günter Berg und Wolfgang Jeske in den editorischen Apparat und den Kommentarteil eingearbeitet. (Alle ausländischen Lizenzausgaben, die der Gesamtausgabe folgen, basieren auf einer engen Zusammenarbeit zwischen dem Suhrkamp Brecht-Lektorat und dem ausländischen Lektor. Die Auswahl der für das jeweilige Land relevanten Kommentare zu den Originaltexten kann nur in Absprache mit den Rechteinhabern geschehen.)

Die türkische Brecht-Ausgabe im Verlag TEM ist auf 10 Bände und 5 Bände Gedichte konzipiert, folgt demnach von allen nach Abschluß der Gesamtausgabe erstellten ausländischen Brecht-Editionen am engsten dem deutschen Original.

Die Erstauflage pro Band beträgt 2000 Exemplare, der Buchhandelspreis umgerechnet DM 21.-. Die ersten Bände der Stücke wurden von der türkischen Presse mit großen Respekt aufgenommen. Der Verlag erhofft sich nach Abschluß der auf fünfzehn Bände angelegten Ausgabe eine Langzeitwirkung auf die Brecht-Rezeption an den türkischen Hochschulen und Theaterhäusern.

3. Bertolt Brechts Theaterstücke - insbesondere die Dreigroschenoper wurden in Italien noch während des Zweiten Weltkrieges aufgeführt und publiziert. Die erste mehrbändige Brecht-Ausgabe kam in den fünfziger Jahren beim Einaudi Verlag in Turin zustande. Es erschienen zwischen 1951 - 1961 eine vierbändige Ausgabe der Stücke, sowie Auswahlbände mit den Gedichten. Nach Fertigstellung der Kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe war eine Neugestaltung der italienischen Edition bei Einaudi unumgänglich. Geplant ist eine mehrbändige Ausgabe der Gedichte, der Stücke und der Schriften Bertolt Brechts. Der erste Band wird im Frühjahr 1999 erscheinen und die Gedichte von 1918 - 1933 enthalten. Herausgeber der italienischen Ausgabe wird der bekannte Germanist Professor Luigi Forte sein. Die Überarbeitung der bereits vorhandenen Übersetzungen werden von Paola Barbon, Emilio Castellani, Olga Cerrato, Giorgio Cusatelli und Roberto Fertonani vorgenommen. Die Sammlungen werden in ihrer Gesamtheit, die "verstreuten" Gedichte in einer umfangreichen Auswahl veröffentlicht. Die Texte werden entsprechend der deutschen Gesamtausgabe neu geordnet. Die Anmerkungen von Luigi Forte übernehmen zum größten Teil den Kommentarteil der deutschen Ausgabe.

Im Jahr 2000 wird der zweite Gedichtband, der die Gedichte von 1934 - 1956 enthält, erscheinen. In den darauffolgenden Jahren die Stücke und die Schriften.

Diese drei Beispiele mögen genügen, um einen kleinen Eindruck der seit vier Jahrzehnten ungebrochenen Präsenz von Bertolt Brecht auf dem globalen Buchmarkt zu geben. Es ist dem Verleger von Suhrkamp, Siegfried Unseld und der langjährigen Leiterin der Lizenzabteilung, Helene Ritzerfeld gelungen, in enger Zusammenarbeit mit den Brecht-Erben, die wichtigsten Lizenzpartner im Ausland an das Werk von Bertolt Brecht zu binden. Die Werkpflege im Ausland ist nun nach Abschluß der Gesamtausgabe wesentlich erleichtert.

Dr. Petra Christina Hardt leitet seit 1995 die Auslandslizenzabteilung der Verlage Suhrkamp und Insel. Die Spezialisierung auf das Gebiet der Lizenzen erfolgte bereits in der ersten beruflichen Station beim Athenäum Verlag 1980. Ehrenamtliche Tätigkeit als Leiterin der AG Lizenzen im Außenhandelsausschuß des Börsenvereins.

Anfänge und Schwierigkeiten der Auslandslizenzen

Von Helene Ritzerfeld

Nach dem Krieg galt es für die Verlage zuerst bei der zuständigen Stelle der jeweiligen Zone eine Verlegerlizenz zu beantragen. War sie erteilt, konnte die Arbeit beginnen. Allerdings mußten in den ersten Jahren noch die Programme vorgelegt werden, Papier wurde zugeteilt usw., um nur einiges zu nennen, was die Abläufe langwieriger machte.

Der nach der Trennung von S. Fischer neugegründete Suhrkamp Verlag begann seine Arbeit am 1. Juli 1950. Die ersten Bücher erschienen im Herbst 1950. Die ersten Möglichkeiten für die Vergabe von Auslandslizenzen und Erfolge zeigten sich mit der Publikation von "Stiller" und "Homo Faber" von Max Frisch und von Martin Walser, "Ehen in Philippsburg". Es folgten im Laufe der Jahre Werke von Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Thomas Bernhard, Ernst Bloch, Hans Magnus Enzensberger, Jürgen Habermas, Peter Handke, Uwe Johnson, Hans Erich Nossack, Nelly Sachs und andere mehr. Mein Ziel war es, stets für die Autoren auch im Ausland den richtigen Verlag zu interessieren und zu gewinnen, der zudem eine Kontinuität in der Pflege seines Werkes versprach.

So gelang es im Laufe der Jahre in den meisten Fällen, den Autoren im Ausland ihren "festen Verlag" zu sichern. Das brachte den Vorteil, daß damit zumeist ein Autor auch jeweils seinen festen Übersetzer fand. Diese Pflege der Kontinuität ist wesentlich und wichtig, wichtiger als hohe Abschlüsse ohne weitere Folgen

oder viele Abschlüsse um jeden Preis.

Welch wichtige Rolle der Lektor des ausländischen Verlages spielt, zeigt ein Beispiel bei Hermann Hesse. Anfang der sechziger Jahre übernahm der Verlag wieder die Auslandsrechte zu dem Werk von Hermann Hesse, der sie während des Krieges selbst verwaltet hatte. Es kam bald zu einem größeren Abschluß mit einem amerikanischen Verlag über mehrere Werke. Der erste Titel erschien bald. Dann starb der Lektor und in der Nachfolge schien das Interesse zu fehlen. Man willigte in das Angebot eines anderen Verlages ein, in den Vertrag einzutreten, der das richtige Gespür gehabt haben mußte, denn kurz darauf nenn kurz darauf kam es zu dem gewaltigen Erfolg für Hermann Hesse in USA.

Bei Bertold Brecht bestand eine ganz andere Situation. Brecht hatte durch seine Emigration sehr viele Beziehungen im Ausland.

Sehr bald schon konnten wir zu einem Abschluß mit dem Einaudi Verlag in Italien für das Werk von Bertold Brecht kommen, das dort inzwischen in einer Vielfalt von Ausgaben der verschiedensten Art in hohen Auflagen vorliegt.

Ähnlich war es in Frankreich. Dort erscheint das Werk von Bertolt Brecht bei Editions L´Arche. Ausgaben der Stücke (Die Brecht selbst veranlaßt hatte) Gedichte, Prosawerke und Schriften zum Theater liegen vor.

Bald schon kam es auch zu einem Abschluß über eine britische Ausgabe, zuerst für die Stücke von Bertold Brecht, der dann bald umgewandelt wurde in einen Verlag über das Gesamtwerk von Bertold Brecht. Die liegen inzwischen in verschiedenen Ausgaben vor. 1976 erschien ein hervorragend herausgegebener Band mit einer umfangreichen Auswahl aus den Gedichten von 1913 bis 1956. Die Erzählungen sind erschienen, das "Arbeitsjournal", ein Band mit gedichten und Liedern aus den Stükken usw. Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Es war vorgesehen, daß die britische und amerikanische Ausgabe nebeneinander erscheinen sollte. Bei der amerikanischen Ausgabe kam es aber zu Verzögerungen, weil durch Veränderungen im dortigen Verlag die Lektorin ausfiel, so daß Methuen alleine vorging.

Die nachfolgenden Lektoren des amerikanischen Verlages waren mit dem Werk von Brecht wohl nicht vertraut, es fehlten Kenntnisse der deutschen Sprache. Die einzelnen Bände der Stücke erschienen nicht einheitlich als eine Gesamtausgabe sondern in unterschiedlicher Ausstattung, teils gebunden, dann nur als Paperback. Es kam zu Schwierigkeiten des amerikanischen Verlages mit den Übersetzern, so daß wir uns entschließen mußten, die Rechte zurückzuholen, was mit Schwierigkeiten verbunden war und erst nach Jahren gelang. Vorher schon hatte der amerikanische Verlag auf das weitere Werk von Berthold Brecht verzichtet. Inzwischen konnte ich die amerikanischen Rechte für die Stücke von Brecht neu vergeben. Die ersten Bände sind dort schon erschienen.

Etwas später kam es zu einem Abschluß mit dem spanischen Verlag Alianza über die spanischen Weltrechte zuerst für die Stücke, dann für das Prosawerk in der Übersetzung eines der besten spanischen Übersetzers.

In den wichtigsten Sprachen ist also das Werk von Brecht bei den besten Verlagen und wird dort gut betreut.

1988 begann ich eine Datenbank zur Erfassung der Auslandslizenzen aufzubauen. Es war mit sehr viel Mühe und sehr viel Arbeit verbunden, Tausende von LIzenzabschlüssen aus den ganzen Jahren zu erfassen. Aber der große Nutzen, die Erleichterung in der Arbeit und der Erfolg damit ist groß.

Im Laufe von 1994 zeigte sich überraschend ein reges Interesse an Auslandslizenzen von Verlagen aus dem ostasiatischen Raum, das stärker wurde. Heute überwiegt die Nachfrage aus dem ostasiatischen Raum die Nachfrage aus dem Westen. Noch ist es zu früh, sich darüber ein Urteil zu bilden. Man muß die Entwicklung abwarten.

Helene Ritzerfeld blieb nach der Trennung vom S. Fischer Verlag bei Peter Suhrkamp in dem neu gegründeten Suhrkamp Verlag und arbeitete bis zu seinem Tod mit ihm zusammen. In der Zeit begann sie mit dem Aufbau der Auslandslizenzabteilung. Nach dem Tod von Peter Suhrkamp baute sie die Auslandslizenzabteilung weiter aus und übernahm dazu die Leitung der Vertrags- und Rechte-Abteilung des Verlages.

Der Grafiker Bernhard Siller hat bereits über 70 Buchstützen mit pfiffigen Sprüchen rund um das Thema Lesen präsentiert. Seine neuen Modelle nehmen die deutsche literarische Künstler-Landschaft liebevoll aufs Korn: Brecht fährt Trabbi und Reich-Ranicki spielt Quartett. Vertrieb der Buchstützen über: **Da capo entertainment** Fon 0049/4342/719820 (für D, CH und AUS) oder direkt bei Berhard Siller Fon 0049/6031/5389.

Gespräch mit Gerd Rienäcker

"Es geht um eine ganze Welt."

Über die "Maßnahme" von Bert Brecht und Hanns Eisler

Stefan Amzoll: Liegt die Tragik der "Maßnahme" in Gewalt, Sadismus, Herrschsucht, Terror, Totalitarismus oder liegt sie in der Logik der Situation konspirativ Handelnder?

Gerd Rienäcker: Die Antwort ist ganz eindeutig: sie liegt im Letzteren. Das heißt, wir haben ein Stück über Illegalität, über Konspirativität, darüber, daß von jeder Aktion der Illegalen das Schicksal von über tausend Menschen abhängt, und hier, denke ich, ist jede Situation der "Maßnahme" wörtlich zu nehmen, ist wörtlich zu nehmen, warum man in ein fremdes Land geht, ist wörtlich zu nehmen, was man in diesem Land anderen beibringen will, ist wörtlich zu nehmen, wie das Kämpfen im Verdeckten zu lehren ist, ist wörtlich zu nehmen, daß man unerkannt sein muß, - wenn man erkannt ist, ist die Sache erledigt, das weiß jeder, der in der Illegalität gearbeitet hat, die Antifaschisten wußten das auch -, ist wörtlich zu nehmen aber auch die Schwierigkeit, die mit der Auslöschung der Gesichter, das heißt mit der Unkenntlichmachung, mit der Anonymität zusammenhängt. Die Anonymen werden nicht gelobt, sie werden nicht genannt, sie müssen ihre Arbeit tun, ohne daß irgendjemand aufhebens macht. Machen sie sich kenntlich, so sind sie verloren. Und wörtlich zu nehmen ist, daß die Konflikte von Menschen oft gar nicht zu bewältigen sind, wörtlich zu nehmen, daß der junge Genosse diese Konflikte nicht tragen kann, wörtlich zu nehmen, daß dieser Genosse so viel Elend um sich sieht, daß er die Frage, ob er mitleidig sein oder auf lange Sicht planen soll, nicht mehr beantworten kann. Er wird sich also kenntlich machen, weil er das Elend nicht mehr verträgt, weil er nicht mehr planen kann, wann ein Aufstand losgehen muß, und er macht die Sache kaputt, ohne daß er es machen will. Er wird die Sache gefährden, und an dem Punkt ist wörtlich zu nehmen die Frage, kommt man schnell an die Grenze, dann ist man gerettet. Wenn man nicht an die Grenze kommt, ist man tot, und tausend Leute sind mit tot. Kommt man mit diesem Genossen an die Grenze? Wenn er erkannt worden ist, gefährdet er die drei anderen. Kann man ihn lebend zurücklassen? Läßt man ihn lebend zurück, ist er erkannt, und die Sache fliegt auf. Muß man ihn töten, obwohl man ihn nicht töten will? Ich halte es, daß man ihn töten muß, für eine ungeheure Tragödie, und Brecht hielt das für eine ungeheure Tragödie. Das ist keine Geschmeidigkeitsübung der Dialektik, sondern eine todtragische Geschichte. Und das Stück ist deswegen auch ein Totenstück, ein Requiem, ein Stück Trauer. So entsetztlich ist Illegalität, daß Menschen sterben müssen. Das hat Brecht nie bejaht, daß Menschen sterben müssen, das kann keiner bejahen, sondern das ist ein Sonderfall, in dem entweder tausend Menschen oder ein Mensch sterben werden. Und an diesem Punkt wäre nur zu fragen, - die Frage kann ich nicht beantworten -, warum Brecht für diese große Veranstaltung dieses Thema und nicht andere Themen genommen hat. Hat er aber dieses Thema genommen, so hat er es konsequent behandelt.

Die Gewaltfrage ist immer wieder gestellt worden. Unklar blieb, wer in der "Maßnahme" die Betroffenen und wer die Ausübenden von Gewalt sind. Brecht modellierte damals klare Gegenüberstellungen, und er lag damit keineswegs falsch. Die Verhältnisse waren so. Heute fallen die Antworten ungleich komplizierter aus. Wem wird im Stück Gewalt angetan?

Gewiß wird am Schluß dem jungen Genossen Gewalt angetan, indem man sein Leben auslöscht. Man tötet ihn und wirft ihn in die Kalkgrube, mit seinem Einverständnis. Und dieses Einverständnis ist bitter abgerungen. Er zögert lange, bevor er ja sagt. Das ist keine Sache, die man als Spinnerei machen kann. Ihm wird Gewalt angetan auch vorher, indem man von ihm verlangt, die übergeordnete Aufgabe über das Mitleid zu stellen. Der Mensch ist ein mitleidiger Mensch, er möchte sofort helfen, er soll aber nicht sofort helfen. Wenn er sofort hilft, schadet er. Sondern er muß lange Sicht helfen. Ihm wird Gewalt angetan, indem er sagt, er muß mit Leuten zusammenkommen, die er auf den Mond schießen möchte. Er muß mit Menschenverächtern Reis essen. Und er darf ihnen nicht ins Gesicht spucken. Er muß mit Polizisten verhandeln, er muß den Arbeitern, statt ihnen Waffen zu geben, Lektüre geben, sie müssen erstmal wissen, wofür sie kämpfen, dann können sie die Waffen haben. Aber die Arbeiter brauchen sofort Waffen, aber gerade weil sie sie sofort brauchen, können sie sie nicht sofort haben. Es wird dem jungen Genossen also Gewalt angetan, insofern er gegen seinen inneren Instinkt handeln muß. Aber diese Gewalt ist klein gegenüber der Gewalt, die von den Herrschenden angetan wird - den Kahnschleppern, die trotz der

Steine, die der junge Genosse ihnen in den Weg legt, ungeheure Mühen haben, die geschlagen werden, wenn der Reis nicht rechtzeitig den Fluß hinauf und nicht den Fluß hinab kommt, also ungeheuere Schinderei, Gewalt angetan den Arbeitern, auf die die Polizisten einschlagen, wenn man Streikliteratur findet, Gewalt angetan den jungen Genossen von den Polizisten, Gewalt angetan den Illegalen, wenn man sie erkennt, wenn sie durch die Stadt gehetzt werden, Gewalt all denen angetan, die gehetzt werden, wenn man sie erwischt, werden sie hingerichtet oder eingesperrt. Diese Gesellschaft ist eine ungeheuer brutale Gesellschaft. Die Polizei hat sofort Gummiknüppel in der Hand, wenn jemand aus der Reihe tanzt. Unsere Gesellschaft hat das auch. In Frankfurt am Main werden Demonstranten wie die Hasen durch die Altstadt gejagt. Wenn sie gegen die common sense des Kapitals demonstrieren, werden sie geschurigelt, mißhandelt, geschlagen. Die streikenden Studenten wurden geschlagen in der Freien Universität. Das heißt, Gewalt gegen Tausende und Millionen wird verübt. Dies macht die Gewalt gegen den jungen Genossen nicht kleiner, aber setzt sie in ein Verhältnis. Und die Zeiten sind bitter, in denen Gewalt durch Gewalt beantwortet werden muß. Die Hoffnung wäre, daß es nicht sein müßte. Aber die Verhältnisse sind nicht so.

