

Werner Hecht:
Einzug der Gladiatoren -
Über das neue Berliner
Ensemble

100 Jahre Helene Weigel

100 Jahre Ernst Busch

Service:
Brecht-Archiv
Rezensionen
Termine

1B 13182 F

2 / 2000
DM 3,-

Dreigroschenheft

ISSN 0949-8028

Informationen zu Bert Brecht



**WER WENIG ERFAHRUNG HAT,
KRIEGT UNSERE GANZE ERFAHRUNG.
DER SPARKASSEN-ERFOLGSPLAN.**

Stadtsparkasse Augsburg 

Ihr leistungsstarker Partner

Leisten Sie sich von Anfang an einen versierten Geldberater. Wir bieten EURO- und VISA Card, gute Finanzierungsangebote sowie eine kompetente Beratung für Vermögensaufbau und Zukunftssicherung. Fragen Sie uns.

Brecht im Netz

Unsere Web-Adresse hat sich endgültig geändert - wer noch die alte Adresse notiert hat, sollte die neue URL in den Bookmarks des verwendeten Browsers aufnehmen!

Das Dreigoschenheft im Internet:
<http://www.dreigoschenheft.de>

Gerne setzen wir einen Link auch auf Ihre Brecht-Seiten - bitte teilen Sie uns doch ihre URLs mit - vielleicht haben Sie auch noch Tips zu Seiten, auf die wir noch keinen Link gesetzt haben!

IMPRESSUM

Dreigoschenheft

Informationen zu Bert Brecht

Erscheinungsweise: 1/4-jährlich.

jeweils zum Quartalsbeginn

Einzelpreis: DM 3,-

Jahresabonnement:

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

Redaktion:

Dreigoschenheft

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

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

email: Brechtshop@t-online.de

<http://www.dreigoschenheft.de>

Kurt Idrizovic (verantw.).

Christiane Hempel, Uschi Huber, Horst Thieme

Gestaltung:

HTMO GbR

Brückenstr. 25 • 86153 Augsburg

Tel.: 08 21 / 34 99 131 • Fax: 08 21 / 34 99 132

email: info@htmo.de • <http://www.htmo.de>

Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Peter Geist, Werner Hecht, Gerd Koch,

Stefan Mahlke, Axel Nixdorf, Clemens Pornschlegel,

Fritz Joachim Sauer, Ralf Witzler, Erdmut Wizisla

und Dieter Wöhrle

Verlag:

Dreigoschenverlag - Obstmarkt 11 - 86152 Augsburg

ISSN 0949-8028 (2/2000)

Inhalt

Vorwort	4
<i>Werner Hecht:</i> Berliner Ensemble - Einzug der Gladiatoren in das Theater am Schiffbauerdamm	5
100 Jahre Helene Weigel	
Carola Stern über ihr neues Buch	16
Ein Gespräch mit Sabine Kebir	20
<i>Erdmut Wizisla:</i> „Unerbittlich das Richtige zeigend“ Helene Weigel	23
<i>Sefan Mahlke:</i> „Wir sind berühmt, um überall hinzugehen“	24
<i>Clemens Pornschlegel:</i> Liturgische Liquidation	25
102. Geburtstag von Brecht	
Brechtstage in Berlin	34
Brechtstage in Augsburg	38
<i>Axel Nixdorf:</i> Weill-Fest in Dessau	40
<i>Fritz Joachim Sauer:</i> Maßnahme in Stockholm	42
<i>Werner Hecht:</i> Ernst Busch zum 100. Geburtstag	44
Rezensionen	
<i>Dieter Wöhrle:</i> Handschriften oh Handschriften	46
<i>Gerd Koch:</i> Verreisen auf einige Zeit? Auf Lebenszeit!	47
<i>Gerd Koch:</i> Jacob Walcher	48
<i>Clemens Pornschlegel:</i> Trauerarbeit am toten Genossen	49
<i>Ralf Witzler:</i> Das Augsburger Brecht-Lexikon	51
Neuzugänge im Brecht-Archiv	53
Termine	55
Abonnement	56

Vorwort

Liebe Brecht-Freunde,

im Jahr 2000 jagt ein Jubiläum das nächste. Lauter 100-jährige Geburtstage: Helene Weigel, Kurt Weill, Ernst Busch...

Natürlich möchte auch das *Dreigroschenheft* bei den dafür anstehenden Feierlichkeiten dabei sein und wird sich daher ebenfalls das ganze Jahr über mit den Jubilaren beschäftigen.

Wir beginnen mit Helene Weigel, der Ehefrau von Brecht (S. 16). Anlässlich ihres Geburtstages erscheinen gleich mehrere Publikationen. Da uns diese, zum Zeitpunkt unserer Materialzusammenstellung, noch nicht zur Rezension verfügbar waren, entschlossen wir uns, mit den Autoren selbst zu sprechen. Unser Dreigroschen-Team besuchte **Sabine Kebir** in Berlin, um mit ihr über ihre neue Weigel-Biographie zu reden. Auch die Autorin **Carola Stern** beantwortete gerne unsere Fragen zu ihrem Brecht/Weigel-Buch. Beide Interviews können Sie in dieser Ausgabe nachlesen.

Auch die Stiftung Archiv der Akademie der Künste in Berlin reiht sich in die Feierlichkeiten ein und bereitet eine Ausstellung über die Weigel vor. **Erdmut Wizisla** schildert im *Dreigroschenheft* deren wichtigste Schwerpunkte.

Zudem erscheint zum Jahrestag eine Zusammenstellung des Briefwechsels von Helene Weigel, den Herausgeber **Stefan Mahlke** für uns vorstellt.

Wichtigste Anlässe unserer Berlin-Reise waren die Brecht-Tage des Literaturforums im Brecht-Haus sowie die Neugierde auf das „neue“ Berliner Ensemble. So gingen wir mit **Werner Hecht** in die derzeitige Peymann-Burg, um zu sehen, wohin die vielen Fördermittel für das Theater denn nun gegangen sind, aber natürlich

vor allem, um Theater zu erleben. Werner Hecht als guter Beobachter resümiert für unsere Leser seine Theaterbesuche.

„Die Berliner-Brecht-Tage waren ein voller Erfolg“, fasst **Peter Geist** zusammen. Er liefert seinen Rückblick auf die spannungsreiche Veranstaltungsreihe des *Literaturforums*.

Über einen Käthe-Reichel-Abend berichtet **Joachim Fritsch** von den Brecht-Freunden in Augsburg.

Als neuen Mitarbeiter begrüßen wir **Clemens Pornschlegel**, der uns seine Arbeit an der *Maßnahme* zur Verfügung gestellt hat und für uns als Rezensent tätig war.

Wie eingangs schon erwähnt, will sich unser Brechtmagazin auch mit den Jubilaren beschäftigen. Dazu war für uns **Axel Nixdorf** auf dem Kurt-Weill-Fest in Dessau unterwegs, und **Werner Hecht** erinnert an Ernst Busch.

Wieder aufgetaucht ist **Fritz Joachim Sauer** aus Schweden, der mit einem Beitrag über die *Maßnahme*-Inszenierung in Stockholm aufwartet.

Wie zu erwarten, finden Sie in unserem Heft interessante Rezensionen unserer treuen Mitstreiter, **Gerd Koch** und **Dieter Wöhrle**.

Eine erneute Zusammenarbeit ergab sich mit **Ralf Witzler**, der im *Dreigroschenheft* das *Augsburger Brecht-Lexikon* durchleuchtet.

Bei allen alten, wiederaufgetauchten und neuen Begleitern dieser Ausgabe möchten wir uns recht herzlich bedanken und sagen: Es hat auch diesmal wieder viel Spaß gemacht.

Ihr Dreigroschen-Team

Berliner Ensemble

Einzug der Gladiatoren in das Theater am Schiffbauerdamm

Von Werner Hecht

The Show must go on

Im Schatten des Mythos Brecht wirkten alle Nachfolger wie Zwerge. (Michael Biebert, *Stuttgarter Zeitung*, 10.1.)

Das Haus riecht zwar an allen Ecken und Enden nach frischer Farbe. Aber das alte, gute Grau, die Hausfarbe seit Brechts Tod vor vierzig Jahren, lässt sich so schnell nicht übertünchen. (Gerhard Stadelmaier, *Frankfurter Zeitung*, 10.1.)

Selbst die Rolle des Prinzen, der dieses Theater nach langem Schlummer wachküst, ist ihm zu gering. Er spielt den Messias. Peymann: Das ist keine Wiederauferstehung bloß, das ist der wahre Beginn. (C. Bernd Sucher, *Süddeutsche Zeitung*, München, 10.1.)

Das Brecht-Haus aus dem Todesschlaf zu reißen mit einem Stück über Brecht, das ist erst einmal eine Verbeugung vor der Historie, eine allzu tiefe Verbeugung und nicht gerade risikofreudig. (Rüdiger Schaper, *Tagesspiegel*, Berlin, 10.1.)

Die Bereitschaft, sich im Dunkeln vor dem Theater um Karten zu prügeln, war gegeben. (Detlef Friedrich, *Berliner Zeitung*, 10.1.)

Am 8. Januar 2000 erschien die „Berliner Kulturszene“ in langen schwarzen Mänteln zur Wiedereröffnung des Theaters am Schiffbauerdamm. Claus Peymann ließ sie in der winterlicher Kälte vor dem abgedunkelten Theater warten, bis ihnen der Frost in die dünnen italienischen Schuhe kroch. Dann, 19.30 Uhr, gingen die Lampen am Haus außen und innen an, Trompetenklänge ertönten; eine Schauspielerin erschien am Fenster. Den Zylinder schwenkend, rief sie in einem von Thomas Brasch zum Einzug geschriebenen Prolog den Premierengästen u.a. zu: „Willkommen hier verehrtes Publikum im Herz Berlins am Damm der Schiffbauerdamm: die kurze Zeit des Winters, heute ist sie um, die ich verschlossen war, nur voll der Trauer.“ Am Ende folgte dann noch: „Ein neues Spiel wollen wir

gemeinsam heute wagen...“ und in Anlehnung an die Verse, die Brecht beim Einzug des BE ins Schiffbauerdammtheater 1954 im Kassenraum anbringen ließ: „...auf daß es euch und uns hält mächtig wach.“

Das alte Haus, von dem Peymann irrigerweise meint, mit ihm sei technisch in den „50 Jahren nichts passiert“, ist mit einem Aufwand von 18 Millionen DM nicht nur „sanziert“ worden. Im Zuschauerraum kann man vom Umbau wenig sehen, so etwa die Umgestaltung des 1. Ranges: die alte „Regierungsloge“ wurde liquidiert. Wenn die Regierung schon das Theater jährlich mit großem finanziellen Aufwand fördert, warum sollte ihr dann noch eine gesonderte Loge zugestanden werden!

Die meisten Mittel des Umbaus wurden anderweitig verwendet. Zu der bereits in den sechziger Jahren neu gebauten Probephöhne, mit zahlreichen Räumen für die Assistenten, für den Bühnenbildner, das Tonarchiv und außerdem mit mehreren Gästerräumen, wurde eine weitere größere Probephöhne gebaut. Für diesen Zweck sind dem ehemaligen Kulissendepot sowie dem Dramaturgie- und Verwaltungstrakt nach oben zwei neue Stockwerke hinzugefügt worden, das Gebäude also um das Doppelte erweitert. Wenn man bedenkt, dass auch auf dem Dachgeschoss des alten Theatergebäudes noch Dutzende von Büroräumen aufgestockt wurden, verfügt das neue Theater am Schiffbauerdamm jetzt mindestens über das Vierfache an Räumen wie das Berliner Ensemble zu Zeiten der Weigel (und sicher das Dreißigfache zu Zeiten der Uraufführung der *Dreigroschenoper*). Soviel Raumkomfort ist

1 Claus Peymann im Interview, *Frankfurter Rundschau*, 8.1. Das Theater am Schiffbauerdamm wurde vom Januar bis März 1954 bei dem Einzug des Berliner Ensembles technisch für dessen Bedingungen umgebaut und nochmals 1968 in vier Monaten Bauzeit sowohl mit größerem technischen Komfort und erheblichen finanziellen Aufwendungen ausgestattet (z.B. wurde die Beleuchtungsanlage völlig verändert) als auch im Zuschauerraum und in den Gängen erneuert.

Das Kulturbüro der Stadt Augsburg präsentiert:

10. Augsburger Puppenspiel-Tage **1. bis 9. Juli im Kulturhaus abraxas**



Vormittagsvorstellungen für Schulen und Kindergärten
Nachmittagsvorstellungen für Kinder und Familien
Abendvorstellungen für Jugendliche und Erwachsene

Highlights aus dem Programm:

Geschichten aus dem Bauch des Mondes
Der kleine Häwelmann, für Kinder ab 4

Krabat, für Kinder ab 7
nach Otfried Preusslers Jugendbuch

Traum - Hand- und Körperschattenspiel
für Erwachsene
Die Nacht der Puppen

Das Gespenst von Canterville
für Erwachsene

Cocktails – ein Marionettenprogramm
für Erwachsene

Puppenbauworkshop für Kinder,
Puppenausstellung

Kartenvorverkauf: ab 6. Juni beim Musikhaus Böhm & Sohn,
Ludwigstr. 15, Tel. 0821 502-8425, Fax 0821 502-8422.