"... wir hatten zehn Minuten Zeit und dachten nach vor den Gewehrläufen." Welche Vorgänge der Selbstverständigung wären in dieser zugespitzten Situation denkbar?

Es sind ja verschiedene Situationen, aber in der einen Situation könnte stattfinden eine ganze Palette psychologischer Reaktionen. Ich versuche zu rekonstruieren: Wir müssen weg. Wenn wir erwischt werden, überleben wir nicht. Wir müssen weg. Wenn wir erwischt werden, sterben wir, und die Sache geht kaputt. Es werden nie wieder Agitatoren in das Land kommen können, weil sie nämlich als solche erkannt werden. Man weiß jetzt, daß Agitatoren da sind. Man wird sie an der Grenze abfangen. Man wird Leute mit ausgelöschten Gesichtern beargwöhnen. Das sind Aufrührer, wird man sagen. Wenn also uns etwas passiert, wird unzähligen anderen auch etwas passieren. Wir könnten mit dem Genossen fliehen, wir sind aber für ihn verantwortlich. Er hat nichts verbrochen, daß er den Tod verdient, überhaupt nicht. Wir müssen ihn retten, aber dann sind wir alle vier nicht gerettet. Wir müssen ihn töten, aber das können wir nicht ohne sein Einverständnis. Ob wir sein Einverständnis kriegen, ist nicht klar. Wir müssen ihn fragen. Er kann auch nein sagen. Wenn er nein sagt, können wir nicht sagen, wir töten dich trotzdem, sondern dann werden wir dich am Leben lassen, und wir werden alle sterben. Aber du wirst von uns nicht getötet werden.

Fünf Minuten hat der junge Genosse Zeit zu überlegen. Was könnte er denken?

Ich versuche zu rekonstruieren, was er denkt: Ich habe der Sache geschadet. Man läuft hinter uns her. Habe ich das vermeiden können? Warum habe ich das nicht vermeiden können? Ich bin so gepolt, ich sehe die Menschen leiden, ich will handeln, ich muß handeln, so habe ich mein Leben gehandelt bisher. Wieso muß ich anders handeln, aber offenkundig muß ich anders handeln. Weil ich so gehandelt habe, sind meine Genossen, die ich sehr liebe, gejagt, und ich bin gejagt. Was ist mir passiert, daß die gejagt werden, und schon drei Mal ist mir passiert, daß wir gejagt werden? Weil ich ehrlich war. Das darf man nicht. Ich habe mir vorgenommen, unehrlich zu sein, aber offenkundig geht das nicht. Ich kann nicht gegen meine Natur, aber ich muß gegen meine Natur handeln. Wie kann ich eigentlich mit diesem Konflikt leben? Und dann, wenn ich erkannt bin, sind die anderen Genossen geschädigt. Kann ich das verantworten? Aber ich will leben, ich muß es verantworten. Ich muß es verantworten, und ich kann es nicht verantworten, wie kann ich mit dem Konflikt leben? Ich muß es verantworten, und ich kann es nicht verantworten. Ich muß sterben, und ich will nicht sterben. Ich bin jung, vielleicht sind sie älter? Ich brauche also sehr viel Zeit. Und diese Verneinung sagt nur mein Verstand. Mein Gefühl sagt, ich will leben, um alles in der Welt, ich will leben. Es gibt keinen, der biologisch freiwillig stirbt.

Du bleibst streng am Text. Das ist gut so. 1930/31, als die "Maßnahme" bekannt wurde, sahen die meisten Kritiker das keineswegs so. Es blockierte auch eine gewisse "linke Angst" den Zugang. Die Moralisten fanden es nicht akzeptabel, daß ein junger Genosse getötet und in die Kalkgrube geworfen wird.

Das hängt damit zusammen, daß Funktionäre der Arbeiterbewegung, und zwar sehr ehrenwerte Leute wie Alfred Kurella, gemeint haben, damit ist etwas über den Ethos der Arbeiterbewegung insgesamt gesagt. Das heißt, es sei gesagt, das Leben des einzelnen gilt nichts, Hitler wird später sagen: Gemeinnutz geht vor Eigennutz, der einzelne darf geopfert werden, damit die Gemeinschaft gerettet ist. Wenn wir dies den Arbeitern sagen, daß der einzelne nichts gilt, machen wir uns als Alternative zur bürgerlichen Gesellschaft unglaubwürdig. Die bürgerliche Gesellschaft setzt auf den einzelnen, sie opfert ihn finanziell-ökonomisch, aber sie op-

fert ihn nicht in erster Linie juristisch. Der Einzelne ist als Individualist toleriert in dieser Gesellschaft. Wenn wir nun sagen, wir machen eine andere Gesellschaft, in der der Einzelne nicht toleriert ist in seinem So-und-nicht-anders, weisen wir uns als inhuman aus. Wir haben also eine inhumane bürgerliche Gesellschaft gegen eine inhumane im Namen des Proletariats ausgetauscht. Das können wir nicht akzeptieren. Das heißt, die Leute, die so argumentiert haben, dazu gehört Durus, sind nicht a priori Stalinisten.

Später verstiegen sich Interpreten zu Argumentationen, die mit dem Brecht-Text fast nichts mehr zu tun hatten.

Das ist eine andere Schiene. Das Stück wird später gesehen als Verherrlichung des Tods des einzelnen, als Verherrlichung der Auslöschung des Individuums - das Individuum ist nicht viel wert, also weg mit dem Individuum - , als die Feier des Verlusts des einzelnen und als Verherrlichung von Straflagern, in denen das Individuum ausgelöscht wird. Das heißt, das Stück wird als Verherrlichung genommen all dieser Lager, von denen Hannah Arendt gesagt hat, daß in ihnen die Auslöschung des Individuums gelehrt wird, daß die Insassen zehn Jahre Straflager erfahren, daß sie als Individuen auslöschbar und ausgelöscht sind und daß damit ein neuer Typus des Massenmenschen hergestellt wird.

Das hat aber mit dem Brechtschen Text nichts zu tun?

Nein. Es hat auch mit Marx nichts zu tun. Marx hält an der vollen Verfügbarkeit des Individuums fest. Er sagt, das Wohl der Gemeinschaft setzt das Wohl und die Souveränität des Individuums voraus, ein Satz, den wir vierzig Jahre nicht sehr häufig gesagt und meistens unter den Tisch gekehrt haben, der war aber in jeder Marx-Arbeit zu lesen war. Deswegen war unser Versuch die roheste Form des Kommunismus, wie Marx dazu gesagt hätte. Unsere vierzig Jahre hatten nicht viel mit Marx zu tun. Marx hatte andere Vorstellungen. Auch Lenin hatte andere Vorstellungen, die sind nicht mehr zur Sprache gekommen, weil Lenin zeitig gestorben ist. Stalin hatte die Vorstellung der Auslöschung des Individuums. Die hing aber mit sehr vielen anderen Dingen zusammen. Brecht hat sich eine Massengesellschaft unter Preisgabe des Individuums nie vorstellen wollen. Auch die Lehrstücke, in denen Massenverhalten eingeübt wird, sind nicht Lehrstücke der Auslöschung von Individualität insgesamt, sondern der Überwindung einer bürgerlichen Form des Individuums, nicht der Auslöschung, sondern der dialektischen Aufhebung einer bornierten Form des Individuums. Brecht hielt es mit dem Marxschen Satz, der besagt, daß die Individualität groß wird im Austausch mit anderen, nicht auf sich alleine bezogen, sondern durch Austauschen, daß es dort einen universellen Reichtum menschlichen Wesens entfaltet. Und das hat mit der Auslöschung überhaupt nichts zu tun.

Die Lehrstücke Brechts sind Diskurse über Verhalten in durchspielbaren Situationen. Wie würdest die Diskursqualitäten der "Maßnahme" beschreiben? Daran ist ja viel Unsinn aufgezäumt worden. Ruth Fischer verstieg sich dazu, in der Tötung des jungen Genossen eine Vorwegnahme der Moskauer Prozesse zu sehen. Wer streng vom Text ausgeht, kann zu gegenteiligen Ergebnissen gelangen. Für mich hat der Diskurs der "Maßnahme" einen antistalinistischen Kern.

Aber sicher. Und dieser Kern muß überhaupt erst wieder herausgefunden werden. Und er kann nicht herausgefunden werden, solange man die Vorgänge nur metaphorisch nimmt, er kann nur herausgefunden werden, wenn man die Vorgänge ganz direkt nimmt und dann fragt, wie wird in einer besonderen Situation diskutiert. Was heißt Illegalität? Was heißt Versteckspiel? Was heißt Lebensgefahr? Was heißt Gefahr einer Sache, die man für notwendig erkannt hat und die nicht Sache der Menschenvernichtung ist? Was heißt das Aufsichnehmen? Und, bitte schön, das Christentum hat solche Dinge auch gefordert. Im Matthäus-Evangelium steht ein entscheidender Satz. Wenige Tage nach seiner Verhaftung verlangt Jesus, aus politisch verständlichen Gründen, volle Gefolgschaft der Jünger. Und die Jünger fragen: Wir haben aber doch ein Privatleben? Wie sollen wir das vereinbaren, und Jesus sagt, wenige Tage vor der Verhaftung: Es gibt nichts mehr zu entscheiden. Entweder ihr seid bei mir oder ich speie euch aus. Ich kann Leute, die halbherzig bei mir sind, in dieser besonderen Situation nicht ertragen. Wer sein Leben verliert, sagt er, wird es bewahren. Wer sein Leben zu halten versucht, hat es längst verloren. Dieser Satz tut ungeheuer weh, und der Satz wäre schlimm, wenn das für die gesamte Botschaft Jesu Christi genommen wird. Die Botschaft ging auf das Gegenteil: Ich bin gekommen, zu helfen, das Verlorene wiederzufinden. Ich bin gekommen, zu bringen die Liebe und nicht nur das Schwert. Und in dieser besonderen Situation, in der die Häscher vor der Tür stehen, verhärtet sich Jesus. Und das ist genau die Situation in der "Maßnahme". Und zwar eine Situation, die Brecht schildert, indem ein freier Diskurs nicht möglich, sondern tödlich war. Nur in dieser besonderen Situation haben die Vorgänge der Maßnahme ihr Recht. Und die Situation kann nur ertragbar werden, wenn sie als unerträgliche und als

traurige und als tragische Situation genommen wird. Wehe, wenn man irgendeine Gloriole drumrum spinnt, dann hat man die Situation selbst verraten.

Lernen durch Erschrecken, hat das Heiner Müller genannt.

Und dieses Erschrecken ist nicht die normale Form des Lernens. Es gibt nur ganz bestimmte Zeiten. Vielleicht auch inmitten einer Atomexplosion, wo man auch mit Erschrecken lernt, in ganz prekären Situationen. Übrigens, im Nachwendegeschehen war für uns das Erschrecken auch notwendig. Und als der 17. Juni 1953 kam, sagte Brecht, die Partei hatte zu erschrecken, nicht zu verzweifeln, aber sie hatte zu erschrecken, sie hatte durcheinander zu sein. Sie hatte nämlich die Berührung durch die Arbeitern in Gestalt des Faustschlags erfahren. Und die Berührung, sagt Brecht, war notwendig. Sie hatte den Faustschlag notwendig, sie hatte das Erschrecken notwendig. Es gibt Situationen, in denen wir erschrecken müssen. Aber das ist nicht die Normalität des Lebens.

Es ist beschrieben worden, daß die "Maßnahme" eine abstrakten Gestus aufweise. Brecht wurde vorgeworfen, das Stück sei nicht realistisch, es wäre abstrakt, der Reichtum der Figuren fehle.

Das finde ich nun überhaupt nicht, sondern ich finde, daß über eine zugespitzte Situation das Nötige gesagt ist. Die Figuren sind nicht abstrakt, sie sind sehr komprimiert. Wir haben sie wie in einem Telegramm, und das sind Telegramme, die ausgetauscht werden, eine Situation entweder von mehreren Stunden oder von mehreren Tagen, es könnten auch mehrere Monate sein; die Zeit von mehreren Monaten aber ist gar nicht da, und den Leuten bleiben wenige Redewendungen übrig. Sie haben keine Zeit. Wenn die Häscher zu Christus kommen und Judas ihn verrät, gibt es keine Zeit zu diskutieren mit den Jüngern. Da heißt es: Wollt ihr schlafen und ruhen, siehe die Zeit ist da. Und da heißt es: Siehe die Zeit ist da. Es gibt nichts, wo man noch verweilen könnte, es ist entsetzlich. Und an dem Punkt haben die Figuren keine Zeit zur individuellen Entfaltung. Und dennoch ist einiges Nötige enthalten: die Erfahrung und außerordentlich viel über das Seelenleben des jungen Genossen. Wir erfahren auch etwas über die Psyche der anderen, nämlich darüber, wie sie ihren Zorn, hintergangen worden zu sein, immer wieder unterdrücken, und sagen, wir brauchen diesen Mann. Es gibt nirgends Strafgerichte, die sie machen, sondern sie sprechen mit ihm, milde, und sagen noch: Klug ist nicht, wer keine Fehler macht, sondern sie zu ändern versteht, sie sind gefährdet, aber sie sagen: Du gehörst zu uns. Wir erfahren also auch etwas über Behutsamkeit. Aber eben in ganz wenigen Redewendungen. Und diese Redewendungen gehorchen Ritualen. Da gibt es jüdische Rituale, indem da ganz bestimmte Redeformeln sind. Es sind auch Redeformeln, wie wir sie aus der attischen Tragödie kennen, wie wir sie bei Aischylos und Sophokles haben. Brecht ist ein sehr genauer Antike-Kenner. Und es sind Redewendungen, wie wir sie auch in der Predigtliteratur des 17. Jahrhunderts, in der Passionsliteratur des frühen 18. Jahrhunderts haben, Redewendungen, die, sagen wir, aus Bachs Matthäuspassion auch genommen sind, nicht wörtlich, aber sinngemäß gerade eine bestimmte Art zu reden, die nicht die des bürgerlichen Individuums der Strindberg-Zeit ist, das sich ganz freisetzt, sondern eines Menschen, der in Rituale eingebaut ist.

Das ist gerade ein Kritikpunkt gewesen?

Seien wir ehrlich. Die Gesellschaft besteht aus viel mehr Ritualen, als Individualisten glauben. Wir gehorchen viel mehr Ritualen, übrigens auch denen des Kapitals. Nicht die kommunistische Bewegung hat Rituale erfunden, sondern wir sind von Ritualen umgeben.

Welche Wirklichkeit hat Brecht in den Jahren 1929/30 vorgefunden? Er bezieht sich offenbar, obwohl das nicht so klar ist, auf die chinesischen Vorgänge 1925/26, in Shanghai, in Kanton, und beruft sich auf die Situation in Deutschland Ende der zwanziger, Anfang der dreißiger Jahre mit dem Beginn der Weltwirtschaftskrise. Das war noch keine revolutionäre Situation, und trotzdem meinte er, die "Maßnahme" schreiben zu müssen.

Er hoffte, eine revolutionäre Situation vorzufinden. Er fand sie nicht vor. Aber er hat bis zum bitteren Ende der Emigration an dieser Hoffnung festgehalten. Und ich muß sagen, daß ich diese Hoffnung verstehe. Brecht hatte die Wahl, entweder ein Zyniker zu werden, weil er seit dem Erlebnis des Weltkrieges wußte, daß ihm die bürgerliche Welt nichts zu bieten hat: Nach uns wird kommen nichts Nennenswertes. Oder zu ganz anderen Schichten zu finden, zu denen er fast eine religiöse Emphase entwickelt hat. Die Arbeiter haben mich so glücklich angesehen, und die Arbeiter haben mein Stück kritisiert, sagt er glücklich, die Arbeiter haben mit einem Lächeln meine ganze Ästhetik weggefegt. Das ist fast ein religiöses Bekenntnis.

Er sagt: Die Bürger haben nichts mehr zu bieten. Das Nichts sitzt uns als Gesellschafter gegenüber. Aber vielleicht hat diese Klasse, die ich noch gar nicht kenne, aber kennenlernen möchte, irgend etwas zu bieten, das ich brauche. Und Brecht hat dann in der Arbeiterbewegung eine eigenartige Po-

sition eingenommen, die des Lehrers. Er sagt, ich bin Sozialist, vielleicht kann ich diesen Leuten, von denen ich so viel lerne, nämlich das Glück lerne, das die Welt nicht kaputtgehen muß, vielleicht darf ich aus Dank auch Lehrer sein. Er ist also ein dankbarer Lehrer, und weil er dankbar ist, ein ungeduldiger Lehrer. Er verlangt nämlich außerordentlich viel, wie auch Eisler außerordentlich viel verlangt von den Arbeitern, was sie kaum verkraften. Und in dem Punkt hofft er, diese Klasse möge revolutionär sein. Natürlich weiß der Rationalist Brecht, sie ist noch weit davon entfernt. Aber er hat bei jeder Streikbewegung, bei jeder Bewegung gegen Zörgiebel die Hoffnung, vielleicht packt sie's. Und natürlich sieht Brecht sehr genau den Nationalsozialismus kommen, und das ist eine ungeheure Gefahr; und Brecht bagatellisiert die Gefahr nicht, obwohl er den Nationalsozialismus leider nicht psychologisch analysiert hat. Das ist eine Schwäche bei Brecht. Er hat die anthropologischen Momente nie herausgearbeitet, er hat die ökonomischen verabsolutiert, aber er hat natürlich gesehen, worauf sich der Faschismus berufen kann, er hat natürlich gesehen, daß die Proleten auffangbar sind durch die Nazibewegung, er hat gesehen, daß die Kleinbürger auffangbar sind, er hat gesehen, daß die Künstler auffangbar sind usw. Er hat da auch in einer Angst gelebt und gesagt, es ist eine Entscheidungssache, entweder werden die Kommunisten die Sache machen, die Kommunisten, mit denen ich gewiß nicht in jedem Detail einverstanden bin. Wir wissen, bei Eisler, und bei Brecht wird es ähnlich sein, daß sie ein sehr kritisches Verhältnis zu Ernst Thälmann hatten. Eisler hat verschiedentlich gesagt, daß Thälmann schlichtweg unfähig, ein Saufkopf ist. Aber selbst mit dieser Depravierung könnte, meinte Brecht, die Kommunistische Partei das Rennen gegen den Nationalsozialismus gewinnen; wenn sie nicht gewinnen, kommen die Nazis. Die Weimarer Republik wird nicht bestehen bleiben, wir werden entweder die Kommunisten oder die anderen haben. Und das ist eine Situation auf des Messers Schneide. Und des Messers Schneide hat Brecht schon erlebt, und in dem Zusammenhang sieht Brecht revolutionäre Bewegungen, soweit er sie begreift, in anderen Ländern. Dann könnte für uns in dieser zugespitzten Situation etwas zu lernen sein.