Information: Kulturbüro der Stadt Augsburg, Tel. 0821 324
3254, Fax 0821 324 3252.



Die Brecht-Akte

(Foto: Monika Rittershaus)

heutzutage offensichtlich nötig, damit sich Theaterleute von Rang - ohne Einengungen, wie sich versteht - künstlerische Ideen zu entwickeln in er Lage fühlen. Wenn Theater, wie Brecht meinte, ein Luxus ist, warum sollten, die es machen, nicht in Luxus arbeiten?

Technisch ist es eine Konzeption des Überflusses. Einige „historische“ Räume bleiben für die Arbeit ungenutzt: Peymann ließ sie der Öffentlichkeit zugänglich machen. So kann man jetzt das (leere) „Turmzimmer“ besichtigen, das vom Foyer aus erreichbar ist. Es war 1954-1956 Brechts Arbeitsraum, später das Arbeitszimmer der leitenden Regisseure. Das berühmte Intendanzbüro von Helene Weigel ist um fast die Hälfte verkleinert und wirkt wie eine aufgeräumte Abstellkammer. Die schönen Möbel, darunter der historische „Thron“ der Prinzipalin, sind verschwunden. Außer einem einzigen kleinen Foto der Weigel nichts, was an sie erinnert - keine Requisiten, keine Kostüme, kein Rollenfoto, nicht einmal ihr altes Telefon. Dafür hängen wie aufgeknapft an einer Wand Hunderte von Schauspielers-Gipsköpfen - ein schauerliches Panoptikum, wie ein exhumiertes weißes Massengrab, dem auch die Schädel einiger Nochlebender beigegeben sind. Ein weiteres Zimmer nennt sich *Aufricht-Zimmer* und erinnert an den Pächter, der zur Eröffnung 1928 die *Dreigroschenoper* bei Brecht und Weill bestellt hatte. Ernst Josef Aufricht hat nie darin gegessen. Sonst keine weiteren Erinnerungen, weder an den Architekten noch an die berühmte Ära von Max Reinhardt, geschweige denn an den jüdischen Regisseur und Theaterleiter Fritz Wisten: wenn schon kein richtiges Museum, dann auch kein vollständiges.

Die Wandelgänge des Theaters wirken ohne die Bühnenmodelle und ohne Plakate spartanisch leer. Aber das sei eingestanden: man muss erst einen notwendigen Nullpunkt setzen, von dem aus aufgebaut werden kann. Erst wäre in der Tat etwas zu schaffen, das sich dann auszustellen

lohnt. Nicht nötig gewesen wäre der Kahlschlag im Foyer: Auch die schönen alten Möbel im Stil des Dresdener Barocks, die Helene Weigel „alle einzeln herbeigeschleift“ hat, sind beseitigt. Dafür stehen geschmacklose graue Kästen als Abstellborde für Speisen und Getränke herum. In einem Gespräch 1969 sagte mir die Weigel: „Ich schwöre Ihnen,, wenn ich weg bin, verfällt es von einem Tag zum anderen.“² Sie hatte recht.

Wenn man vom Baukomfort des neuen Theaters am Schiffbauerdamm ausgeht, so ist es andererseits schon erstaunlich, dass so etwas in der deutschen Metropole möglich war, die wegen Milliarden schulden bei *allen* anderen Theatern die Etats empfindlich, ja teilweise existenzbedrohend einkürzt. Ohne Frage ist es ein erster enormer Regie-Erfolg Peymanns, den Sparern von Amts wegen soviel Geld aus den leeren Kassen herausgelockt zu haben.

Jetzt bestehen auf den Proberäumen und in den zahlreichen weiteren Proberäumen unvergleichlich bessere Arbeitsbedingungen als je zuvor. Die Erwartungen können und müssen also sehr hoch angesetzt werden. Wie werden sie erfüllt?

Nach frühen Verlautbarungen wollte Claus Peymann das „Theater am Schiffbauerdamm“ auch so nennen. Beim Umbau ist freilich der Mercedes-Drehkreis mit der Inschrift „Berliner Ensemble“ doch auf dem Turmdach geblieben. Dieser Name war von 1949 bis 1971 das Markenzeichen für eine bestimmte Qualität von theatralischer Kunst und von Ensemblekunst, auch von dem Versuch, die Kunst des Zuschauens zu entwickeln. Ruth Berghaus hat den Namen beibehalten und nach ihrer siebenjährigen Intendanz eine völlig desolote Truppe hinterlassen. Der frühere und spätere Chef dramaturg Tenschert meinte rückblickend, es habe auch dann unter der neuen Ära Wekwerth (1978-1991) nie wieder zum Berliner Ensemble werden können, das es einmal war.³ Unter der Verantwortung der in den neunziger Jahren folgenden Leitungsgruppe mit den vier Köpfen war ein völliger Niedergang vorgeplant. Im Grunde wurde der Name „Ber-

2 Werner Hecht, *Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M. 2000, S.38.

3 Gespräch mit Matthias Braun für das Helene-Weigel-Archiv, Berlin.

liner Ensemble“ nur noch zu Werbezwecken gebraucht, auch bei Heiner Müller, der jahrelang zuvor das Berliner Ensemble (und Brecht) mit den verschiedensten zynischen Aussprüchen diskriminiert hatte. Ausgerechnet zu der Zeit, als er 1970 von Helene Weigel gegen ideologische Anwürfe durch ein Engagement am BE geschützt und finanziell unterstützt wurde, verbreitet er hinter ihrem Rücken seine wahre Ansicht: das Beste, was dem Berliner Ensemble passieren könne, sei, es versinke in der Spree. Durch von ihm selbst nicht voraussehbare Umstände bekam Müller dann ausgerechnet dieses von ihm ungeliebte Theater in seine Hände. Er ließ vorsichtshalber historische Dokumente en masse vernichten, aber den Namen „Berliner Ensemble“ behielt auch er bei. Seine frühere Meinung wendete er nach der Wende um: BE habe seit dem großen Brecht als Qualitätsbezeichnung gestanden und solle auch unter seiner Intendanz so weiterbestehen.

Peymann hätte nicht nötig gehabt, beim Umbau des Theaters einen Namen beizubehalten, der sowohl durch Niveau und als auch durch Verfall und Mangel an Können belastet ist. Seine Idee, das BE nur noch „Theater am Schiffbauerdamm“ zu nennen, soll im Senat keinen Widerhall gefunden haben (dann bliebe das Publikum aus). Wie dem auch immer sei: das Beste, was Peymann passieren kann, wäre, er schafft für Berlin im Theater am Schiffbauerdamm eine neue theatrale Qualität.

Das Gedächtnis des George Tabori

George Tabori, selbst längst im Stadium der Seligsprechung... (Peter Hans Göpfert, *Berliner Morgenpost*, 10.1.)

George Tabori ist eine so liebenswerte Erscheinung, er warf am Ende Nelken ins Publikum, auch wenn alle gar nicht applaudierten, und so muss man sein Theater sehen. (Detlef Friedrich, *Berliner Zeitung*, 10.1.)

Dem Vergessen bin ich genauso ausgeliefert wie der Erinnerung. Das findet einfach statt. (George Tabori in einem Interview, *Süddeutsche Zeitung*, München, 5./6.1.)

Ach, George, was ist mit Deinem Gedächtnis passiert? Bei der Schlusszeremonie des *Brecht-*



George Tabori
(Foto: Lothar Deus)

ausgebrochen: „Helene Weigel, die in der ersten Reihe saß, schalt mich einen Narren.“⁴ Tatsächlich hast Du, George, munter drauflos gesprochen. Wir haben das aufgezeichnet und in einem Protokollband abgedruckt.⁵ Du hast über die Wirkung Brechts in den USA gesprochen, auch über die Wirkung Brechts und des Berliner Ensembles auf Dich selbst. U.a. hast Du das Publikum mit einem Credo erheitert: „Ich kam hierher wie ein Krüppel, der nach Lourdes kommt [...], und ich fühle mich jetzt viel wohler.“ Zuvor hattest Du im Dialog der Übersetzer und Verleger über die publizistische Verbreitung Brechts in den USA gesprochen und über einige Probleme der Übersetzung seiner Werke, etwa wie man den Shakespeare-Stil im *Arturo Ui* „mit dem Chicagoer Argot verbinden“ könnte.⁶

Aber ich gebe zu: Deine Tränen-Version macht einen viel besseren Effekt. Es ist geradezu rührend, Dich, den so beredten großen Künstler, sich schweigend und feucht unter den Augen auf der Bühne des BE vorzustellen. Immerhin ist das Ereignis schon 32 Jahre her. Was gilt in so einer Zeitspanne noch die Wahrheit? Nichts. Wirkung ist alles. Sicher arbeitest Du, im hohen Alter, außer an anderem längst an Deiner eigenen Legende. Das „legendäre Alter“ wird Dir von den Rezensenten bestätigt und übrigens von allen auch ausdrücklich erwähnt. Anscheinend bist Du so alt, dass man Dir nicht nur Legenden gestattet, sondern geradezu erwartet. Aber, George, zur Legende solltest Du ruhig einige Fakten heranziehen, die sich gut für so etwas ausneh-

4 George Tabori, *Die Brecht-Akte*. Berliner Ensemble, Theater am Schiffbauerdamm, Nr.1, Berlin 2000, S. 65f.

5 *Brecht-Dialog 1968. Politik auf dem Theater*, hg. vom Sekretariat des Brecht-Dialogs, Zusammenstellung und Redaktion: Werner Hecht, Berlin 1968, S.258f.

6 Ebenda, S. 123.

men. Zum Beispiel hat am 14. März 1954 Brecht über Elisabeth Hauptmann dem Losey mitteilen lassen, Du bekämost selbstverständlich die Autorisierung für eine Übersetzung des *Puntilla* ins Englische; Brecht wisse, „was für ein begnadeter Schriftsteller Tabori“ ist.⁷ Auch die Weigel war von Dir angetan. Du seiest nicht nur „ein ganz wichtiger Theatermensch“, meinte sie, sondern auch „ein begabter Hund“.⁸

Verwurstung der Brecht-Biographie für das Theater

Schon wieder, immer noch, auf ewig Brecht? (Rüdiger Schaper, *Der Tagesspiegel*, Berlin, 10.1.)

Die Erneuerung bestand hier in dem Versuch, Altes mit Neuem auszutreiben. (Detlef Friedrich, *Berliner Zeitung*, 10.1.)

Brecht ist hier Säulenheiliger und Heilige Kuh zugleich. Und schnell raunt man sich in der Pause zu, dass man den richtigen Brecht natürlich gar nicht wiedererkenne. (Lorenz Tomerius, *Nürnberger Nachrichten*, Nürnberg, 10.1.)

Das ist alles so bekannt, so tot und so vorbei. Erregungen von vorgestern. (Gerhard Stadelmaier, *Frankfurter Zeitung*, 10.1.)

Dem Brecht-Schüler Tabori fiel zu Brecht nichts ein. Die Brecht-Akte ist eine Wüste, in der allein die Brecht-Zitate als Oasen dienen. (Peter Kümmel, *Die Zeit*, Hamburg, 13.1.)

Wie man sich denken konnte, hat schon die Themenwahl einen Teil der Rezensenten verstimmt. In den Jahren zuvor hatten die verschiedensten Regisseure versucht, den alten BB auf der Bühne unter die Erde zu schaufeln (obwohl ihm spätestens mit Karaseks Buch von 1978 nachgesagt worden war, er sei unwiderruflich tot⁹). Nun kam es schlimmer: Das neue Theater am Schiffbauerdamm eröffnet mit Brecht, oder: mit der FBI-Akte über ihn, oder noch genauer: mit dem, was Tabori meint, was daraus über

Brecht theatralisierbar sei. Natürlich ist aus der Akte nichts für das Theater verwendbar. An dem stinklangweiligen Hearing vor den Comitee for Unamerican Activities ist vielleicht nur interessant, wie sich Brecht in die Haltung des Schwejk versetzt und sich - unter penetranter Beobachtung von Kameras und Mikrofonen - aus den Schlingen des FBI herausgewunden hat. Eine Farce! Aber theatralisch ist das eben nicht. Es wird auch nicht theatralischer, wenn die Washingtoner Hexenjäger (darunter war auch der spätere Präsident Nixon!) auf einmal von Schauspielern gespielt werden, die eben vorher Hollywood-Schauspieler gespielt haben.

Der amerikanische Teil der Biographie Brechts eignet sich in der Tat wenig für ein Drama. Jene Frau, der das Kind vorzeitig entnommen wird und das dabei stirbt, damit die Mutter selbst am Leben bleiben kann - das hat im Ansatz vielleicht tragische Züge. Aber die eigentliche große Tragödie spielt sich gleichzeitig in Europa ab, wo täglich Zehntausende von Menschen abgeschlachtet werden. Und es hat auch einen tragischen Hintergrund, dass einer, der den Urheber dieses Schlachtfestes bekämpft, ausgerechnet in den USA unter das Messer kommen soll.