Brecht hat vermutlich auch den Epochenbruch in Sowjetrußland aufgenommen, der 1929/30 mit dem Rauswurf Trotzkis, mit der Entfernung der Opposition aus der KPdSU endgültig wurde. Ist diese Erschütterung in der "Maßnahme" irgendwie mitformuliert?

Ja, aber sehr verdeckt.

Liefert sie nicht gerade ein Gegenmodell davon, wie man umgehen kann miteinander, wie eine abwägende Analyse auszusehen habe? Das tut doch Brecht?

Ja, indem er diesen Bruch nicht will. Und nicht, indem er diesen Bruch in Sowjetrußland verherrlicht. Überhaupt nicht, sondern er möchte, und das geht ja bis zur Entscheidung des Sterbens, eine Qualität des Miteinanders und nicht Gegeneinanders bewahrheiten. Und deswegen läßt er auch die Genossen als Trauernde zurückkommen. Wir haben einen Menschen getötet. Das ist furchtbar. Wir sind vielleicht Sieger, wir haben diese Literatur durchgekriegt, wir haben den Kampf ein bißchen gefördert, aber wir haben einen Menschen umgebracht. Das ist furchtbar, was wir gemacht haben. Und darin ist eine völlig andere Diskursqualität, als sie Stalin vorführt, dem der Mensch wirklich ein nichts ist. Man gucke sich an, wie er mit Bucharin umgeht, der auf dem Teppich kriecht vor ihm, bis er verhaftet wird.

Es ging in den Debatten um den Text von Bert Brecht. Die musikalische Schicht blieb ausgeklammert. Nun ist das Stück wieder frei, und die ersten Inszenierungen liegen vor. Die Frage liegt auf der Hand: Kommt mit Eislers Musik eine zusätzliche Dimension ins Spiel, aus der auch ein anderes Denken über den Konflikt entspringt?

Aber sicher. Weil das Stück von Anfang an mit diesem starken Anteil der Musik konzipiert ist. Es ist wirklich ein Zwei-Mann-Stück, an dem beide gleichberechtigt gearbeitet haben. Und dazu muß man sich Eislers Musikbegriff ansehen. Musik beginnt nicht erst dort, wo Stücke auskomponiert sind. Musik beginnt mit Sprechchor, Musik beginnt mit Kadenzen, die den Dialog abgliedern, Musik beginnt mit der Gliederung des Geschehens überhaupt, Musik hat also eine breite Palette, von der reinen Sprechgliederung zum Sprechchor, zur Sprechchorkadenz, zur instrumentalen Kadenz, zum Lied, zur quasi Opernarie, auch Operettenschnulze, zum zweistimmig kontrapunktischen Chorsatz, zum Orchesterstück, zum Eingangschor mit zweistimmigem Chor und Orchester. Das heißt, es ist außerordentlich viel, aber sehr verschiedene, sehr verschieden funktionierende Musik darin. Und die Musik ist von einer Deutlichkeit, die im 18. Jahrhundert nicht dem großen Johann Sebastian Bach, der vieldeutig ist, sondern dem sehr viel geringer dimensionierten Händel eigen ist, nämlich eine musica theatralis, die präzise Gesten, und zwar eindeutig, festlegt, deswegen einen zwei- und keinen zehnstimmigen Kontrapunkt hat, das heißt zwei oder drei verschiedene Schichten, aber nie vier oder

fünf oder acht Schichten hat, also ganz wenige Stimmen, auf diese Stimmen sich konzentriert. Also auch ein Telegramm in wenigen Wendungen, in wenigen Stimmen eine Musik, die außerordentlich beredt ist, die nun doch an Bachsche Traditionen, an die Passionstradition anknüpft, was sich gleich im Eingangschor zeigt. Die ersten drei Takte entstammen dem Eingangschor der Matthäus-Passion, dann wird das anders weitergeführt, eine Musik, die nicht subjektive Gefühle auszutragen und auszuquetschen hat, sondern die soziale Gesten, Affekte zeigt, darstellt, eine objektive Musik mit Zeigestock, sie entspringt der Barocktradition, die also diesen sehr starken Zeigegestus der Bachschen Tradition auch hat, keine ausdruckslose, sondern eine sehr ausdrucksgesättigte, aber eine Ausdruck zeigende, Vorgänge zeigend, eine Musik, die das Wort nicht wegspült, sondern das Wort prononciert, akzentuiert, überspitzt, überlagert und auch in Frage stellt durch falsche oder merkwürdige Akzentuierungen, die also auf etwas des Merkens Würdiges hinausläuft. Eine Musik, die den romantischen Klang nicht akzeptiert, die ein Orchester hat fast ohne Holzbläser und vor allen Dingen ohne Streicher, dafür mit Blechbläsern und Klavier und Schlagwerk. Ein großer Chor von mehrhundert Leuten, die aber zu referieren haben. Brecht und Eisler sagen, sie sollen eigentlich singen, als ob sie eine Zigarette im Maul haben, das heißt, sie sollen nicht ihr Subjekt ausschütten, auch nicht daneben stehen, sondern sie sollen etwas zeigen. Sie haben aber einen harten und scharfen, ätzenden, oft sogar klagenden, aber gefaßt klagenden Ton. Die Klage ist keine weinerliche, aber eine sehr bittere. Eine Musik übrigens überwiegend in Moll-Tonarten. Und das möchte bedenkenswert sein.

Das ist der Bereich, in dem die Musik mit dem Grundkonflikt eng im Bunde ist.

Ja. Indem die Musik das Stück gleich als Passion zeigt, das heißt als Leidensgeschichte. Die Leidensgeschichte des jungen Genossen, die Leidensgeschichte einer Bewegung. Das heißt, die Musik teilt uns mit, was die Zurückkehrenden erst später mitteilen: Wir haben einen Menschen getötet. Und die Musik wird nie über diesen Tod ganz hinwegkommen, sie wird aber diesen Tod eingemeinden in die allgemeinere Sache, und in diese allgemeinere Sache wird auch die Klage eingemeindet. Sie wird dialektisch aufgehoben, aber eben nicht überwunden. Sie bleibt bis zum letzten Ton, aber es wird eine gefaßte Klage sein, eine Klage, die sich keine Privatheit gestattet. Die Sachen sind zu ernst, als daß nur Herr X oder Y klagen. Es geht um eine ganze Welt. Und das ist auch der Gestus der Bachschen Passionen. Nicht die indiviuelle Klage allein, sondern die Geschichte der leidenden Menscheit, die Klage der Menschheit der Welt überhaupt.

Wenn Eisler auf Bach zu sprechen kommt, auch später, spricht er immer auch über den Anteil der Gemeinde an Bachs Musik.

Bachs Musik wäre verständlich nur mit dieser protestantischen Gemeinde, ein Satz, den wir in murksistischen Versionen, die ich von Marx sehr stark abhebe, ein wenig übersehen haben. Eisler hat das nie übersehen, diese protestantische Tradition, wie er auch die katholische Religiösität bei Mozart nie übersehen hat. Auch hier geht es um Gemeinde, um Gemeinschaft.

Und wir sollten mit Deutlichkeit sagen, daß zukünftige Kulturen nicht nur und überhaupt nicht die des auf sich allein geworfenen Individuums sein werden, auch nicht des vernichteten Individuums, aber wohl eines sehr komplizierten Verhältnisses von Individuum und Gemeinschaft. Wenn der Marxsche Satz, daß das Individuum im Austausch sich erfährt, Gültigkeit hat. Und er hat Gültigkeit wie kaum ein anderer Satz.

Ist die "Maßnahme" ein sophokleischer Wurf in der Theaterkultur des 20. Jahrhunderts?

Ich würde Sophokles größer sehen. Es gibt wenige Dramatiker, die Sophokles erreicht haben. Aber es ist dicht daran. Sie hat schon eine eigenartige und uns sehr beschäftigende theatralische Poesie. Und sie hat schon etwas von der Gewalt des Sophokles. Und das ist beabsichtigt bei Brecht. Übrigens auch sozial, denn auch die Tragödien sind Gemeinschafts-und Individuentragödien. Es geht auch um die Gemeinschaft, um das Gegenüber von Individuum und Gemeinschaft, um die Gemeinschaft als Richter, als Kommentator usw., um die gemeinsame Sache, um die Sache der Polis, die von Sophokles sehr ernst genommen wird. Denn in "Antigone" hat Antigone recht und Kreon recht und die Polis recht. Es ist die Tragödie, das alle recht haben und nicht, daß der eine unrecht und der andere recht hat. Das wäre schon fast kleinbürgerlich vereinseitigt, sondern die wirklichen Tragödien entstehen, wenn alle Seiten ihr Richtiges haben.

Also wenn der junge Genosse sehr recht hat, auch in Situationen, wo es anders sein muß und man sehr verstehen kann, warum er so reagiert, aber auch verstehen kann die andern, die das Ziel haben, und das ist kein unmenschliches Ziel, und sagen, so wie du reagierst, machst du unsrere Sache kaputt.

Beide haben recht, und das ist die Tragödie. Und das ist von der Antike gelernt, weil sie nämlich nicht einseitig, nicht borniert ist.

(Nachdruck aus: "theater der Zeit", Juli 1998)

Gespräch mit Marianne Faithfull

Am besten stirbt man jung

Marianne Faithfull über Todsünden, Keith Richards im Rollstuhl und Sex in der Politik

Wenn man sie reden hört, möchte man ihr aus Rücksicht auf ihre angekratzte, tiefe Stimme am liebsten Sprechverbot erteilen. Und wenn sie auf der Bühne steht, scheint sie die Stimmbänder noch mehr zu verschleißen. Was Kritiker nicht davon abgehalten hat, die Sängerin, die nicht singen kann, zu „Jedermanns liebstem intellektuellen Pop-Star" (International Herald Tribune) zu erhöhen. Nicht immer ist Marianne Faithfull so viel Anerkennung zuteil geworden. Rolling Stones-Manager Andrew Loog Oldham sah in ihr 1964 nur „einen Engel mit dicken Titten" und verpflichtete Mick Jagger und Keith Richards, ihr den Song *As Tears Go By* zu schreiben. Die Ballade wurde ein Hit und die Faithfull das Edel-Groupie der Stones - eine wilde Lebensphase, die sie, ebenso wie ihre Drogensucht, in ihrer Autobiographie Faithfull (erschienen bei Zweitausendeins) in allen Details beschrieben hat. Inzwischen hat die 50jährige ihr altes Image erfolgreich zerstört: Statt Pop singt sie lieber Brecht/Weill, zuletzt im Rahmen der Salzburger Festspiele. Die mit dem Wiener Radio Symphonieorchester eingespielten *Sieben Todsünden* sind jetzt auf CD (BMG Classics) erschienen.

Mit Marianne Faithfull sprachen Martin Scholz und Axel Vornbäumen.

FR: Sie haben kürzlich bei den Salzburger Festspielen die *Sieben Todsünden* von Brecht/Weill gesungen. Wir haben uns gefragt, welches wohl Ihre Lieblingssünde ist: Stolz und Lust?

Marianne Faithfull: Es ist wohl Lust, aber mit Stolz liegen Sie auch nicht falsch. Die beiden kenne ich besser als die anderen fünf.

FR: Brecht hat die *Sieben Todsünden* zu Tugenden erhöht - das müßte Ihnen doch gefallen.

Aber sicher doch. Diese Sündenfälle machen uns doch erst zum Menschen. Man kann den Todsünden nicht ausweichen, wir alle haben sie in uns. Im günstigsten Fall kannst du sie vielleicht kontrollieren.

FR: Seit den Sixties gab es drei Paare, die die Öffentlichkeit bewegten. Marylin Monroe und John F. Kennedy standen für Politik und Entertainment, Marianne Faithfull und Mick Jagger waren das Paar der Pop-Boheme. Wofür, glauben Sie, stehen Monica Lewinsky und Bill Clinton?

Keine Ahnung. Diese Affäre ist doch verrückt, und sie interessiert mich kein bißchen. Wenn so etwas in London passiert wäre, hätten wir wenigstens darüber lachen können. Denn die Sex-Skandale in England waren immer sehr komisch. In den USA dagegen ist das alles so pathetisch. Diese geheuchelten Teil-Geständnisse des Präsidenten vor der Nation sind doch unerträglich.

FR: Die Zeiten, in denen Sie selbst wegen diverser „Sündenfälle" in der Boulevardpresse als Pop-Schlampe beschimpft wurden, sind vorbei. Ist Ihnen nun endlich der Sprung in die Hochkultur gelungen?

Ich hoffe es doch. Dabei war ich eigentlich nie eine große Brecht-Liebhaberin - zuerst hat mich Weills Musik fasziniert. Ich habe Brechts Texte erst allmählich schätzen gelernt. Es fiel mir sehr leicht, diese Lieder über das verderbte Leben zu singen. Die Unterscheidung von High- und Low-Art hat mich jedenfalls nicht davon abhalten können. Ich könnte mir auch keine anderen Künstler als Brecht und Weill vorstellen, die mir diesen Sprung von der U- zur E-Kultur hätten ermöglichen können. Aber ich nehme ja weiterhin Pop-Alben auf. Ich werde mich nicht auf ewig in der Hochkultur zur Ruhe setzen.

FR: Nun ist ja im Brecht-Jubeljahr die Relevanz seines Werkes oft in Frage gestellt worden. Was geht Ihnen durch den Kopf, wenn Sie die Kritiker sagen hören, Brechts Stücke hätten nur noch historischen Wert?

Sollen sie doch. Ich sehe das ganz anders. Brechts Themen werden zurückkehren. Sicher, nach dem Fall der Berliner Mauer und dem Ende der Sowjetunion könnte man den Eindruck haben, seine Kapitalismus-Kritik und seine marxistische Sichtweise seien nicht mehr zeitgemäß. Aber dieses von ihm beschriebene Gefühl des Unterdrücktseins, das ist eine universelle Aussage, die auch heute noch gültig ist.

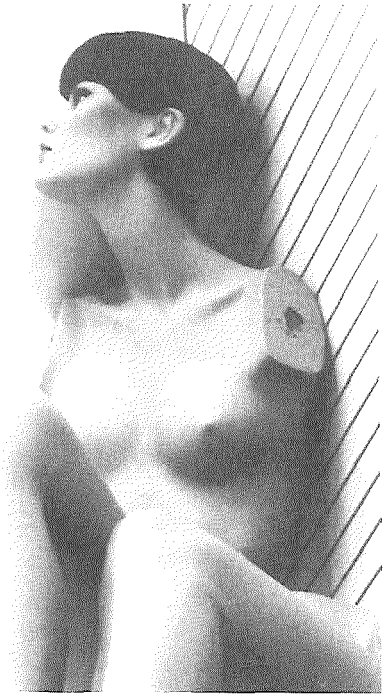
FR: Warum sind Sie in Salzburg barfuß auf die Bühne gegangen?

Das war doch ganz im Brechtschen Sinne. Ich wollte die Steifheit dieser Veranstaltung aufbrechen.

DM 5,-

Zeitriss

Blätter zur Sprachbewegung



Texte deutscher und
internationaler Autoren
Erscheint dreimal im Jahr

Jetzt bestellen.

Zeitriss

Langenmantelstr. 2
86153 Augsburg
ISSN 0949-4758
http://www.htmo.de/zeitriss/

FR: Und niemand ist Ihnen auf die Füße getreten ?

Nein. Ich fühlte mich geerdet, meine Füße hatten Bodenhaftung. Ich wollte nicht unsicher wirken, das hätte ich wirklich nicht gebrauchen können. So aber habe ich mich unglaublich gut gefühlt. Ich wünschte, meine Mutter und mein Vater hätten das noch sehen können. Der schönste Triumph ist, daß ich als erster Pop-Star zu den Festspielen eingeladen wurde.

FR: Eine Zeile aus den *Sieben Todsünden* klingt aus Ihrem Mund fast wie ein Offenbarungseid: "Nütze die Jugend nicht, ... denn sie vergeht."

Es ist großartig, diese Zeilen heute singen zu können. Und glauben Sie mir, ich weiß, wovon ich rede.

FR: Besingen Sie da die gelungene Flucht aus der Falle der Jugend-Kultur?

Nun, es sind Brechts Worte, nicht meine. Aber er hat diese wundervolle poetische Art, das Älterwerden zu beschreiben.

FR: Nun wird schon seit 15 Jahren darüber debattiert, wie Pop-Ikonen in Würden altern können. Wer von Ihren Zeitgenossen hat das außer Ihnen geschafft?

Das beste, was einem Pop-Star passieren kann, ist immer noch, daß er jung stirbt. Und diejenigen von uns, die diesen glorreichen Moment verpaßt haben, müssen damit leben, daß sie älter werden. Ich finde, den meisten gelingt das ganz gut.

FR: Ist das schwerer für Frauen?

Ich glaube nicht. Es ist überhaupt sehr schwer. Nun bin ich ja noch nicht steinalt. Aber die Tatsache, daß du in nicht mehr allzuferner Zukunft sterben wirst, ist sehr erschreckend. Pop-Stars werden auch keine neuen Antworten auf die Frage finden, wie man sich auf das Ende des Lebens vorbereiten sollte. Künstler haben sich seit Beginn der Zeit mit dem Tod beschäftigt. Und wenn die große entscheidende Nacht näherrückt, werden sie mehr und mehr verzweifelt. Pop-Stars machen auch nur, was alle anderen vor ihnen gemacht haben. Nehmen Sie Bob Dylan. Er hat eine wundervolle Platte über den Tod geschrieben. Er attackiert die Dunkelheit - und niemand kann es so gut wie er in Worte fassen.

FR: Der Schriftsteller T.C. Boyle hat gelästert, die Hippie-Generation hätte nichts erreicht. Das Vermächtnis der 68er wären Crack-Dealer, Gangs und kaputte Familien. Würden Sie ihm da zustimmen?

Ganz unrecht hat er da nicht. Ich hatte Glück, weil ich wie er der Drogen-Hölle entkommen bin.

Inzwischen gibt es tatsächlich Drogen, die ich noch nicht genommen habe.

FR: Sie selbst nennen die Protest-Bewegung der Sixties in Ihrer Biographie einen „Kinder-Kreuzzug". Ist das nicht ein enttäuschendes Resümee für die „shiny happy people", die die Welt verändern wollten?

Das ist es in der Tat. Die Drogen-Kultur ist eine einzige große Enttäuschung. Und alles in allem glaube ich nicht, daß es viel mehr war als ein Kreuzzug der Kinder. Was nicht heißen soll, daß alles, wofür wir in den Sixties eingetreten sind, Mist war. Die Rolle der Frau in der Gesellschaft hat sich zum Positiven verändert.

FR: Ihr Freund Keith Richards aber ist immer noch auf dem Kreuzzug und tönt, er würde auch im Rollstuhl rocken. Würden Sie ihn dann auf die Bühne schieben?

Sicher, für Keith würde ich alles machen. Und glauben Sie mir - er meint das wirklich ernst mit dem Rollstuhl.

(Aus der Frankfurter Rundschau vom 27.8.98)

Neuzugänge im Brecht-Archiv

Zeitraum: März - Juli 1998

Zusammenstellung: Heidrun Loeper

Altbekanntes neu entdecken. Regisseur Benno Besson über sein Leben mit Brecht und seinen Werken, patriarchalische Weltsichten und Körpersprache. - In: Sächsische Zeitung. Dresden, vom 11. Mai 1998.

Ammicht, Marion: Heimelige Zettelwirtschaft. Eine Berliner Ausstellung über Bertolt Brecht im Literaturhaus [München]. - In: Süddeutsche Zeitung. München, vom 12. Juni 1998.

Amzoll, Stefan: Modelle der "Maßnahme". Zu Inszenierungen in Berlin, Zürich, Wuppertal. - In:
Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 4 (Juli/August), S. 55 - 57.

Atzpodien, Uta: Und sie dreht sich doch? Brecht im Theater Brasiliens. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 3 (Mai/Juni), S. 52 - 54.

Bauer, Gerhard: Weisheiten, zerpflückt, verbraucht, zur Kenntlichkeit entstellt. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 31 - 57.

Baureithel, Ulkrike: Schicksal nur gegen Beweis. Bertolt Brecht und Arnolt Bronnen im literarischen Feld der Weimarer Republik: "Mann ist Mann" und "Ostpolzug". - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 89 - 111.

Ein bayerisches Monstrum. Regisseur Peter Stein über die Schauspielerin Therese Giehse, die heute ihren 100. Geburtstag gefeiert hätte. Interview: Sven Siedenberg. - In: Süddeutsche Zeitung. München, vom 6. 3. 1998.

Benno Besson. Theater spielen in acht Ländern, Texte - Dokumente - Gespräche. Herausgegeben von Christa Neubert-Herwig. Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Berlin. - Berlin: Alexander Verlag 1998.

Berg, Günter; Jeske, Wolfgang: Bertolt Brecht. - Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler 1998.

Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. - Berlin: Weidler Buchverlag 1998.

A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. - Westport, Connecticut; London: Greenwoods Press 1997.

Bethke, Ricarda: Maifeiern erlebte das Kind B.B. als Marienspiel. Das Berliner *"theater 89" führt "Die Mutter"* von Bert Brecht auf. - In: Freitag. Berlin. Nr. 20, vom 8. Mai 1998, S. 15.

Bodden, Michael: Brecht in Asia: New Agendas, National Traditions, and Critical Consciousness. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwoods Press 1997, S. 379 - 397.

Bohnert, Christiane: Poetry, History, and Communication. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 115 - 138.

Brecht, Bertolt: Collected Stories. Edited by John Willet and Ralph Manheim. Translated by Yvonne Kapp, Hugh Rorrison, and Antony Tatlow. With a New Introduction by Marc Silbermann and Shisi Kao. - New York: Arcade Publishing 1998.

Brecht, Bertolt: Kalendergeschichten. Geschichten vom Herrn Keuner. Übungen und Erläuterungen von Tiziana Conti. - Torini: Petrini Editore 1998. (teilw. ital.)

Brecht, Bertolt: Die Maßnahme. Zwei Fassungen. *Anmerkungen.* [Nach den Bänden 3 und 24 der "Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe" der Werke Brechts] überarbeitet und ergänzt von Judith Wilke. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998 = edition suhrkamp 2058.

Brecht, Bertolt: Mr. Puntila and His Man Matti. Edited by John Willett and Ralph Manheim. Translated from the German by John Willett. - New York: Arcade Publishing 1997.

Brecht, Bertolt: Leben des Galilei. s. Spectaculum 65.

Brecht. 100. Plakate. Eine internationale Plakataktion, veranstaltet vom Berliner Ensemble und dem Verband der Grafik-Designer e.V. (VGD) nach einer Idee von Grischa Meyer. Unter der Schirmherrschaft von Uwe Loesch, Frieder Mellinghoff, Alain Le Quernec (Frankreich), Barbara Brecht-Schall, David Tarakover (Israel), Siegfried Unseld, Robert Wilson (USA), Christa Wolf. Katalog. Herausgegeben vom Berliner Ensemble und dem Verband der Grafik-Designer e.v. (VGD). - Berlin: Druckhaus Galrev 1998.

Brecht hat eine große Klappe. Franz Xaver Kroetz über seine "Puntila"-Inszenierung. - In: Süddeutsche Zeitung. München, vom 3. April 1998.

Brecht heute - Eine Umfrage. [Antworten von] Sven-Eric Bechtolf, Konstanze Lauterbach, B.K. Tragelehn, Manfred Wekwerth, Peter Schroth, Bernarda Horres, Leander Haußmann, Peter Kupke, Ulf Reiher und Herbert Olschok. - In: Die Deutsche Bühne. Seelze. 69 (1998) 2 (Februar), S. 38 - 43.

Brecht war und bleibt ein unbequemer Dichter. Gespräch mit Werner Hecht. Von Wilfried Bütow. - In: Deutschunterricht. Berlin. 51 (1998) 2, S. 94 - 100.

Brown, Nicholas: People's Theater in East Africa: The "Lehrstück" of Ngugi wa Thiong'o. - In: Communications from the International Brecht Society. University of Waterloo. 27 (1998) 1 (June), S. 23 - 27.

Buck, Theo: Brecht und Becher. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 119 - 140.

Bütow, Wilfried: Der junge Brecht - die Anfänge eines weltberühmten Dichters. Eine Unterrichtseinheit für die Oberstufe. - In: Deutschunterricht. Berlin. 51 (1998) 2, S. 81 - 90.

Burdeau, Emmanuel: Notes sur Brecht et le cinéma. - In: Théâtres au cinéma. Tome 9: Bertolt Brecht. Margarethe von Trotta. Publié à l'occasion du 9e Festival. Sous la direction de Dominique Bax. 11 mars - 27 mars 1998 à Bobigny. Bobigny: Collection Magie cinéma, S. 16 bis 18.

Burkhardt, Otto Paul: Karlsruhe. Immer das Böse. [...] "Trommeln in der Nacht" von Bertolt

Brecht (Regie Peter Schroth, Ausstattung Lothar Scharsich). - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 2 (März/April), S. 76 - 77.

Byg, Barton: Brecht, New Waves, and Political Modernsim in Cinema. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 220 - 237.

Delabar, Walter: Nomaden, Monaden. Versuch über Bertolt Brechts "Aus dem Lesebuch für Städtebewohner". - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 141 - 162.

Detje, Robert: Komödie mit beschränkter Haftung. Das Berliner Ensemble zwischen Brecht und Peymann. - In: Theater der Zeit. Berlin. 523 (1998) 2 (März/April), S. 6 - 7.

Dieckmann, Friedrich: Das Mysterienspiel als Volkskomödie. Am Deutschen Theater inszeniert Thomas Langhoff Brechts "Kaukasischen Kreidekreis". - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 3 (Mai/Juni), S. 26 - 31.

Dieckmann, Friedrich: Zwischen Ich-Bewahrung und Ich-Aufhebung. Über Brechts dramatische Texte. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 2 (März/April), S. 18 - 21.

Döring, Jörg: Von den Nachgeborenen. Brechts "Ballade von den Seeräubern" und Durs Grünbeins "O Heimat, zynischer Euphon". - In: Bertolt Brecht (1889 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 355 - 377.

Domdey, Horst: Brecht, Heiner Müller und "Antigone". - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 341 - 353.

Drawert, Kurt: Gute Zeit für Lyrik. [Zu Brechts Gedicht "Schlechte Zeit für Lyrik"]. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt am Main, vom 7. Februar 1998 = Frankfurter Anthologie.

Dresen, Adolf: Brechts Jahrhundert. Festvortrag zu Brechts 100. Geburtstag im Berliner Ensemble. - In: Sinn und Form. Berlin. 50 (1998) 3 (Mai/Juni), S. 416 . 447.

"Du bist der Mauler." Käthe Reichel im Gespräch. - In: Benno Besson. Theater spielen in acht Ländern. Herausgegeben von Christa Neubert-Herwig. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Berlin: Alexander Verlag 1998, S. 98 - 100.

Eddershaw, Margaret: Performing Brecht. Forty years of British performances. - London and New York: Routledge 1996.

"Einengung ist selten produktiv." Benno Besson im Gespräch. - In: Benno Besson. Theater spielen in acht Ländern. Herausgegeben von Christa Neubert-Herwig. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Berlin: Alexanderverlag 1998, S. 181 - 186.

"Einige Stücke inszeniert man eben mehrmals." Vier Inszenierungen des "Guten Menschen von Sezuan" von Bertolt Brecht. - In: Benno Besson. Theater spielen in acht Ländern. Herausgegeben von Christa Neubert-Herwig. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Berlin: Alexander Verlag 1998, S. 107 - 125.

"Es geht um eine ganze Welt." Stefan Amzoll sprach mit Gerd Rienäcker über die "Maßnahme" von Brecht/Eisler. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 4 (Juli/August), S. 50 - 54.

Fowler, Kenneth R.: The Mother of all wars: A critical interpretation of Bertolt Brecht's "Mutter Courage und ihre Kinder". [Dissertation]. McGill University, Montreal, Februar 1997.

Gespenster-Suite: Jean-Pierre Vincent, französischer Regisseur und Leiter des Théâtre des Amandiers in Nanterre, von Barbara Engelhardt zu Brecht befragt. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 2 (März/April), S. 17.

Gespräch über "Don Juan" - ein Stück entdecken. Benno Besson, Wolfgang Heise, Karl-Heinz Müller. - In: Benno Besson. Theater spielen in acht Ländern. Herausgegeben von Christa Neubert-Herwig. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Berlin: Alexander Verlag 1998, S. 44 - 65.

Gross, Sabine: Dialectics and Reader Response: Bertolt Brecht's Prose Cycles. - In: A Bertolt Brecht refenrence companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 168 - 194.

Grözinger, Elisabeth: Dichtung in der Predigtvorbereitung. Zur homiletischen Rezeption literarischer Texte - dargestellt am Beispiel der "Predigtstudien" (1968 - 1984) unter besonderer Berücksichtigung von Bertolt Brecht, Max Frisch und Kurt Marti. - Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 1992 = Europäische Hochschulschriften. Reihe XXIII.

A Guide to the Weill-Lenya Research Center. Compiled and edited by David Farneth, John Andrus, and Dave Stein. - New York, NY: Kurt Weill Foundation for Music, Inc. 1995.

Hähnel, Monika: Messingkauf bei Brecht. Studenten lesen einen Klassiker neu. - In: Deutschunterricht. Berlin. 51 (1998) 2, S. 91 - 93.

Hanns Eisler, 's müßt dem Himmel Höllenangst werden. Im Auftrag der Stiftung der Akademie der Künste herausgegeben von Maren Köster. Erschienen anläßlich der Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin, "s' müßt dem Himmel Höllenangst werden", zum 100. Geburtstag Hanns Eislers, (15. Juni bis 2. August 1998). - Hofheim: Wolke Verlag 1998 = Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts.

Hakkarainen, Marja-Leena: Die Wahrheit im Sacke, die Zunge in der Backe. Bertolt Brechts Kritik an den Intellektuellen des 20. Jahrhunderts. - In: Auf den Spuren Brechts im finnischen Exil. Brecht-Symposium in Helsinki und Itti 1996. Helsinki: Multiprint 1997, S. 60 - 69.

Hauck, Stefan: Das dritte Rad am Thespiskarren: Margarete Steffin in Finnland. - In: Auf den Spuren Brechts im finnischen Exil. Brecht-Symposium in Helsinki und Iitti 1996. Helsinki: Multiprint 1997, S. 70 - 88.

Hecht, Werner: Brecht und die Regie. - In: Die Deutsche Bühne. Seelze. 69 (1998) 2 , S. 24 bis 27.

Herzmann, Herbert: Tradition und Subversion. Das Volksstück und das epische Theater. - Tübingen: Stauffenberg Verlag Brigitte Narr GmbH 1997.

Hilzinger, Sonja: Schreiben im Exil. Margarete Steffins Erzählungen für Kinder. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 265 - 282.

Hüfner, Agnes: Alles braucht Änderung. *Bertolt Brecht in seinen Briefen*. Zur dreibändigen Edition der Großen Werkausgabe. - In: Süddeutsche Zeitung. München, Nr. 100, vom 2. Mai 1998, S. IV.

100 Vorschläge zu Bertolt Brecht. Buch zur Ausstellung zum 100. Geburtstag von B.B., herausgegeben von Elke Seiffert-Lenk und Olav Münzberg. 100 Künstler von A bis Z. 100 Bilder von Aquarell bis Zeichnung. [Ausstellung vom 2. Mai bis 29. Mai 1998 in der Galerie Zone F, Mainer Straße, Berlin]. - Berlin: Atelier Jo B. Schwarz [1998].

Jäger, Christian: Penser Brecht. Zur Deutung Brechts bei Barthes, Althusser und Deleuze. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 325 - 340.

Jeanne d' Brecht. Die Brecht-Enkelin Johanna Schall über ihre Familie, den Streit um die Brecht-Aufführungsrechte, ihr familiäres Potpourri "Eins gegen Eins" in Leipzig und die Zukunft des Theaters. - In: Die Woche. Hamburg, (1997) 24 (6. 6.).

Jesse, Horst: Zum 100. Geburtstag von Bertolt Brecht. - In: Deutsches Pfarrblatt. Speyer. 98 (1998) 3 (März), S. 136 - 137.

Johnston, Andrew James: Chaucer, Galilei, Brecht. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 239 - 264.

Jost, Hermand: Zwischen Partei und Volk. Brechts utopischer Ort. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag ^1998, S. 379 - 385.

[Kahlau, Heinz]: Neue Bäume am Karlsplatz. Naturliebe am Karlsplatz. [Gedichte]. - In: Der Tagessepiegel. Berlin, vom 11. März 1998.

Kebir, Sabine: Wer ist Dorothy Lane? Sabine Kebir hat sich eine Aufführung des geheimnisvollen Stücks "Happy End", im BE mit viel Erfolg gezeigt, angesehen und lüftet das Pseudonym der Autorin. - In: Der Tagesspiegel. Berlin, vom 29. März 1998.

Kellner, Douglas: Brecht's Marxist Ästhetic. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 281 - 295.

Kiebuzinska, Christine: Brecht and the problem of Influence. - In: A Bertolt Brect reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 47 - 69.

Klis, Rita: Brecht und Wedekind. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 59 - 88.

Kloepfer, Albrecht: Bertolt Brechts "Lesebuch für Städtebwohner" oder Was *meint "Texte für Schallplatten"*? - In: Bungakuhyougen to media - doitsubungaku no baai. [Bericht zum Sonderforschungsprojekt "Deutsche Literatur und Medien" an der Universität Tokyo, Projektleite: Kenjiro Asei]. Tokyo 1998, S. 2 - 19.

Knopf, Jan: Stückeschreiben als Produktion. [Zur Edition der 30-bändigen Brecht-Ausgabe]. - In: Die Deutsche Bühne, Seelze, 69 (1998) 2, S. 15 - 17.

Knust, Herbert: First Comes the *Belly*, the Morality. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. *Westport, Connecticut; London:* Greenwoog Press 1997, S. 88 - 112.

Koberg, Roland: Ich rieche es! Endlich Schluß: Claus Peymann stellt sich als neuer Indentant des Berliner Ensembles vor. - In: Berliner Zeitung. Berlin, Nr. 101, vom 2. / 3. Mai 1998, S. 9.