George Tabori hat sich deshalb um die FBI-Akte wenig gekümmert. Ihn interessierten diejenigen, die sie verfasst haben, die Observateure, die Zuträger, die Informanten. So nähert er sich in konzentrischen Kreisen dem „subject Brecht“. Die Chance war vorhanden, Wichtiges zu erfahren. Sie wurde freilich nicht genutzt. Man erfährt z.B. über BB, dass er ein Gedicht mit Ratschlägen geschrieben hat, wie man Engel im Hausflur verführt (am besten von hinten, aber Achtung, Flügel nicht zerdrücken!).¹⁰ Ein gewisser Professor Applebaum verteidigt vor den Geheimdienstlern den „Meister“ und klärt sie in einer Schulfunkstunde über das biografische und literarische Subjekt auf, aber als Quintessenz bleibt ein fader Beigeschmack: irgendwie muss dieser „feindliche Alien“ nicht ganz geheuer gewesen sein, weder moralisch noch politisch. Ta-

7 Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956*, Frankfurt a.M. 1997, S. 1099.

8 Helene Weigel 1967 im Gespräch mit W.H.

9 Bertolt Brecht, *Der jüngste Fall eines Theaterklassikers*, München 1978

10 Es spielt, wie sich versteht, auch keine Rolle, daß Brecht das Sonett erst später, im schweizerischen Exil geschrieben hat: George brauchte halt ein paar kleine Sauereien.

bori lässt einen fanatischen Aufklärer, Mr. Gallagher, zunehmend fanatischer werden. Sein ihm in Liebe verbundener Kollege Shine hingegen erliegt der Faszination Brechts und rückt vom FBI ab; seine Mutter sorgt in ihrem Puff dafür, daß er auch sexuell „umgepolt“ wird. Es ist ein schöner Zug, dass Tabori den doppelt enttäuschten Gallagher am Ende die Dienstpistole auf sich selbst richten lässt. Ja, mein Gott, so ist das also gewesen! Sieh mal an, der alte Brecht hat doch erfolgreich verändernd eingegriffen: seine Gegner legen sich selbst um.

Da das FBI nach Taboris Meinung mit gutem Grund eine höchst verachtenswerte Einrichtung war, mussten auch seine Mitarbeiter nichtsnutzige Kreaturen gewesen sein. Dumm, versoffen, verhurt, korrupt, vor allem aber dumm! In der Tat werden sie in dem Stück in nahezu jeder Szene dem Gelächter preisgegeben. Leider werden sie dadurch auch gänzlich ungefährlich. Das Äußerste ist, wenn sie den Professor zu einer Aussage zwingen wollen, indem sie ihm den Slip

eines von ihm geschändeten Mädchens vor die Nase halten.

Aber sonst sind sie so was von dumm und umgänglich! Sie können dem subject ihrer Begierde nichts anhaben. Tabori rückt ein (nie stattgefundenes) Interview des FBI-Mannes mit Brecht auf den New Yorker Flugplatz ein, sozusagen kurz vor dessen Start nach Europa. Der Geheimdienstler stellt so bedeutende Fragen wie die nach der „Farbe“ von Ruth Berlau, ausdrücklich präzisiert er: „nicht ihr Schamhaar“, sondern natürlich ihr politisches Couleur. Sie sei Antifaschistin, antwortet Brecht, Gallagher: „Sind wir das nicht alle?“ Er muss auch noch wissen, was „die gute Mrs. Brecht“ über sein „New Yorker Trockenpfläumchen“ sagt. Auf diesem Niveau plätschert das weiter. Aber es handelt sich ja auch gar nicht um die „Akte Brecht“, die der abtrünnige Shine am Ende zu Asche macht und in eine Tüte packt.

Schade, denn die tatsächlich FBI-Akte enthält immerhin einiges an Brisanz. Der Farce des Hea-

KENNEN SIE WINNETOU?

winklig, winkelig
Winnetou [...tu] (idealisierte Indianergestalt bei Karl May)
Winnipeg ['wini...] (kanad. Stadt); Winnipegsee, der:-s

Wenn Sie es etwas genauer wissen wollen, lesen Sie...

KARL MAY & Co.

DAS KARL-MAY-MAGAZIN

MESCALERO E.V. · Hauptstraße 39 · D-57614 Borod
 Fordern Sie Informationen an oder besuchen Sie uns im Internet: www.karl-may-magazin.de

rings folgte die Farce des Interviews. Als Hoover nämlich den Termin für ein solches „Interview“ festlegt, wird verblüfft festgestellt, dass sich das subject Brecht bereits in Europa befindet! Oder: jeder der immer wieder wechselnden Observateure versucht, den ihm unbekanntem Brecht zu „identifizieren“. Am 31.3.1945 beschreibt in seinem Bericht einer den Beobachteten als unteretzten dunkelhaarigen Menschen mit einem „harten Akzent“ und einem Auto, das einem Wrack ähnelt. „Zweifellos Brecht“, schreibt ein Sachkundiger an den Rand. Oder: wenn Telefonisten das angeblich gestörte Gerät „repariert“, also mit neuen Wanzen versehen hatten, machten sich Helene Weigel und Marta Feuchtwanger daran, abends Kochrezepte durchzutelefonieren – in polnischer Sprache, die beide nicht kannten. Man richtete sich auf dem Präsentierteller der Geheimdienstler ein!

All das hat Tabori zum Nachteil seines Stückes ausgespart.

Das Beste machten sie mit den Beinen

Aber Tabori, als sein eigener Regisseur, bringt manche textliche Pointen szenisch nicht auf den Punkt. (Peter Hans Göpfert, *Berliner Morgenpost*, 10.1.)

Er treibt weniger mit dem Entsetzen Scherz, wenn er als fantasievoll erfahrener Regisseur dem Text als Theaterfuchs auf die Beine hilft, ja Beine macht. (Lorenz Tomerius, *Nürnberger Nachrichten*, 10.1.)

Auf der Bühne laufen Klischees und dröge Slapsticknummern. Alles ist einfach und schal und dramaturgisch schlecht rhythmisiert. (Christiane Kühle, *die tageszeitung*, Berlin, 10.1.)

Und alle bekommen vom Regisseur Tabori spendiert, was der Dramatiker Tabori hier nicht geben kann: Füllmaterial, Ablenkungsgesten, lustig gesuchtes Neben-Spiel. (Gerhard Stadelmaier, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 10.1.)