Koch, Gerd: Brechts "Böser Baal der Asoziale". Hilfreiche Fragmente für Theaterpädagogen. - In: Auf den Spuren Brechts im finnischen Exil. Brecht-Symposium in Helsinki und Itti 1996. Helsinki: Multiprint 1997, S. 89 - 98.

Kretzschmar, Harald:. Zeichne Lenin! Was hat es mit Brecht und den Zeichnern *auf sich*? - In: *Das Magazin*. Berlin. (1998) 2, S. 30 - 33.

Krippendorf, Ekkehart: Kantate auf den Tod Bertolt Brechts von Hanns Eisler. - In: Freitag. Berlin, Nr. 28, vom 3. Juli 1998, S. 17.

Laages, Michael: Alt und neu und immergrün. [Zu den Inszenierungen von Brechts "Im Dickicht der Städte", Deutsches Theater Berlin, 1997; "Leben des Galilei", Berliner Ensemble, 1997 und "Der Brotladen", Berliner Obdachlosentheater Ratten 07]. - In: Die Deutsche Bühne, Seelze, 69 (1998) 2, S. 10 - 14.

Lang, Jack: Der gute Mensch von Mailand. Freundschaftliches Nachrufen auf *Giorgio Strehler*. - In: Theater der Zeit. Berlin, 53 (1998) 2 (März/April), S. 64 - 67.

Långbacka, Ralf: Wuolijoki, Brecht und ihre "Zusammenarbeit". Einige Kommentare zur Enstehungsgeschichte von "Herr Puntiula und sein Knecht Matti". - In: Auf den Spuren Brechts im finnischen Exil. Brecht-Symposium in Helsinki und Itti 1996. Helsinki: Multiprint 1997, S. 112 - 118.

Lange, Hartmut: *Anmerkungen zu Bertolt* Brecht. - In: Neue deutsche Literatur. Berlin, Heft 518 = Jg. 46 (1998) März/ *April*, S. 144 - 157.

Lethen, Helmut: Ein finsterer Star. Zum 100. Geburtstag von Bertolt Brecht am 10. Februar 1998. - In: Traditio et Inovatio. Das Forschungsmagazin der Universität Rostock. Rostock, 3 (1998) 1, S. 4 - 7.

"Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen." Bertolt Brecht im Exil 1933 - 1948. Begleitheft zur Ausstellung in der Deutschen Bücherei Leipzig, 24. März bis 20 Juni 1998. *Die Deutsche* Bibliothek (Deutsche Bücherei Leipzig, Deutsche Bücherei Frankfurt am *Main, Deutsches Musikarchiv* Berlin) 1998. Herstellung: Werkstätten der Deutschen Bibliothek [Leipzig, 1998].

Linzer, Martin: 3 x 3 = eher weniger als mehr. "Die Dreigroschenoper" von Brecht/Weill in Chemnitz, Dessau und Detmold. - In: Theater der Zeit. Berlin, 53 (1998) 3 (Mai/Juni), S. 68 - 69.

Linzer, Martin: Ein lebender Leichnam, ein scheintotes Ensemble und die dritte Sache. - In: Theater der Zeit. Berlin, 53 (198) 2 (März/April), S. 4 - 5.

Lo.[d.i.?]: Nachruf auf die Pappeln am Karlplatz. *Brecht und Kahlau schrieben* drei Gedichte - aber die Bäume sind weg. - In: Der Tagesspiegel. *Berlin, vom* 11. März 1998.

Lounela, Pekka: Hella Woulijoki und Bertolt Brecht in Marlebäck. - In: Auf den Spuren Brechts im finnischen Exil. Brecht-Symposium in Helsinki und Itti 1996. Helsinki: Multiprint 1997, S. 99 bis 105.

Mast, Rudolf: Die "Entdeckung" Bertolt Brechts durch Herbert Ihering als "Wiederentdeckung" Herbert Iherings durch Bertolt Brecht. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 113 - 118.

Matussek, Matthias: Erben. Tortenschlacht um Brecht. - In: Der Spiegel. Hamburg, Nr. 15, vom 7. April 1998, S. 178 - 189.

Mayer, Hans: Erinnerung an Brecht. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998 = suhrkamp taschenbuch 2803.

Morley, Michael: Negotiating Meaning: Thuoghts on Brecht and Translation. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 321 - 338.

Münzberg, Olav: B.B. - Birkensprache. - In: 100 Vorschläge zu Brecht. Buch zur Ausstellung zum 100. Geburtstag von B.B. Herausgegeben von Elke Seiffert-Lenk und Olav Münzberg. Berlin: Atelier Jo B. Schwarz [1998], S. XV - XXXII.

Nadar, Thomas R. : Brecht and His Musical Collaborators. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 261 - 277.

Nehring, Karl-Heinz; Brecht, Bertolt: Über die Verführung von Engeln. Kompositionen von Karl-Heinz Nehring. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998.

Neubert-Herwig, Christa: Benno Bessons Gänge in die Tiefe. "Die heilige Johanna der Schlachthöfe" von Bertolt Brecht am Schauspielhaus Zürich. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 3 (Mai/Juni), S. 33 - 35.

Nussbaum, Laureen: The Evolution of the Feminine Principle in Brecht's Work: An Overview. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 296 - 318.

Oh, Seong-Kyung: Die materialistisch-dialektische Fundierung des epischen Theaters Brechts als eines zweidiemnsionalen theatralischen Kommunikationssystems. - Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Europäischer Verlag der Wissenschaften 1998 = Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Band 49.

Ostermaier, Albert: die inqiusition belehrt herrn galilei. herr galilei hat eine einsicht. herr b. hat keine nachsicht mit herrn galilei. face fatzer. [Gedichte]. - In: Die Deutsche Bühne. Seelze. 69 (1998) 2, S. 34 - 37.

Palm, Kurt: Torberg und "the subject". - In: Die Presse. Wien, vom 2. Februar 1998.

Peitsch, Helmut: "In den Zeiten der Schwäche...". Zu Spuren Brechts in der europäischen Debatte über engagierte Literatur. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 301 - 314.

Pfister, Eva: Von Sex zu Text - auf wessen Konto? [Zu: John Fuegi: Brecht & Co. Biographie, Europäische Vrelagsanstalt Hamburg, 1997. Sabine Kebir: Ich fragte nicht nach meinem Anteil. Elisabeth Hauptmanns Arbeit mit Bertolt Brecht, Aufbau-Verlag Berlin, 1997]. - In: Die Deutsche Bühne. Seelze. 69 (1998) 2, S. 46 - 47.

Pianca, Marina: Brecht in Latin America: Theater Bearing Witness. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S., 356 - 378.

Plachta, Bodo: "Himmel abgeschafft." Technischer Fortschritt und sozialer Wandel in Franz Kafkas "Die Aeroplane in Brescia" und in Bertolt Brechts "Der Flug der Lindberghs". - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 163 - 188.

Pollock, Adam: A Question of Baloney. The Search for a Lost Translation of "The Seven Dealdly Sins". - In: Kurt Newsletter. New York, NY. 16 (1998) 1 (Spring), S. 12 - 13.

Ramone, François: Brecht au cinéma, ou le visiteur. - In: Théâtre au cinéma. Tome 9: Bertolt Brecht. Margarethe von Trotta. Publié à l'occasion du 9e Festival. Sous la direction de Dominique Bax, 11 mars - 27 mars 1998 à Bobigny. Bobigny: Collection Magic Cinéma, S. 19 - 23.

Reininghaus, Frieder: "Glotzt nicht so romantisch." Brecht und die Musik. - In: Die Deutsche Bühne. Seelze. 69 (1998) 2, S. 44 - 45.

Schalk, Axel: Das Lehrstück vom Einverständnis. Spielort: Berliner Ensemble. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 2 (März/April), S. 8 - 10.

Schartner, Irmgard, Hanns Eisler, "Johann Faustus". Das Werk und seine Aufführunsgeschichte. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang Verlag der Wissenschaften 1998 = Musikleben. Studien zur Musikgeschichte Österreichs. Veröffentlichungen des Instituts für Musikgeschichte an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien. Band 7.

Schlette, Magnus: Brecht über Schönheit. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 283 - 299.

Schoeps, Karl-Heinz: Brecht's Lehrstükke: A Laboratory for Epic and Dialectic Theater. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 70 - 87.

Schütt, Hans-Dieter: Schwerer, leichter Gang. Gabriele Heinz ist Brechts "Mutter" im "theater 89". - In: Neues Deutschland. Berlin, vom 5. Mai 1998 = Feuilleton.

Schuhmann, Klaus: Brecht bei Fried - Zeitalterdialog im Gedicht. - In: Weimarer Beiträge. Wien 44 (1998) 1, S. 118 - 132.

Schuhmann, Klaus: Brechts Baal. An die Uraufführung 1923 im Alten Theater erinnert Klaus Schuhmann. - In: Leipziger Blätter. Herausgegeben von der Kulturstiftung Leipzig. Leipzig. Heft 32. 1998 (Frühjahr), S. 25 - 27.

Schuhmann, Klaus: Von Berlin nach Berlin. Brecht im Exil (1933 - 1948). - In: "Das letzte Wort ist noch nicht gesprochen." Bertolt Brecht im Exil 1933 - 1948. Begleitheft zur Ausstellung in der Deutschen Bücherei Leipzig, 24. März - 20 Juni 1998. Die Deutsche Bibliothek (Deutsche Bücherei Leipzig, Deutsche Bibliothek Frankfurt am Main, Deutsches Musikarchiv Berlin) 1998. Herstellung: Werkstätten der Deutschen Bücherei [Leipzig], S. 7- 31.

Schuhmann, Klaus: "Wir stammen aus Bayrisch-Amerika". Brecht-Parodien der zwanziger Jahre. - In: Neue deutsche Literatur. Berlin. Heft 517 = 46. Jg. (1998) Januar/Februar, S. 91 - 106.

Schumacher, Ernst: Denn die Besiegten von heute sind die Sieger von morgen. Brechts Lehrstück "Die Mutter" im "theater '89". - In: Berliner Zeitung. Berlin, vom 2. Mai 1998.

Schumacher, Ernst: "Die hamma, Brecht, die hamma!" Mutter Theres' von München: Vor hundert Jahren wurde die Giehse geboren. - In: Berliner Zeitung. Berlin, vom 6. März 1998.

Silbermann, Marc: Brecht and Film. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Editd by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 197 - 219.

Siliunas, Vidmantas: Bertolt Brecht auf der russischen Bühne. - In: Brecht & Stanislawski und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit. Herausgegeben von Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann und Florian Vaßen. Berlin: Henschel Verlag 1997, S. 72 - 77.

Smeliansky, Anatoly: Ein neues Stanislawski-Bild im Vergleich mit Brecht. - In: Brecht & Stanislawski und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit. Herausgegeben von Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann, Florian Vaßen. Berlin: Henschel Verlag 1997, S. 24 - 45.

"So wüst und so dunkel". Johanna Schall über "Im Dickicht". Interview: Ellen Brandt. - In: Die Deutsche Bühne. Seelze. 69 81998) 2, S. 13.

Soldovieri, Stefan: War-Poetry, Photo(epi)grammetry: Brecht's Kriegsfibel. - In: A Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 139 - 167.

Spectaculum 65. Sonderband zum 100. Geburtstag von Bertolt Brecht. Bertolt Brechts Galilei. Drei Fassungen. Modelle. Anmerkungen. - Frankfurt am Main. Suhrkamp Verlag 1998.

Stegman, Vera: Brecht contra Wagner: The Evolution of the Epic Musik Theater. - In: Bertolt Brecht reference companion. Edited by Siegfried Mews. Westport, Connecticut; London: Greenwood Press 1997, S. 238 - 260.

Stillmark, Alexander: Unscharfe Bilder. [Bericht über einen Brecht-Müller-Workshop in Montevideo, Uruguay]. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 3 (Mai/Juni), S. 56.

Stolper, Armin: Meine kleine Brecht-Postille. Zum 100. Geburtstag von b.b. - O.O.: Spotless-Verlag 1998 = Spotless-Reihe. Nr. 84.

Tatlow, Antony: Brecht und Lévi Strauss; Brecht und Barthes; Brecht und Derrida; Brecht, Foucault und die psychoanalytische Ethnographie. - In: Tatlow, Antony: Brechts Ostasien. [Begleitbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Literaturforum im Brecht-Haus Berlin, 1998]. Berlin: Parthas Verlag 1998, S. 65 - 75; S. 76 - 78; S. 79 - 84; S. 85 - 95.

Théâtres au cinéma. Tome 9: Bertolt Brecht. Margarete von Trotta. Publié à l'occasion du 9e Festival. Sous la direction de Dominique Bax. 11 mars - 27 mars 1998 à Bobigny. - Bobigny. Collection Magic cinéma. Imprimé en Belgique [1998].

Therese Giehse in Zürich, Bertolt Brecht im Plakat. Stadthaus Zürich, Stadthausquai 17. 27. Februar bis 8. Mai 1998. [Katalog]. Herausgeber: Präsidialdepartement der Stadt Zürich in Verbindung mit dem Schauspielhaus Zürich. - Zürich: Druck Müller, Werder & Co. AG [1998].

Thoss, Michael M.: Im Dickicht von Paris. Französische Versuche mit Brecht. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 2, S. 15 - 16.

Wegmann, Thomas: Marken, Medien und Management. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 11 bis 29.

White, Alfred: Bertolt Brecht. Der gute Mensch von Sezuan. - University of Glasgow French and German Publications 1997. Printed by Glasgow University Printing Departement = Glasgow Introductory Guides to German Literature 5.

Wieck, Thomas: Braunschweig. Die Chance zum öffentlichen Gespräch. "Die Plebejer proben den Aufstand" von Günter Grass. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 3 (Mai/Juni), S. 71 - 72.

Wieck, Thomas: Querbrecht oder Papas Theater. - In: Theater der Zeit. Berlin. 53 (1998) 2 (März/April), S. 11 - 14.

Wiesend, Reinhard: Brecht und Pfitzner. - In: Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft. Tutzing. Heft 58 (1998), S. 51 - 56.

Willett, John: Happy Birthday, Bertolt. A hundred years after his birth, Brecht is still in a class of his own. - In: Time. Amsterdam. Vol. 151 (1998) 16 (20. 4.), S. 59.

"Wir waren damals wirklich Mitarbeiter". Käthe Reichel im Gespräch . - In: Benno Besson. Theater spielen in acht Ländern. Texte - Dokumente - Gespräche. Herausgegeben von Christa Neubert-Herwig. Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin. Berlin: Alexander Verlag 1998, S. 33 - 36.

Würmann, Carsten: Bertolt-Brecht-Bibliographie. 1970 - 1998. [Werkausgaben und Sekundärliteratur]. - In: Bertolt Brecht (1898 - 1956). Herausgegeben von Walter Delabar und Jörg Döring. Berlin: Weidler Buchverlag 1998, S. 237 - 428.

Die unwürdige Greisin

In dieser Geschichte erzählt Brecht auch, dass sich seine Großmutter - zum Befremden eines Onkels - um ein junges, schwachsinniges Mädchen besonders gekümmert hat. Brecht schreibt: *"Meine Großmutter schien einen Narren an ihr gefressen zu haben."*

Hansjörg Kammerer aus Steinenbronn entdeckte, dass es in Brechts Familie eine ähnliche Person gab. Brechts Vetter Max, Sohn seines Patenonkels Eugen Brezing in Göppingen, weilte "wegen Geistesschwäche und Erwerbsunfähigkeit" wohl von seiner Geburt im Jahre 1902 an bis September 1928 im Gustav-Werner-Bruderhaus Reutlingen. Nach Onkel Eugens Tod 1908 war Großvater Friedrich in Augsburg als Pfleger eingesetzt und nach dessen Tod 1922 wiederum Vater Berthold. Es darf angenommen werden, so Kammerer, das Brecht von Vetter Max wußte.

Wußten Sie schon?

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

Brecht Shop
Obstmarkt 11
D-86152 Augsburg

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

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

Neu auf dem Buchmarkt

Anzenberger, Norbert: Helene Weigel. Ein Künstlerleben im Schatten Brechts? 1998. ca. 60 S. 'Fouqué-Presse f. neue Lit.' Pb DM 12,80 (ISBN 3-8267-4207-9)

Oh, Seong-Kyun: Die materialistisch-dialektische Fundierung des epischen Theaters Brechts als eines zweidimensionalen theatralischen Kommunikationssystems. 02/1998. 233 S. - 21 x 14,8 cm. (Bochumer Schriften z. Dt. Lit. 49) 'Lang, Peter Frankfurt' Br DM 69,- [1] (ISBN 3-631-32526-6)

Russo,Anna: Bertolt Brecht und Dario Fo Wege des epischen Theaters. 18.09. 1998. 'Metzler Verlag' kartoniert, Paperb DM 50,00 (ISBN 3-476-45206-9)

Werner, Jürgen: Der Stückeschreiber und der Sohn der Hebamme. Brecht und das Erbe: Der Fall Sokrates. 1998. 43 S., 1 Abb. (Sitzungsber. d. Sächs. Akad. d. Wiss. zu Leipzig. Philolog.-hist. Klasse 136/1) 'Hirzel, S, Stgt' Kt DM 28,- /ÖS 204,- /Sfr 28,- (ISBN 3-7776-0880-7)

Yang, Peter: Theater ist Theater. Ein Vergleich der Kreidekreisstücke Bertolt Brechts und Li Xingdaos. 1998. ca. 250 S. - 23 x 16 cm. (Stud. in Modern German Literature 91) 'Lang, Peter New York' Gb DM 86,- /ÖS 578,- / SFr 69,- (ISBN 0-8204-3905-3)

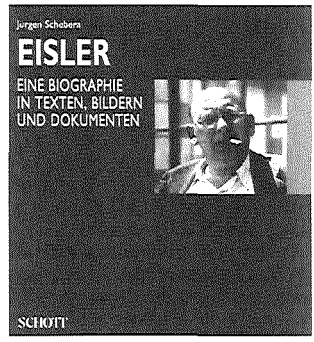
Gilbert, Michael J: Bertolt Brecht's Striving for Reason, Even in Music. A Critical Assessment. Hrsg. v. Brown, Peter D. 1988. 334 S. - 23,5 x 15,9 cm. (Stud. in Modern German Literature 3) 'Lang, Peter New York' Gb DM 82,85 (ISBN 0-8204-0701-1)

Rezensionen

Politischer Komponist

Von Stefan Hauck

Seinen 100. Geburtstag hat Hanns Eisler in diesem Jahr, die Anzahl von Aufführungen und CD-Einspielungen seiner Werke ist in den vergangenen Jahren kontinuierlich gestiegen, und so darf auch eine Bildbiographie nicht fehlen, auf die man in dieser Ausführlichkeit gewartet hat.



Jürgen Schebera, der 1976 mit einer Arbeit über Eislers Exil in den USA promoviert und

Bücher über das Leben von Kurt Weill und George Gershwin veröffentlicht hat, ist als Eisler-Spezialist bekannt. 30 Jahre hat er dem Wirken des Komponisten nachgespürt und eine Fülle von Informationen und bislang unveröffentlichten Dokumenten zusammengetragen.

Herausgekommen ist eine flüssig geschriebene Biographie; auch die die Musik betreffenden Textpassagen sind so verständlich formuliert, daß sie für Nicht-Musikwissenschaftler mit Gewinn zu lesen sind.

Der breite Bogen erstreckt sich von Eislers Kindheit in Wien, seine Kriegserlebnisse und die Lehrjahre als Schüler von Arnold Schönberg bis zum Abschied von der bürgerlichen

Konzertlyrik: Was das Verhältnis von Musik und Politik betraf, wollte Eisler nicht bei L'art

pour l'art bleiben, sondem gesellschaftlich etwas bewirken. In Berlin komponiert er eingängige Lieder für Arbeiterchöre, Gassenhauer wie „Der rote Wedding", „Stempellied" oder das „Solidaritätslied", schafft den neuen Typus der Kampfmusik. In Bertolt Brecht findet er einen lebenslangen Mitarbeiter für „das Lob der dritten Sache". Auch die Lebensläufe von Eislers Bruder Gerhart und seiner Schwester Ruth Fischer werden immer wieder eingeblendet, ebenso Schicksale von Freunden wie Ernst Busch, Herbert Breth-Mildner oder Hedi Gutmann, deren Brief aus einem sibirischen Gulag auch Brecht kurz vor seinem Tod tief erschüttert hat.

Die Entwicklung, der Musik eine neue Funktionalität zu geben, wird 1933 durch die

Machtergreifung der Nationalsozialisten abrupt unterbrochen. Eisler geht nach Paris, hält sich mit Auftragsarbeiten über Wasser. Als Arbeitermusikfunktionär reist er durch die Länder, die er in bestem Sinne „öfter als die Schuhe wechselt"; diese Aktivitäten halten ihn jedoch vom Komponieren ab. Am 16. März 1935 schreibt er aus den USA an Brecht: „Seit Januar habe ich ca. 16.000 Meilen zurückgelegt und weiß gar nicht mehr, wie Notenpapier aussieht. Ich glaube, da gibt es 5 Linien und da muß man Punkte machen, die auf Striche gesetzt werden."

Die verschiedenen Aufenthaltsstationen Eislers in Frankreich, Dänemark, der

Tschechoslowakei, der UdSSR, in Mexiko und den USA schildert Schebera in ihren politischen wie sozialen Umständen und stellt Zusammenhänge her. Auch für die Brecht-Forschung gibt es manch

interessantes Detail nebenbei zu entdecken, und das nicht allein aus der Musikszene, die gleichwohl eingehend beschrieben wird (Eislers Hollywooder Liederbuch etwa, das mit Recht als der wohl bedeutendste Liederzyklus unseres Jahrhunderts bezeichnet werden kann).

Briefzitate und Interviews mit Zeitzeugen schaffen zusätzlich eine lebendige Atmosphäre.

Auch die Zeit nach dem Verhör vor dem Ausschuß für unamerikanische Aktivitäten, in Prag, die Übersiedlung 1949 nach Ostberlin, wo Eisler die DDR-Nationalhymne komponiert, wird von Schebera analysiert. Dabei geht der Autor offener mit den Fakten um, als er das zu SED-Zeiten tun konnte, wo er - wie er selbstkritisch einräumt, mit politischer Einäugigkeit geschlagen war. Ausführlich wird auf die Querelen mit der Staatsführung und deren Kulturpolitik eingegangen (die „unkomponierte" Eisler-Oper Johann Faustus ist übrigens im Frühsommer bei Faber & Faber in Leipzig herausgekommen), die den Komponisten veranlaßt, sich 1953 nach Wien zurückzuziehen, das ihm bis zu seinem Tod 1962 als Zufluchtsort von Berlin aus bleiben wird.

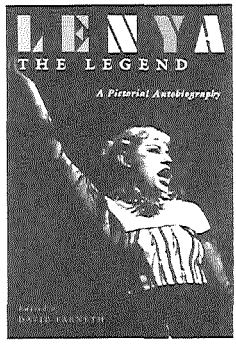
Jürgen Schebera: Hanns Eisler. Eine Biographie in Texten, Bildem und Dokumenten 336 Seiten, 235 Abbildungen. Schott Musik International. ISBN 3-7957-2383-3. DM 68,—

100 Jahre Lenya: The Legend

Von Stefan Hauck

Karoline Wilhelmine Charlotte Blamauer, geboren am 18. Oktober 1898 in Wien: Ein unbekannter Name in der Theaterwelt. Elisabeth Bergner erinnerte sich noch an Karoline Blamauer von Zürich her, wo sie mehrere Engagements hatte: Um sieben abends spielte die Blamauer im Stadttheater im 1. Akt der „Meistersinger", fuhr mit dem Taxt zum Schauspielhaus, um ein Hindu-Mädchen in Tagores „Das Postamt" zu geben, fuhr wieder zurück ins Stadttheater, um eine weitere Rolle in der Wagner-Oper zu besetzen. Bekannt wurde sie jedoch unter dem Künstlernamen Lotte Lenja, den ihr 1921 Richard Revy gab: Lotte leitete sich aus ihrem dritten Vornamen ab, Lenja aus der Rolle der Jelena in Tschechovs „Onkel Wanja". Im amerikanischen Exil wurde das j in Lenja dann in ein y umgewandelt, und dort wie bei uns in Europa wurde sie berühmt (1963 auch international durch ihre Rolle der sowjetischen Spionin Rosa Klebb in dem James-Bond-Film „Liebesgrüße aus Moskau").

„Lenya The Legend" heißt deshalb nicht zu Unrecht ein biographischer Bildband, der soeben bei Overlook Press erschienen ist. Eine hervorragende Auswahl von großformatigen Photos aus Privatbesitz, Programmheften, Zeitungsberichten, Galerien und Archiven zeigt die hundert Gesichter der Lenya: Unglaublich wandlungsfähig, von überschäumender Freude über klagende Melancholie bis zu tiefer Trauer. Chronologisch aufbereitet, erzählt Lotte Lenya über ihr Leben, wie sie es jedoch in dieser Form selbst nie getan hat: Die autobiographischen Texte (vor allem aus privaten Briefen, aber auch aus Artikeln und Interviews) sind von David Farneth aneinandergefügt und arrangiert, nur äußerst selten unterbrochen von ergänzenden Sachinformationen. So ist ein wunderbar lesbares Buch entstanden, zum Stöbern und Schauen, Hineinlesen, Festlesen, das Auskunft zu geben vermag über die verschiedenen Seiten, die komplexe Persönlichkeit dieser Frau. In ihren Lebensstationen der Schauspielerin, Sängerin und Tänzerin gibt es immer wieder Begegnungen mit Brecht, ob als Schauspielerin (Jenny in der *Dreigroschenoper* und in *Mahagonny*, später auch die Titelfigur in der *Mutter Courage*), als Sängerin (*Alabama-Song, Denn wie man sich bettet, Surabaya-Johnny)*, oder als Tänzerin (Anna I in den *Sieben Todsünden*) - sie alle sind hier in Text und Bild dokumentiert. Ein zusätzliches Kapitel über Lenyas ersten Mann, den Komponisten Kurt Weill, eine kurze Einführung, eine tabellarische Chronik sowie eine Auswahlbiblio-, disko- und videographie runden den Bildband ab: eine gelungene Würdigung zu Lotte Lenyas 100. Geburtstag.



Lenya The Legend. A pictorial Autobiography Edited by David Farneth The Overlook Press, Woodstock N Y 1998 256 pp.,57 color and 280 black and white photographs $ 45,- cloth ISBN 0-87951-825-1

Einsamkeit eines Schauspielers

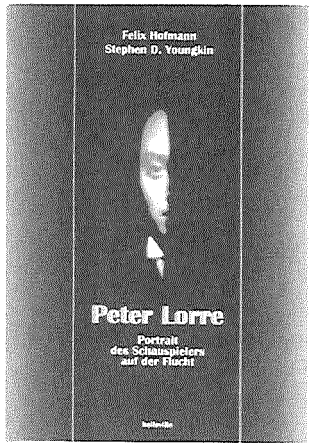
Versuch einer Annäherung an Peter Lorre

Von Stefan Hauck

Zunächst bleibt man an den Photos hängen: Ein Schauspieler in den unterschiedlichsten Masken und Kostümen, aber immer mit einem wehmütigen Gesichtszug. Der traurige Blick seiner Basedowschen Augen wurde Peter Lorres Markenzeichen, unver-

geßlich seit seinem ersten großen Filmerfolg in "M" 1921. Neben dem großen Künstler steht der Mensch Peter Lorre, an den sich Hofmann und Youngkin in ihrem Buchduett annähern. Youngkin hat rund 200 Personen zu Lorre interviewt; sein Part des Buches, "Der Insider als Outsider. Die Emigration des Peter Lorre", ist ein Konzentrat seiner mehrere hundert Seiten umfassenden Biographie des Schauspielers, die allerdings in den USA bislang noch nicht verlegt worden ist.

Hofmann, der 1984 an einer Lorre-Dokumentation des WDR beteiligt war, versucht den Schauspieler in kleinen Bruchstücken, Puzzleteilchen zu erfassen, sieht ihn als Einsamen, Einzelgänger.



Angst wird zum zentralen Moment innerhalb dieses Portraits, die Lebensangst des Flüchtlings und die Angst, die er in seinen Theater- und Filmrollen darstellt: Als Täter Schrecken verbreitend, als Opfer der Angst ausgeliefert.

Auch die 20jährigen Freundschaft mit Brecht und die daraus resultierende Zusammenarbeit bleibt nicht ausgespart in diesem essayistischen Zugriff auf eine Künstlerpersönlichkeit , die in Vergessenheit zu geraten droht.

Felix Hofmann/Stephen D. Youngkin: Peter Lorre. Portrait des Schauspielers auf der Flucht. Belleville Verlag Michael Farin, München 1998, 182 S. DM 38.-

Musik

Marianne Faithfull: *Die sieben Todsünden*

„Man sollte nie die Gelegenheit versäumen, die sieben Todsünden zu erwähnen, und wie der Zufall so spielt, sie sind so etwas wie meine zweite Karriere geworden. In den letzten paar Jahren habe ich Kurt Weills Die sieben Todsünden *gemacht. Für mich perfekt, nicht nur, weil ich sie alle begangen habe, sondern auch, weil die Musik so sehr meiner eigenen Befindlichkeit entspricht."*

Diese Worte schrieb die Rock- und Pop-Ikone Marianne Faithfull im letzten Kapitel ihrer bereits 1994 erschienenen Autobiographie, welches mit "Lose Enden" überschrieben ist. Vom Pop zum Theater und von dort aus in Richtung Klassik - und das auf eine Art, die so überzeugend ist, daß nicht nur Lobeshymnen in der Presse zu lesen sind, sondern auch Auftritte an den renommiertesten Spielorten auf den Tourplänen stehen. Ihr neues Projekt gehört sicherlich zu den Glanzpunkten ihres Lebens. Zusammen mit dem Radio Symphonieorchester Wien, unter der Leitung von Dennis Russell Davies, legt sie ihre Einspielung der *Sieben Todsünden* vor. Das Stück erweist sich im nachhinein keineswegs als "loses Ende", sondern als Teil eines langen roten Fadens, der mitten durch die Biographie der Künstlerin führt.

Bereits das im vergangenen Jahr erschienene Album "20th Century Blues - An Evening in the Weimarer Republik" zeigte die Hinwendung des

Idols der 60er zur Musik der zwanziger und dreißiger Jahre und dabei ganz speziell zu den Komponisten der Weimarer Republik Kurt Weill und Friedrich Hollaender. *Mack the Knife*" und andere "Ohrwürmer" aus diesem Repertoire erhielten in Marianne Faithfulls unverwechselbarem Stil eine ganz besondere künstlerische Aussage. In diesem Zusammenhang bildet die Gesamtaufnahme des Stücks *Die sieben Todsünden* einen Höhepunkt in Faithfulls Biographie - und gleichzeitig ein bedeutendes Dokument. Die Einspielung entstand am 5. Juni 1997 im Wiener Konzerthaus.

Abgerundet wird das Programm durch weitere Weill-Songs wie *Alabama Song*, *Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit, Bilbao-Song* und *Das Lied der Seerauber-Jenny*.

Für Marianne Faithfull ist der Weg von den Hits der Flower-Power-Bewegung ("As Tears go by", 1965) zur Musik der Dreißiger kein künstlerischer Bruch. Wie sie in einem Interview in der Süddeutschen Zeitung betonte, gibt es für sie durchaus Parallelen zwischen den beiden Epochen, die zwar durch einen Weltkrieg getrennt sind, andererseits jedoch nur eine einzige Generation auseinanderliegen: „Für kurze Zeit wurde da ein Fenster aufgestoßen, um Gedankenfreiheit, intellektuelle Neugier-

de, soziale Veränderung und hohe Ideale gekämpft." Und sie fügt an anderer Stelle hinzu: „Durch die Beschäftigung mit Brecht/Weill habe ich enorm viel über das Songschreiben gelernt."

Kurt Weill: The Seven Deadly Sins (Die sieben Todsünden). Marianne Faithfull • Radio Symphonieorchester Wien. Dirigent: Dennis Russell Davies. RCA Victor/BMG 74321 60119 2. KONTAKT: Ruth Wischmann Press & Promotion, BM6 Ariola Classics GmbH Telelon: 089-413 66 68 Fax: 089-413 61 63

Gruppe HÖRSTURZ spielt *Dreigroschenoper*

Seit 1993 arbeiten der "junge" Gitarrist Hubertus Hildenbrand (Jahrgang 1971) und der "alte" Schlagzeuger Reinhard Brüggemann (Jahrgang 1944) in ihrer Gruppe HÖRSTURZ zusammen. In Rotterdam lernte Hildenbrand den polnischen Bassisten Maciej Domaradzki (Jahrgang 1973) kennen. Mit diesem ging die Gruppe das Wagnis ein, die gesamte Musik der *Dreigroschenoper* im Jazz-Trio neu zu interpretieren. HÖRSTURZ reizte es nicht, einzelne Songs aus dieser "Jazzoper" zu spielen, sondern den Gesamtzusammenhang der Weill'schen Musik in diesem Opus darzustellen.

Im März nahm die Gruppe in Rotterdam ihre CD auf. Für HÖRSTURZ ist die Botschaft des Jazz "Grenzen zu überschreiten, Freiheit wahrzunehmen und sie aktiv mit Anderen, Fremden zu gestalten. Für diese Tugenden stehen auch die Vorbilder Bertolt Brecht und Kurt Weill."

Die CD ist zu beziehen unter: Gruppe HÖRSTURZ, Cicerostraße 59, 10709 Berlin, Fon 0049/30/8919494.

B-Shops FOR THE POOR

B-Shops FOR THE POOR, das sind Jon Dobie an der Gitarre, Louise Petts, Gesang und Alto-Sax, Adrian Northover, Alt und Sopransaxophon sowie David Petts, Tenor-Sax. David Petts ist ein großer Brecht-Verehrer und die Gruppe war anläßlich des 100. Geburtstages unter anderem auf dem Brecht-Festival in Utrecht, Niederlande eingeladen. Für ihre neue CD haben Sie Brecht-Gedichte elektronisch vertont. Eine untypische Vertonung, anders wie man sie sonst kennt, deshalb auch gewöhnungsbedürftig. Aber: "...alles braucht Änderungen", sagte schon Brecht.

Kontakt über David Petts Fon/Fax 0044/1/81-7780375 oder e-mail DavidPetts@yahoo.com.

Kurt Weill

Kurt-Weill-Fest als Standortfaktor für Sachsen-Anhalt

Mit großen Projekten ins neue Jahrtausend

Auf dem Sommerfest der Kurt-Weill-Gesellschaft konnte Präsident Wolfgang Laczny den Beginn einer langfristigen Partnerschaft verkünden. Die Norddeutsche Landesbank Girozentrale, die in Sachsen-Anhalt als Mitteldeutsche Landesbank mit einem Sitz in Magdeburg und einer Niederlassung in Halle vertreten ist, wird für 1999 und 2000 einen wichtigen Teil der Finanzierung des Kurt-Weill-Festes übernehrnen. Zusammen mit der Finanzierungszusage des Landes Sachsen-Anhalt für die nächsten drei Jahre sei nun endlich Planungssicherheit für die anstehenden großen Projekte gegeben, so Laczny. Gerade im Jahr 2000, wenn sich Kurt Weills Geburtstag zum hundertsten Mal und sein Todesjahr zum 50. Mal jährt, wird Dessau mit einer Reihe bedeutender Produktionen die Aufmerksamkeit als weltweit anerkannte Stätte der Weill-Pflege auf sich ziehen.