Die zehn „Szenen“ des Stückes sind wie einzelne Genre-Nummer, in lose verbundenem Zusammenhang. Sie werden in verschiedenen Techniken gespielt. Die Schauspieler gaben sich Mühe. Um es gleich vorweg zu nehmen: das Beste machten sie mit den Beinen, nämlich das

homosexuelle Agentenpärchen Rufus Beck als Gallagher und Veit Schubert als Shine. Wie sie miteinander umgehen, ist schon anfangs sehenswert, steigert sich dann aber in „Mrs. Finnigans Salon, Hollywood, gegenüber dem Brecht-Haus“, zu einem unvergesslichen Kabinetstück. Die „attraktive Nebelkrähe in den Vierzigern, braun wie ein halbgarer Hamburger, schmuckbehängt, auf dem Weg zur Säuferin“, Mrs. Finnigan (köstlich: Margarita Broich) gewährt den Agenten nicht nur alle Arten von Unterstützung und Auskunft, sondern auch den Zugang zu ihrem Curacao. Was dann Gallagher und Shine stockbesoffen machen, um ihre Abhörapparate und ihre Kameras anzubringen, ist wert, dass man sich die Aufführung ansieht: sie verhakeln sich in Schnüren, Stativen, Stuhlbeinen und Hosenträgern. Der Boden scheint unversehens mit einer dicken Schicht Schmierseife bedeckt zu sein, sie rutschen aus, stürzen, gleiten, ja schwimmen dahin, als gäbe es nirgends mehr einen Halt. Der Zuschauer verliert selbst den Boden unter den Füßen und leidet mit den Gefallsüchtigen, die natürlich längst keine Agenten mehr sind - eine Slapstickeinlage, eigentlich völlig ohne Sinn, aber in was für einer Qualität!



George Tabori: *Die Brecht-Akte*. Berliner Ensemble 2000. Als Brecht Victor Deiß (Alle Fotos: Monika Rittershaus).

Dagegen konnten andere Szenen nicht ankommen. Sicher hatte Tabori einen üblichen Einfall, wenn er den Brecht und den FBI-Chef Hoover mit ein und demselben Schauspieler besetzt. So et was ist die Mode von vorgestern (sozusagen Faust und Mephisto als zwei Seiten eines Wesens). Aber Peter Fitz war keinem von beiden gewachsen. In einer kleinen Szene als Hoover auf der Massagebank „am Potomac-Fluß in Washington“ gab er einen kleinen machtbesessenen Schwuli, sehr blass. Wie sollte er auch seine Dialoganteile wie „Wischiwaschi“ oder „Quatsch mit Soße“ oder „Was zum Teufel?“ zu größerer Wirkung bringen? Als Brecht versagte aber Fitz völlig. Inmitten einer entfesselten Welt der Hollywood-geschädigten Schauspieler mit Irrenhaus-Allüren, der triebbesessenen strohdummen Agenten des FBI, der alkoholisierten alleingelassenen reichen Ehefrauen, der kinder-schändenden Antifaschisten, der Sauerkraut kochenden Exilfrauen erscheint plötzlich ein zurückhaltender bescheidener Mensch! Natürlich kommt er einem in dieser Umgebung vor wie einer, der nicht von *dieser* Welt ist, ein Don Quichotte in Hollywood. Er wirkt wie ein trockener Schulmeister, ein Kritiker meinte: wie Alfred Biolek meint, dass er Brecht spielen müsste, und hatte nicht unrecht. Dieser gestenlose linkische Mensch ergeht sich im Referieren von Brecht-Zitaten, er veranstaltet eine Art abgestandenen Brecht-Abend im Rahmen eines „Stückes“. Auf andere geht dieser Autist so wenig ein wie Wilson - das Außerego interessiert ihn anscheinend nicht. Er versteckt sich hinter seiner Brecht-Mütze und zieht unentwegt an einer Zigarre. Natürlich ist er auch nicht der Brecht der vierziger Jahre, es ist ein älterer Brecht, als dieser jemals geworden ist. Vielleicht wollten Tabori und Fitz, dass er weise wirken sollte, aber er ist einfach durchgängig langweilig. Trockener als eine schlechte Schulfunksendung. Beim Verhör wird er (natürlich von einer Frau) mit Fesseln umgarnt. Das könnte Gespinst sein, in das er sich verheddert, oder womöglich sind es die Stricke, die er sich privat um den Hals legt. Darauf müsste der Mensch doch wenigstens reagieren. Fitz hingegen merkt von dem Seil nichts, auch nicht, wenn es ihm lästig wird. In was für interessanten Spielarten hat Tabori früher in sei-

nen Shakespeare-Szenen schon solche Fesselszenen inszeniert! Hier verkommt die Idee zur Form ohne Inhalt. Wenn man mit den Beinen schon nichts macht, reicht es nicht aus, gar nichts anzubieten. Eine herbe Enttäuschung, die der Auf-führung den Garaus macht.

Die Milieustudie im Hause Brecht ist gleichfalls missraten. Carmen-Maja Antoni spielt „die Weigel“ als eine Art Parodie auf die Pelagea Wlassowa, aber als Fünfundachtzigjährige, die unentwegt Sauerkraut umrührt und Weißwürste (in Santa Monica!) aufischt. Mit womöglich komisch sein sollenden kleinen Schrittschritten stapft sie mit angekrümmten Rücken herum und stopft die Mäuler, die da Hunger haben müssen. Beim Brecht vom Fitz war wenigstens noch eine Mütze, die Assoziationen gestattete, bei Antonis Weigel ist gar nichts da, weder Stimmung noch Stimme.

Um die zweite Sensation des Abends zu nennen: es ist Ursula Höpfner als jüdische Frau Applebaum. Am Rande des geschwätzigen Professors ihr Dasein fristend, geht diese stille Frau ihren Leidensweg. Eindringlich wirken ihre wenigen Worte, mit denen sie „das Schlachthaus“, das KZ beschreibt, dem sie entronnen ist. Die Schilderung ihres kärglichen Lebens mit dem Professor geht unter die Haut. Die Höpfner hat in der Szene nur wenig Text, aber sie ist immer allgegenwärtig - eine unheimliche Figur! Hier ist ein Abglanz der großen Theaterkunst, die Tabori in so vielen Inszenierungen als einen der ganz großen Regisseure ausgewiesen hatte. Warum, um Gottes willen, hat er diese Schauspielerin nicht als Weigel besetzt?

Bei den hohen Erwartungen, die wir bei der Peymann-Ära ansetzen müssen, war der Auftakt mit Tabori insgesamt eine Enttäuschung. Trotz seiner Mängel freilich von weitaus höherer Qualität als die stümperhaften Angebote der Vorgänger.

„Was mich betrifft, bin ich kein Schriftsteller, ich bin jemand, der schreibt...“ (Bernhard)¹¹

Man stellt überrascht fest, dass Bernhards Bos-

11 Thomas Bernhard, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*, Berliner Ensemble, Theater am Schiffbauerdamm, Nr. 2, Berlin 2000, Beilage *Thomas Bernhard*, S. 4.

heiten gegen das Publikum der Salzburger Festspiele im neuen Berlin, mithin im neuen Berliner Ensemble, recht treffend klingen. (Roland Koberg, *Berliner Zeitung*, 11.1.)