U. a. seien ein Openair-Spektakel in der Baggerstadt Ferropolis gemeinsam mit der EXPO Sachsen-Anhalt GmbH, ein German-Allstars-Rockkonzert in Bitterfeld sowie die europäische Erstaufführung eines Weill-Musicals geplant, sagte Andreas Altenhof, Geschäftsführer der Kurt-Weill-Gesellschaft. Die NORD/LB, die mit der Stadtsparkasse Dessau, der LBS und der ÖSA das Kurt-Weill-Fest seit langem fördert, ist seit 1998 Partner des Festivals. Mit ihrem Engagement würdigt die NORD/LB den zunehmenden Bekanntheitsgrad der

Veranstaltung. Gerade in ihrer Funktion als Geschäftsbank, die für Nord- und Mitteldeutschland auch international tätig ist, unterstützt die Bank das Kurt-Weill-Fest als einen wichtigen Standortfaktor für das Land Sachsen-Anhalt

Weitere Informationen: Kurt Weill Gesellschaft, Ebertallee 63, 06846 Dessau

Kurt Weill 2000

Kurt Weill's 50. Todestag am 3. April 2000 wirft seine Schatten bereits voraus. In Berlin haben sich einige Pläne bereits konkretisiert. Wer langfristig planen möchte, kann sich in seinem Terminkalender schon jetzt einige Aufführungsdaten eintragen:

2. **März 2000** (Wiederholung am 3. und 4. März 2000), 20 Uhr im Großen Saal des Konzerthauses Berlin, Berliner Sinfonie-Orchester, Dirigent: Zoltan Pesko: Kurt Weill: Konzert für Violine und Orchester op. 12, *Die sieben Todsünden* (Balett mit Gesang in 8 Teilen, Text Bertolt Brecht), Béla Barók: *Der wunderbare Mandarin*
3. **März 2000,** 20 Uhr im Kleinen Saal des Konzerthauses Berlin: **Kurt Weill und seine Zeit,** Werke von Kurt Weill, George Gershwin, Paul Hindemith, Ferruccio Busoni u.a., am Klavier: Sherri Jones
4. **März 2000,** 20 Uhr im Kleinen Saal, Kammersymphonie Berlin unter der Leitung von Jürgen Bruns: Kurt Weill: Quodlibet op. 9 - Suite aus der Ballett-Pantomime *Die Zaubernacht* op. 4 und 2. Sinfonie für Orchester, Darius Milhauds: *La création du monde,* Ballett, Kurt Weill: Sinfonie Nr. 2 für Orchester
8. **März 2000,** 20 Uhr im Kleinen Saal, Steffen Schleiermacher und Josef Christof, Klavier, Neues Leipziger Streichquartett: **Musik in der Novembergruppe:** Kurt Weill: Streichquartett Nr. 1 op. 8, Hanns Eisler: Klaviersonate op. 1, Wladimir Vogel: Sturmmarsch für zwei Klaviere, Ferruccio Busoni: Streichquartett, Stefan Wolpe: Marsch und Variationen für zwei Klaviere
10. **März 2000,** 20 Uhr im Großen Saal, Berliner Sinfonie-Orchester unter der Leitung von Bruno Weil: Johann Sebastian Bach: Aus dem Orgelbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach, Kurt Weill : *Berliner Sinfonie*, 1. Sinfonie, Felix Mendelsson Bartholdy: *"Reformations-Sinfonie"*
11. **März 2000,** 20 Uhr im Kleinen Saal, Klangforum Wien unter der Leitung von HK Gruber: Kurt Weil: unter anderem *Kleine Dreigroschenmusik, Berlin-im Licht-Song, Vom Tod im Wald* op.23 nach Bertolt Brecht

Veranstalter ist das Konzerthaus Berlin. Die Veranstaltungen finden im Rahmen "Das Neue Berlin" statt.

Kurt Weill Festival in New York

11. bis 14. November

Das Kurt Weill Festival feiert die Übergabe der Original-Kompositonsmanuskripte Weill's, die im Besitz der Universal Edition A.G. Wien waren, an die akademische Sibley Music Bibliothek. Die Sammlung beinhaltet unter anderem die Manuskripte der *Dreigroschenoper* sowie *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny.* Die Universal Edition A.G. Wien sieht es als wichtig an, dass die Original-Manuskripte für Studienzwecke und Forschung verfügbar gemacht werden.

Ein weiterer Höhepunkt wird die Verleihung des Lotte Lenya Preises, eingerichtet von der Kurt Weill Foundation for Music, am 12. November 1998 sein. Der dotierte Preis wird an Studenten der Universität Rochester für ausgezeichnete Musikaufführungen im Theaterbereich verliehen.

Kontaktadresse für weitere Informationen: Eastman School of Music, University of Rochester, Allison Duffey, Public Affairs Manager, Fon 001/716/274-1053.

Brecht übertrifft alle Erwartungen.

Obwohl die Stadt Augsburg mit ihrem großen Dichter eher etwas zurückhaltend umgeht – das Literaturprojekt, quasi das Geburtstagsgeschenk an Bert Brecht von Augsburg hat die Erwartungen der Verantwortlichen deutlich übertroffen. Mehr als 30.000 Besucher haben bisher die Veranstaltungen in der Geburtsstadt des Dichters besucht, so Projektleiter Peter Grab in einer Halbzeitbilanz. Nicht mit eingerechnet seien die Besucher der verschiedenen Ausstellungen und die Zuhörer der Bert-Brecht-Nacht von Radio RT.1 anläßlich des 100. Geburtstags von Brecht. Jetzt im Oktober wird es noch weitere Veranstaltungen geben. Gleich am 4.10. geht man im Medienzentrum der Frage nach "Ist Brecht totzukriegen?" In einer Fernsehdiskussion sprechen darüber u.a. August Everding und Hellmuth Karasek Unter dem Titel "Mozart trifft Säge-Brecht" wird die Schauspielerin und Schriftstellerin Marianne Sägebrecht am 11. Dezember in einer Lesung mit Musik einen Bogen zwischen Brecht und der ebenfalls aus Augsburg stammenden Musikerfamilie Mozart spannen. Das Literaturprojekt "100 Jahre Bertolt Brecht" umfaßt insgesamt 200 Veranstaltungen (siehe Terminübersicht). (fp)

Hanns Eisler

1.- Mai Chor in Ulm

Den 100. Geburtstag von Hanns Eisler und Bert Brecht hat der 1.-Mai Chor Ulm, unter der Leitung von Karl Scheerer, zum Anlaß genommen ein Brecht-Eisler-Konzert aufzuführen. Der politisch engagierte Chor knüpft an die Tradition der Arbeiterchöre vor der Machtübernahme der Nationalsozialisten an. Für den Auftritt im November konnten ebenso befreundete Chöre aus Süddeutschland wie das in Jazz-Kreisen bekannte Hannes-Zerbe-Trio aus Berlin gewonnen werden. **Am 28. November im "Roxy" in Ulm. Auskünfte unter 0049/731/387325.**

Lou Eisler gestorben

Louise ("Lou") Eisler, Witwe Hanns Eislers, ist am 6. Juli 1998 in Wien gestorben. 1906 in der Slowakei geboren, wurde sie engagierte Kommunistin und Schriftstellerin.
Eisler lernte sie 1932 kennen, 1937 heirateten sie in Prag, gingen in die amerikanische Emigration und kehrten 1949 nach (Ost)Berlin zurück. 1953 trennte sich Louise von Hanns Eisler, um mit Ernst Fischer in Wien zusammenzuleben.

Termine

Ihr Brecht-Terminplan - Oktober '98 bis Januar '99
Redaktionsschluß war am 14. September 1998 - I=Inszenierung

Augsburg

Im Rahmen der Literaturreihe "Bertolt Brecht '98":

Konzerte

Augsburger-Blechbläser-Quintett: "...und der Haifisch..." - am 9. Oktober 1998, 20 Uhr

Salome Kammer: "Kein Erwachen - kein Traum" - im Leopold-Mozart-Konservatorium am 16. Oktober 1998, 20 Uhr

Pankow aus Berlin (Ost): "Kille Kille Bertolt" - ein (Rock-)Konzert der anderen Art - im Spectrum am 22. Oktober 1998, 20 Uhr

Marianne Sägebrecht: "Mozart trifft Brecht", in der Stadthalle Gersthofen am 11. Dezember 1998, 20 Uhr

Lesungen und Matineen

Wortissimo, Stuttgart: "Bert Brecht mit seinem Lampion", im Blauen Salon am 11. Oktober 1998, 20 Uhr

Dietrich-Fischer-Dieskau: liest Brecht, im Hotel Steigenberger Drei Mohren, am 29. November 1998, 11 Uhr

Treff

Brecht-Freunde Augsburg: Gespräche und Ideen zur Brecht-Arbeit in Augsburg, 7. Oktober 1998, im "Blauen Krügle" um 19.30 Uhr (die Treff-Termine im November und Dezember standen bei Redaktionsschluss noch nicht fest, Info unter 0049/821/550517 bei Joachim Fritsch)

Vorträge

Ralf Witzler: Des "Dichterlings" Direktor - am 29. Oktober 1998

Helmut Gier: "Brecht im 1. Weltkrieg" - am 11. November 1998

Diskussion

"Ist Brecht totzukriegen?", Diskussion des Bayerischen Fernsehens, mit August Everding und Hellmuth Karasek, Moderation Walter Flemmer, Foyer im AZ-Medienzentrum, Live-Übertragung am 4. Oktober 1998, 11 Uhr

Berlin

Berliner Ensemble: Kartenreservierung Montag bis Samstag 11 - 18 Uhr, Sonntag und an Feiertagen 15 - 18 Uhr unter 0049/30/28408155 und 2823160. Informationen über weitere Aufführungen unter 0049/28408150 (im Oktober wird fast täglich Robert Wilsons Inszenierung von *Dantons Tod* gespielt)

Berliner Ensemble: Spielzeiteröffnung war am 19. September mit *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, I: Klaus Emmerich, weitere Aufführungen am 7., 15., 25. und 26. November 1998, jeweils 19.30 Uhr

Berliner Ensemble: *Brecht/Majakowski/Albers*, Liederabend, I: Nino Sandow, am 6. November 1998, 21 Uhr

Berliner Ensemble: *Die Maßnahme*, I: Klaus Emmerich, Wiederaufnahme am 10. November 1998, auch am 12. November 1998, jeweils 19.30 Uhr

Berliner Ensemble: *FAUSTUS 53*, I: Kroesinger, Wiederaufnahme am 14. November 1998, auch am 29. November 1998, jeweils 20 Uhr

Berliner Ensemble: *Der Ozeanflug*, I: Robert Wilson, Wiederaufnahme am 17. November, weiter am 18. und 19. November 1998, jeweils 19.30 Uhr

Berliner Ensemble: *Leben des Galilei*, I: B.K. Tragelehn, Wiederaufnahme am 20. November 1998, weiter am 21. und 22. November 1998, jeweils 19.30 Uhr

Berliner Ensemble: *Dickicht Berlin*, 27. November 1998, 19.30 Uhr

Berliner Ensemble: *Hauspostille*, I: Nino Sandow, Premiere am 28. November 1998, 19.30 Uhr

Berliner Ensemble: Gastspiele im November in München und Spanien, Barcelona

Maxim Gorki Theater: *Der gute Mensch von Sezuan*, I: Uwe Eric Laufenberg, Premiere am 22. November 1998, Fon 0049/030/20221115

Renaissance-Theater: im Repertoire *Das wirkliche Leben des Jakob Geherda*, I: Piet Drescher

theater 89: im Repertoire *Die Mutter*, I: Hans-Joachim Frank

TAU Theater am Urbanhafen: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, ab Ende Oktober 1998, Fon 0049/030/691-6988

Berlin: *Die Maßnahme*, MDR-Kammerphilharmonie, Dirigent: Johannes Kalitzke, am 6. Oktober 1998

Literaturforum im Brecht-Haus: (Fon 0049/030/2822003)

- "Tierisch, Allzutierisch", Brecht-Texte vertont von alten, jungen, bekannten und unbekannten Komponisten, mit Stephanie Wüst (Sopran) und Edwin Alexander Buchholz (Akkordeon),

Klaus Hübner vom *Fachdienst Germanistik* bittet das Heft nicht über ihn zu beziehen, sondern über den iudicium Verlag, Postfach 70 10 67, 81310 München, Fon 0049/89/718747, e-mail info@geist.de

am 8. Oktober 1998, 20 Uhr

- "Hoppla! Das ungewöhnliche Leben der Lotte Lenya", eine Erinnerung mit Jürgen Schebera, am 15. Oktober 1998
- "Hat Hanns Eisler nach der *Faustus*-Attacke resigniert?", Vortrag und kritische Analyse mit Günter Mayer, am 20. Oktober 1998, 20 Uhr

UFA-Fabrik: Konzert im Rahmen des 3. Chansonfestes Berlin mit Gisela May am 22. Oktober 1998

Literarische Stadtführungen: art:berlin mit der Brecht-Führung "Finale in Berlin", Treffpunkt am Brecht-Haus in der Chausseestrasse 125, bis Oktober 1998 jeden 2. und 4. Donnerstag im Monat um 15 Uhr

Andere Städte

Altenburg-Gera: *Die Kleinbürgerhochzeit*, I: Marten Sand zusammen *mit Die sieben Todsünden*, Choreografie: Peter Werner, in Altenburg ab 18. Oktober 1998

Aschaffenburg: Gastspiel Deutsches Theater Göttingen, *Die Dreigroschenoper*, am 20. und 21. Oktober 1998

Bochum, Schauspielhaus: im Repertoire *Die Dreigroschenoper*, I: Leander Haußmann, ab Oktober 1998

Bochum, Schauspielhaus/Kammerspiele: *Vergiß nie, daß es sich um Liebe handelt*, Liebeslieder von Bertolt Brecht, gesungen und gesprochen von Traute Hoess, Musikalische Leitung: Roger Jannotta, am 1. Oktober 1998

Bochum, Jahrhunderthalle Bochum: *Ruhrwerk*, nach der Idee des Ruhrepos von Bertolt Brecht, Kurt Weill und Carl Koch, geplant bis zum 25. Oktober 1998, jeden Donnerstag, Freitag, Samstag und Sonntag, ab 21 Uhr, Fon 0049/209/5900113

Bonn, Schauspiel: *Herr Puntila sein Knecht Matti*, I: Daniel Benoin, ab 9. Oktober 1998

Bonn, Oper: Konzert mit Gisela May am 9. November 1998

Dresden, Festspielhaus: *Die Maßnahme*, MDR-Kammerphilharmonie, Dirigent: Johannes Kalitzke, am 3. Oktober 1998

Düsseldorf, Deutsche Oper am Rhein: *Mahagonny Singspiel/Happy End*, in Kooperation mit dem Niederrheinischen Herbst und dem ensemble notabu, ab Oktober 1998, Infos unter 0211/8908-214, Frau Fromm

Freiburg, Theater: *One Touch of Venus* (Kurt Weill), Premiere am 23. Dezember 1998, Fon 0049/761/2012806

Frankfurt/Main, Volkstheater: *Die Dreigroschenoper* in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, I: Wolfgang Kaus, noch bis 23. Oktober 1998, Fon 0049/69/288598

Frankfurt/Main, Schauspielhaus: *Der gute Mensch von Sezuan*, Premiere am 2. Oktober 1998

Frankfurt/Main, Alte Oper: Eisler-Konzert mit Gisela May und dem Rundfunkorchester Köln, am 10. November 1998

Frankfurt/Oder, Kleist Theater: *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe*, 18. Oktober im Rahmen der 8. Kleist-Festtage, 18 Uhr

Frankreich, Paris: Brecht-Konferenz vom 2. bis 6. Oktober 1998 (siehe bitte Artikel in dieser Ausgabe)

Frankfurt/Oder, Konzerthalle: Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin *'s müßt dem Himmel Höllenangst werden*, Hanns Eisler zum 100. Geburtstag, noch bis 11. Oktober 1998

Frankreich, Paris, Maison Heinrich Heine Haus: "Bertolt Brecht:entre théatre et théorie, Brecht-Konferenz vom 2. bis 6. Oktober 1998, Fon Frankreich 01/44 16 13 00

Göttingen, Deutsches Theater: *Die Dreigroschenoper*, I: Andreas Nathusius, Voraufführung am 9. Oktober 1998, Premiere am 10. Oktober 1998, weitere Termine am 15. und 24. Oktober, jeweils 19.45 Uhr, Fon 0049/551/496911 - Gastspiel in Aschaffenburg am 20. und 21. Oktober 1998

Großbritannien, London, Goethe-Institut: *Brechts goes to the Movies*, Filmreihe noch bis 28. Oktober 1998, Tickets und weitere Informationen: 0044/171/411 3400 oder 3447

Großbritannien, London, National Film Theatre: *Kuhle Wampe* vom 16. bis 22. Oktober 1998, Tickets: 0044/171/928 3232

Hamburg, Ernst-Deutsch-Theater: *Leben des Galilei*, I: Valery Grishko, 1. Oktober bis 14. November 1998

Hannover, Mittwoch:Theater: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*", Premiere am 7. Oktober 1998, weitere Termine am 10. und 14. Oktober 1998, jeweils 19.30 Uhr, geplant bis Februar 1999, Telefon 0049/511/456 205

Italien, Turin, Goethe-Institut: Brecht-Kolloquium zu Brechts Lyrik, vom 30 bis 31. Oktober 1998, e-mail: goethe@inrete.it, http://www.goethe.de/it/tur

Indien, Madras: "Werkstatt Bertolt Brecht", ein Filmpaket zusammengestellt von Wolfgang Gersch in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut New Delhi, vom 1. bis 10. Oktober, Abschlußseminar am 3. und 4. Oktober 1998