Das Stück handelt von Kunst und Tod. Von der entleerten Perfektion und unausweichlichen Einförmigkeit der Kunst und des Lebenstriebs. (Peter Hans Göpfert, *Berliner Morgenpost*, 11.1.)

Bei *Der Ignorant und der Wahnsinnige* (Uraufführung 1972 durch Peymann bei den Salzburger Festspielen) handelt sich um ein völlig untheatralisches Stück ohne Fabel, mit einem höchstens anekdotischen Vorwurf: In einer Operngarderobe warten der trunksüchtige Vater einer berühmten Koloratursängerin mit einem befreundeten „Doktor“ auf die Diva, die dann etwas verspätet eintrifft und für den 222. Auftritt als „Königin der Nacht“ in Mozarts *Zauberflöte* vorbereitet wird. Im 2. Akt dinieren die Drei nach der Oper in einem Restaurant. Sonst lässt Bernhard in diesem sehr früh geschriebenen Stück nur sprechen und legt etwa 94% des sehr umfangreichen Textes in den Mund des redegeilen Doktors. Er ist ein medizinischer Theoretiker, der seit zwanzig Jahren an einem Fachbuch arbeitet. Ohne Unterlass unternimmt er Versuche, den Vater mit der Kunst des Sezierens von Leichen vertraut zu machen. Außerdem ist er (wie er meint, dass es alle Mediziner seien) ein Freund der Musik und ein Anbeter der Koloraturen unserer Diva. Der dem Alkohol zugeneigte blinde Vater ist kaum noch eines Dialogs fähig, er lallt meist das eine oder andere Wort des Doktors nach. Einzig die Königin der Nacht kommt noch zu Wort, aber auch sie ist mehr auf sich selbst fixiert und geht kaum auf die Argumente und Ansichten des Doktors ein. Der Witz entwickelt sich aus dem unerhörten Redefluss dieses „Wahnsinnigen“, der in seinen Betrachtungen über die Kunst und das Leben gleichermaßen den Tod sowie die Häute, Knochen und Restorgane der Leichenteile einbezieht, meist übergangslos. Die Bezugspunkte für den katastrophalen Zustand der Kunst, vor allem für den Mangel an Talent ihrer Ausführender oder für die Sinnlosigkeit des Lebens in dieser Welt braucht man heute in diesem Deutschland nicht lange zu

suchen. Allein schon animiert durch die Aktualität des Textes amüsieren sich die Zuschauer mehr als in einer Comedy.

„in den Theatern insgesamt / funktioniert nichts“ (Bernhard)¹²

Die Wiedereröffnung des Berliner Ensembles durch Claus Peymann verspricht eine gealterte Version der Wiener Burg zu werden. Einzige Hoffnung bietet der Kronprinz Philip Tiedemann. (Volker Corsten, *Die Woche*, Berlin, 7.1.)

Zu sagen, die Aufführung hat Tempo, wäre untertrieben – sie hat Zeit in allen Facetten, von Stillstand bis Schallgeschwindigkeit. (Roland Koberg, *Berliner Zeitung*, 11.1.)

Für die zuvor in Klagenfurt ausprobierte Inszenierung wird Berlin Schlange stehen. (Peter Hans Göpfert, *Berliner Morgenpost*, 11.1.)

Bernhard lässt dem Doktors in seinem Stück sagen, in den Theatern funktioniert nichts, alle Wege dominierten Katastrophenstimmungen.

Der dreißigjährige Regisseur Philip Tiedemann straft dem mit jeder Passage, in jedem Detail Lügen: In seiner Inszenierung funktioniert schlechtweg alles. Aus dem witzigen Hör-Spiel hat er ein sehr ansehenswertes Schau-Spiel gemacht. Im Grunde ist es der Abend des genialen Schauspielers Michael Maertens, ein junger, fast dürrer Mensch, der dem Doktor in der anschaulichsten Weise sein intellektuelles wie irres Profil gibt. Da ergeht sich einer fanatisch, ja teilweise orgiastisch an Sektionen, an den bequemsten Verrichtungen mit dem Seziermesser oder mit den Fingern, die man unternehmen muss, um zu den interessantesten Organen vorzudringen. Maertens verfügt über eine Stimme, mit der er auch dann, wenn es sich nicht ums Sezieren handelt, wie mit Messerschärfe schneidend zum Sinn und zum Gestus seiner Gedanken vordringt. Fast ist die Stimmlage zu hoch für diese Figur, aber nur sie ermöglicht die faszinierende Schärfe seiner Argumente, der man auch unterliegt, wenn

12 Thomas Bernhard, *Der Ignorant und der Wahnsinnige*. Berliner Ensemble. Theater am Schiffbauerdamm, Nr. 2, Berlin 2000. S. 49.



Bernhard: Der Ignorant und der Wahnsinnige. Berliner Ensemble 2000 (v.l.n.r. Traugott Buhre, Michael Maertens)

er in die Irre schweift. Der Schauspieler gibt einen jener Typen, die mit ihrem unermüdlich arbeitenden Intellekt immer neue Facetten eines Tatbestandes aufdecken. Es ist das theoretische Ausloten von allen Seiten her, vom Standpunkt des Künstlers wie des Kunstkonsumenten, des Individuums wie seiner Umgebung, des Arztes wie des Sezierschneiders, ja man könnte sogar meinen, selbst vom Standpunkt des entnommenen Organs. Er gibt einen Rhetoriker von Bernhards Gnaden. Und gleichzeitig einen opportunistischen Schwätzer. Ein Beispiel von jener Spezies an den Theatern, die Stückdetails analysiert und in tausend Varianten zergliedern kann. Wenn so ein Mensch unter der Bezeichnung Dramaturg firmiert, gehört er zu der überflüssigen Gattung jener, auf die Schauspieler die Witzfrage erfunden haben: Was ein „Drama“ ist, wissen wir, aber was ist ein „Turg“? Die Abschweifung ins Theater kommt nicht von ungefähr. Bernhard und durch seinen Mund provoziert dies der Doktor pausenlos. Maertens liefert den Wiener Schmach direkt und dabei zugleich dezent. Wenn er den Theaterbetrieb einen Saustall nennt, brüllt er das zwar empört heraus, aber er ruft hinter die Bühne, als beträfe es womöglich doch nur die Oper. Da ist Tiedemann wohl auch zu sehr dem neuen Experiment am Schiffbauerdamm verpflichtet, um es von Anfang an schon niederzumachen. Dass dieser erstaunliche Schauspieler Maertens nun auch noch in höchstem Maße seinen Körper beherrscht und artistische Kabinettstücke bietet, nimmt uns sogleich auch wieder für Peymann ein: Wer solche Schauspieler um sich scharen kann, der kann nicht schlecht sein.