Indien, New Delhi: "Werkstatt Bertolt Brecht", ein Filmpaket zusammengestellt von Wolfgang Gersch in Zusammenarbeit mit dem Goethe-Institut New Delhi, vom 1. bis 10. Oktober 1998, Abschlußseminar am 10. Oktober 1998

Indien, New Delhi: Brecht-Symposium im Goethe-Institut New Delhi, vom 1. bis 10. Oktober 1998

Japan, Tokyo, Nissay Theater: *Lindberghflug (Ozeanflug)*, szenische Aufführung, I: Tatsuji Iwabuchi, im zweiten Teil des Abends *Die sieben Todsünden*, gesungen von Milva, 21. bis 25. November 1998

Köln: Eisler-Konzert mit Gisela May und dem Rundfunkorchester Köln, am 6. November 1998

Landshut, Kleines Theater: *Happy Birthday, Bertolt Brecht*, Brecht-Lieder-Abend, im November 1998, Fon: 0049/871/2947 65

Landshut, Kleines Theater: *Schriftstellerinnen um Brecht - mehr als nur Materiallieferantinnen*, Babette Winter liest aus dem Werk von Ruth Berlau, im November 1998, Fon: 0049/871/2947 65

Leipzig, Gewandhaus: Hanns Eisler-Tage des Gewandhauses zu Leipzig, vom 14. bis 15. November 1998 (unter anderem mit Gisela May am 15. November 1998)

Leipzig, Gewandhaus: Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin *"'s müßt dem Himmel Höllenangst werden"*, Hanns Eisler zum 100. Geburtstag, vom 20. Oktober bis 20. November 1998

Leipzig, Hochschule für Musik und Theater: Workshop mit Gisela May vom 16. bis 19. November 1998

Magdeburg, Theater: *Die Dreigroschenoper*, Wiederaufnahme am 22. Oktober 1998

Marburg, Hessisches Landestheater, Erwin Piscator-Haus: *Leben des Galilei*, ab 10. Oktober 1998

Mannheim, Nationaltheater: Choreografisches Theater BRECHT, von Johann Kresnik, Wiederaufnahme im November 1998, Fon 0049/621/16800

Marburg, Hessisches Landestheater, Theater am Schwanhof: *Der kaukasische Kreidekreis*, I: Uta Eisold, ab 3. Oktober 1998

Memmingen, Landestheater Schwaben: "Brecht oder das Phantom von Augsburg", Stück von Jutta Schubert, I: Jutta Schubert und Peter Kesten, Uraufführung war am 24. September 1998

Merzig/Saarland, Stadtbibliothek: Ausstellung "100 Vorschläge zu Bertolt Brecht" der Galerie Zone F, Berlin, noch bis 4. Oktober 1998

München, Bayerisches Staatsschauspiel, Residenztheater: im Repertoire *Baal* und *Die Dreigroschenoper* ab 22. September 1998, beide I: Klaus Emmerich

München, Bayerisches Staatsschauspiel, Residenztheater: *Die Maßnahme*, I: Klaus Emmerich, Gastspiel des Berliner Ensembles, vom 17. bis 19. November 1998

München, Bayerisches Staatsschauspiel, Residenztheater: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, I: Heiner Müller, Gastspiel des Berliner Ensembles, am 21. und 22. November 1998

München, Kammerspiele: im Repertoire *Herr Puntila und sein Knecht Matt*," I: Franz Xaver Kroetz

Österreich, Graz, Vereinigte Bühnen: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*, I: Hartmut Wickert, Premiere am 20. Dezember 1998

Österreich, Wien, Neue Oper Wien: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, I: Leonard C. Prinsloo, Premiere am 1. Oktober 1998, weitere Vorstellungen am 4., 6., 8., 10., 11., 21., 24. und 25. Oktober 1998, jeweils 19.30 Uhr, Telefon 0043/1/2162769

Österreich, Wien, Neue Oper Wien: *Die Maßnahme*, I: Leonard C. Prinsloo, Österreichische Erstaufführung am 15. Oktober 1998, weitere Vorstellungen am 17., 18., 27., 29. und 30. Oktober, jeweils 19.30 Uhr, Telefon 0043/1/2162769

Österreich, Wien, Neue Oper Wien: *Bert & Brecht*, Texte von BB und Vertonung Brechtscher Liedtexte, ML: Walter Kobéra, am 26. Oktober 1998, 19.30 Uhr, Telefon 0043/1/2162769

Österreich, Wien, Literaturhaus: Ausstellung der Akademie der Künste, Berlin "s'müßt dem Himmel Höllenangst werden" - Hanns Eisler zum 100. Geburtstag - vom 10. Dezember 1998 bis Februar 1999

Österreich, Wien, Musikverein Wien: Suite aus *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, Ensemble Kontrapunkt, Dirigent: Peter Keuschnig, am 5. Oktober 1998

Ostbevern, Schloß Loburg: Gastspiel Westfälisches Landestheater Castrop-Rauxel, Bertolt Brecht zum 100.: *Die Anhörung*, am 16. November 1998, 19.30 Uhr

Schweiz, Bern, Orchester-Musikschule: *Der Lindberghflug (Ozeanflug)*, Dirigent: Hornung, am 22. Oktober und 3. November 1998

Schwerin, Mecklenburgisches Staatstheater: *Die Kleinbürgerhochzeit*, I: Ingo Waszerka, seit September 1998

Spanien, Barcelona: *Leben will ich! Eure Sonne schnaufen!*, I: Peter Palitzsch, Gastspiel des Berliner Ensembles, am 18. und 19. November 1998

Steinfurt, Gymnasium Arnoldinum: Gastspiel Westfälisches Landestheater Castrop-Rauxel , Bertolt Brecht zum 100.: *Die Anhörung*, am 22. November 1998, 20 Uhr

Stuttgart: Brecht-Eisler Konzert mit Gisela May am 2. Oktober 1998

Stuttgart, Akademie für gesprochenes Wort: Brecht-Workshop mit Gisela May am 3. Oktober 1998

Tschechien, Prag: Brecht-Konzert mit Gisela May anläßlich des Prager Theaterfestivals, am 1. November 1998

TV, Augsburg und Schwaben: "Brecht-Shop" - Veranstaltungshinweise, Interviews, Dokumentationen und Buch-Tips - jeden 2. Dienstag im Monat, 19.15 Uhr

Ulm, Roxy: "Brecht so!", eine Veranstaltung zum 100. Geburtstag von Hanns Eisler, am 28. November 1998

USA, New York, Castillo Theatre in Soho: *Revising Germany*, I. Fred Newman, noch bis 25. Oktober 1998, Donnerstags, Freitags und Samstags jeweils 20 Uhr, e-mail Gailelberg@aol.com

USA, New York, The National Arts Club: "Bentley on Brecht", Eric Bentley spricht über BB, am 16. Dezember 1998, 20 Uhr, Eintritt frei, Fon 01/212/604-4823

USA, New York, Kurt Weill Festival vom 11. bis 18. November:

- Killbourn Hall: Weill's Violin-Konzert, Donald Hunsberger dirigiert das Eastman Wind Ensemble, am 11. November, 20 Uhr
- Universität Rochester: Verleihung des Lotte Lenya Preises
- Eastman Theatre: Weill's Whitman Songs und Symphony No. 2, Bradley Lubman dirigiert die Eastman Philharmonica , 13. November, 20 Uhr
- Killbourn Hall: Konzert der Eastman Virtuosi, unter anderem *Vom Tod im Wald* und *Kleine Dreigroschenmusik*, 14. November, 20 Uhr

USA, New York, 100 Jahre Lotte Lenya: zu den Feierlichkeiten lesen Sie bitte den Artikel "100 Jahre Lotte Lenya" in dieser Ausgabe

Wetzlar, Kästnerschule: Gastspiel Westfälisches Landestheater Castrop-Rauxel, Bertolt Brecht zum 100.: *Die Anhörung*, am 29. Januar 1999, 20 Uhr

Wiesbaden, Theater: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, I: Simone Blattner, Premiere am 17. Oktober 1998 im Kleinen Haus

Zeitz, Theater Zeitz: *Der kaukasische Kreidekreis*, I: Karl-Heinz Möller, Premiere am 3. Oktober 1998

Vorhang auf!

Eine Vorschau auf die Theater-Spielzeit 1999

Berlin, Berliner Ensemble: Das Theater wird von Mai bis November 1999 saniert, im November 1999 tritt Claus Peymann die Intendanz an

Berlin, Deutsche Oper: *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, I: Günter Krämer, Premiere am 20. Februar 1999

Braunschweig, Staatstheater: *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, I: Hansjörg Utzerath, Premiere am 23. April 1999

Bremen, Theater: *Die Dreigroschenoper*, im Repertoire

Bremerhaven, Stadttheater: *Die sieben Todsünden der Kleinbürger/Magnificat D-Dur, BWV 243*, Musik Weill/Brecht und Johann Sebastian Bach, I: Ricardo Fernando, Premiere am 17. April 1999

Coburg, Landestheater: *Leben des Galilei*, Termin noch nicht bekannt, Fon 0049/09561/8850

Freiburg, Theater: *Mann ist Mann*, Premiere am 13. Mai 1999, Fon 0049/761/2012806

Darmstadt, Staatstheater: *Die Dreigroschenoper*, I: Thomas Krupa, Premiere am 15. Mai 1999

Dessau, Anhaltisches Theater: Weill-Fest vom 26. Februar bis 7. März 1999

Dessau, Anhaltisches Theater: *Die Dreigroschenoper*, I: Helmut Straßburger/Ernstgeorg Hering, Premiere am 2.3.1999 in der Marienkirche

Detmold, Landestheater: *Die Dreigroschenoper*, Wiederaufnahme

Dinkelsbühl, Fränkisch-Schwäbisches-Städtetheater: *Mutter Courage und ihre Kinder*, I: Alexander Schnell, Premiere am 16. Juni 1999

Freiburg, Städtische Bühnen: *Mann ist Mann*, I: Marlon Metzen, Premiere am 13. Mai 1999

Heilbronn, Theater der Stadt: *Die Kleinbürgerhochzeit*, Termin noch nicht bekannt

Leipzig, Schauspielhaus: *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, I: Matthias Brenner, Premiere am 13. März 1999

Lüneburg, Theater: *Der gute Mensch von Sezuan*, Premiere am 19. März 1999

Magdeburg, Theater der Landeshauptstadt: *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, I: Holk Freytag, Premiere am 6. März 1999

Mannheim, Nationaltheater: *Im Dickicht der Städte*, Premiere am 26. März 1999, Fon 0049/621/16800

München, Bayerisches Staatsschauspiel: *The Making of B-Movie*, Stück von Albert Ostermaier, I: Wilfried Minks, Uraufführung am 29.5.99

Neustrelitz, Landestheater Mecklenburg: *Der gute Mensch von Sezuan*, I: Ralf-Peter Schulze, Premiere am 1. Mai 1999

Österreich,Salzburg, Landestheater: *Der kaukasische Kreidekreis*, I: M. Worsch, Premiere am 1. Mai 1999

Trier, Theater der Stadt: *Leben des Galilei*, I: Lothar Trautmann, ab 9. Mai 1999

Wunsiedel, Luisenburg-Festspiele: *Der kaukasische Kreidekreis*, Termin noch nicht bekannt, Fon 0049/9232/602162

Zittau, Gerhart-Hauptmann-Theater: *Die Dreigroschenoper*, I: K. Stephan, Premiere am 13. Februar 1999

Das *Dreigroschenheft* -Abonnement

Hiermit abonniere ich das Dreigroschenheft:

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

Das Abonnement ist nach einem Jahr kündbar.

Name, Vorname: _____

Straße: _____

PLZ, Wohnort: _____

Tel. für Rückfragen: _____

Einzugsermächtigung:

BLZ: _____ KTO: _____

Bankinstitut: _____

Unterschrift: _____

☐ Bitte senden Sie mir einen Katalog vom Brecht-Shop zu!

Gleich einsenden an: Dreigroschenheft, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg, oder schnell faxen an: 08 21 / 39 1 36

Sie suchen Bücher von Brecht?
Wir haben fast alle Bücher vorrätig -
auch vergriffene Raritäten!
Sie sind Brecht-Fan und wollen Fan-Artikel?
Wie wäre es mit einer Spieluhr, die Mackie Messer intoniert? Oder vielleicht einem T-Shirt?

Gerne senden wir Ihnen unseren Katalog.

brecht shop
Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg
Tel.: 08 21 / 39 1 36 • Fax: 08 21 / 39 1 36

100 Jahre Bertolt Brecht

100 Veranstaltungen in Augsburg und Schwaben

PROGRAMM
9/98 - 12/98

Bertolt BRECHT 100 Jahre

NEU ins Programm aufgenommen: Durs Grünbein (7.10.)
Dietrich Fischer-Dieskau (29.11.) Marianne Sägebrecht (11.12.)
August Everding und Hellmuth Karasek (BR-Livediskussion 4.10.)

26.9. 20 h — **Wolf Biermann**: Brecht, Deine Nachgeborenen (Premiere)
Konzert im Kurhaustheater Göggingen, Klausenberg 6, Augsburg

27.9. 20 h — **Wolf Biermann**: Brecht, Deine Nachgeborenen
Konzert im Kurhaus, Schwedenweg 1, Füssen

4.10. 11 h — **August Everding** und **Hellmuth Karasek**: Ist Brecht totzukriegen?
Moderation: Walter Flemmer - Live-Diskussion des Bayerischen Fernsehens im Medienzentrum Augsburg, Curt-Frenzel-Straße 4, Augsburg

7.10. 20 h — **Durs Grünbein** liest eigene Gedichte und Brecht
Lesung bei Bücher Pustet, Karolinenstraße 12, Augsburg

9.10. 20 h — **Augsburger-Blechbläser-Quintett**: ... und der Haifisch ...
Konzert im Kulturhaus "abraxas", Sommestraße 30, Augsburg

16.10. 20 h — **Salome Kammer**: Kein Erwachen - Kein Traum. Lieder einer unfreiwilligen Reise
Konzert im Leopold-Mozart-Konservatorium, Maximilianstraße 59, Augsburg

22.10. 20 h — **Pankow**: Kille Kille Bertolt
Konzert im Spectrum, Ulmer Straße 234 a, Augsburg

29.10. 20 h — **Ralf Witzler**: Des "Dichterlings" Direktor
Vortrag in der Staats- und Stadtbibliothek, Schaezlerstraße 25, Augsburg

11.11. 20 h — **Helmut Gier**: Brecht im 1. Weltkrieg
Vortrag in der Stadthalle, Hauptstraße 26, Neusäß

29.11. 11 h — **Dietrich Fischer-Dieskau** liest Brecht
Matinée im Hotel Steigenberger Drei Mohren, Maximilianstraße 40, Augsburg

11.12. 20 h — **Marianne Sägebrecht**: Mozart trifft Säge-Brecht
Musikalische Lesung in der Stadthalle, Rathausplatz 1, Gersthofen

Die Programmbroschüre (240 Seiten) ist im Kulturbüro der Stadt Augsburg, Bahnhofstraße 18 1/3 a, D - 86150 Augsburg erhältlich. Bitte DM 3,– in Briefmarken (Inland) beifügen.

Eine Wanderausstellung zu Leben und Werk Brechts nach einem Konzept von Dr. Werner Hecht kann beim Kulturbüro der Stadt Augsburg ausgeliehen werden. Fordern Sie ggfs. rechtzeitig Informationsmaterial an.

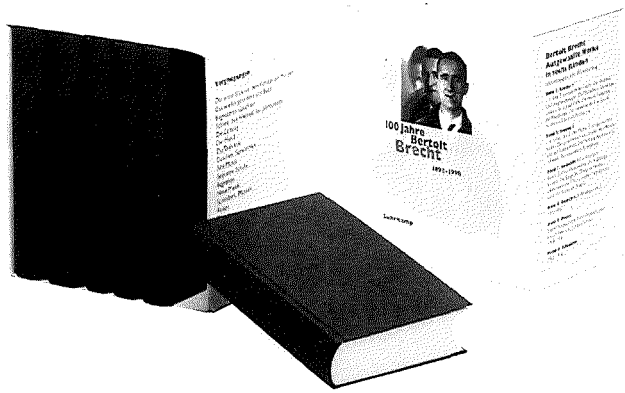
"100 Jahre Bertolt Brecht" ist eine Veranstaltungsreihe der Stadt Augsburg in Zusammenarbeit mit ca. 70 Mitveranstaltern. Das vom Kulturbüro der Stadt Augsburg organisierte Literaturprojekt wird u. a. gefördert durch:

Augsburger Allgemeine, Bezirk Schwaben, Bücher Pustet, Grandel Tontechnik, Haindl Papier GmbH, Hasen-Bräu, Hotel Steigenberger Drei Mohren, Kulturfonds Bayern, Radio RT.1, Schwaba GmbH, Stadtsparkasse Augsburg, Stiermann GmbH

Im gesamten Jubiläumsjahr zum Sonderpreis

Bertolt Brecht Ausgewählte Werke

Anläßlich des 100. Geburtstages von Bertolt Brecht hat der Suhrkamp Verlag eine Jubiläumsausgabe ausgewählter Werke zu einem besonders günstigen Preis herausgegeben: Stücke, Lyrik-Sammlungen, Gedichte, seine erzählerische Prosa, sowie die wichtigsten Schriften zu Theater, Medien, Philosophie und Zeitgeschehen.



Sämtliche Texte folgen der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* der *Werke* Brechts und sind mit Anmerkungen versehen.

Ausgewählte Werke in sechs Bänden
Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag
6 Bände, Leinen in Kassette
Bis 31. Dezember 1998
DM 98.- / öS 715,- / sFr. 89.-
ab 1. Januar 1999
DM 128.- / öS 934,- / sFr. 114.-

Suhrkamp