Einen zweiten Glanzpunkt liefert Maria Happel als Königin der Nacht. Was ihr in diesem Stück zu wenig an Text geboten wird, macht sie durch ihre Koloraturen wett: Sie versteht es, gleichsam neben dem Spiel, ihre Stimmübungen vor dem Toilettenspiegel in die Stimmung der Aussagen des Doktors zu versetzen, selbst, wenn es sich dabei um die lateinischen Fachbezeichnungen für Organe oder Krankheiten handelt. Das unbändige Lachen über die Vorstellung, sie könnte mitten auf der Bühne bei einer Koloratur ihre Karriere abbrechen, wird zunehmend bei der Happel auch zu einer Koloratur. So steckt in dieser Inszenierung nicht nur der Witz des Textes zum Lachen an, sondern auch der Witz des Regisseurs und seiner Schauspieler.

Vielleicht bildet hier der dritte Spieler eine Ausnahme. Traugott Buhre enttäuscht von Anfang bis Ende. Es ist vielleicht ganz witzig, dass seine Physiognomie den Fratzen des Herrn Jeltzin nicht unähnlich ist, aber das sagt ja nun schon gar nichts. Was Buhre an Haltungen entwickelt, reicht für die Figur des Vaters nicht aus. Man muss entschuldigend sagen, dass er von seinem Text her gegen Maertens kaum eine Chance hat. Aber allein der Umstand, dass er unentwegt trinkt, auch, dass er fast blind ist, müsste doch irgendwie sichtbar gespielt werden. Tiedemann lässt den Alten nur stumpf vor sich hinvegetieren. Im Verlauf der Vorstellung trinkt er nahezu eine Flasche Schnaps aus, Wirkung zeigt der Schauspieler nicht. Das ist so unerträglich, dass man meinen könnte, mit Buhre, von dem man so viele einprägsame Figuren in Erinnerung hat, sei gar nicht richtig probiert worden.

Sehenswerte Bilder

Bei den beiden Aufführungen ist die Bühne des Theaters am Schiffbauerdamm in erstaunlicher Weise verwandelt. Für die *Brecht-Akte* hat Karl-Ernst Herrmann hinter einer Art Passepartout eine Leinwand angebracht, auf die dann ein wirkungsvoller „Background“ projiziert werden kann: Dias, z.B. von Passfotos von Brecht im Exil oder bewegte Bilder mit Bäumen für einen Garten usw. Vielleicht fehlten hier noch Motive, die szenische Vorgänge von einer anderen Seite her verfremdet, also einsehbar gemacht

hätten. Die Grundidee von Etienne Pluss, des Bühnenbauers von Bernhards Stück, war verblüffend und gleichermaßen von großem artistischen Reiz. Die kleine Welt der Operngarderobe wird als eine Art eigenes Universum gezeigt: Eine Weltkugel tanzt anfangs auf der Bühne, bewegt sich im Takte eines (natürlich) Wiener Walzers. Dann aber bricht sie überraschend auf. Durch die Halbkugel werden die Silhouetten des Doktors und des Vaters sichtbar, bis der Arzt – mit dem Seziermesser – die lästige Papierwand kunstvoll durchschneidet und schließlich penibel entfernt. Im Inneren des ausgehöhlten Mini-Planetariums ist geschickt die Garderobe untergebracht. Die Welt der Oper führt dann aber eine (technisch erstaunliche) Brücke himmelwärts zu den Sternen. Das Restaurant bleibt zunächst trist und anscheinend allgemein, dann verwandelt es sich aber durch das Licht in einem rot angestrahlten Eingang zum Salon bei sonst völlig abgedunkelter Bühne in ein magisches Zaubertheater. Im Textbuch erfährt man, dass der Kellner, den die Diva ruft, hereinkommt: man sieht ihn aber nicht, eben weil es stockdunkel ist. Eine in der Tat etwas dunkle Angelegenheit, über die nachzudenken sich nicht lohnt.

Was sich im Bühnenbild der beiden Aufführungen andeutet, lässt für die Zukunft manches hoffen.

Der Auftakt mit Altmeister Tabori war gut gemeint, aber insgesamt enttäuschend. Beim zweiten Wurf stellte sich Tiedemann, ein fünfzig Jahre jüngerer Regisseur, vor mit einem artistisch gelungenen Spektakel, mit einem Stück, sagen wir, von mindestens schwieriger Art. Inzwischen ist das üppige Programm Peymanns für das erste Jahr schon in anderen Facetten zu sehen. Wenn auch die vielen Räume des luxuriös umgebauten Hauses nicht alle genutzt werden, so kann man dem Theater am Schiffbauerdamm unter der Ägide des neuen Mannes schon jetzt nachsagen, das Gottseidank die Bühne produktiv genutzt wird. Es ist bereits jetzt, einen Monat nach der Eröffnung, nur sehr schwer möglich, bei kurzem Termin Eintrittskarten zu bekommen.

Mögen auch die weiteren Übungen gelingen!

Zeitriss

Blätter zur Sprachbewegung



**Texte deutscher und internationaler Autoren
Erscheint dreimal im Jahr**

Bereits 9. Jahrgang. Ausgabe 1/2000 frisch erschienen - diesmal mit Urs Böke, Nick Burbridge, Udo Dickenberger, Martin Gülich, Michael Hillen, Werner Kissling, Marion Kortsteger, Benjamin Maack, Roberto D. Maletesta, James McCabe, Dieter P. Meier-Lenz, Christian Müller, Daniel Mylow, Inga Sawade, Knut Schaflinger, Thorsten N. Siche, Harald Volker Sommer, Hubert Thalhofer u.a.

Jetzt bestellen.

Zeitriss

Postfach 102607

D-86016 Augsburg

Text- und Grafikzusendungen
jederzeit erwünscht.

„Männer lieben anders“ - Helene Weigel und Bertolt Brecht

Ein Interview mit Carola Stern über ihr neues Buch

Das Gespräch führte Christiane Hempel

Anlässlich des 100. Geburtstages von Helene Weigel erscheinen gleich sechs Publikationen über Leben und Wirken dieser interessanten Frau, vorher gab es so gut wie keine. Warum erst jetzt?

Die Weigel stand im Schatten von Bert Brecht. Denken Sie an die vielen Publikationen zu Brechts 100. Geburtstag. Und wenn Sie sich die Memoirenliteratur ansehen, dann stellen Sie fest, dass selbst gute Freunde der Familie in ihren Erinnerungen, etwa an die amerikanischen Jahre, an die langen Jahre des Exils, sich hauptsächlich mit Brecht beschäftigen. Man gewinnt den Eindruck, die Weigel, 15 Jahre ohne künstlerische Arbeit, kümmerte sich um ihre Gäste, sorgte dafür, dass alle mit Apfelstrudel bewirtet wurden, aber sie beteiligte sich nicht an den Diskussionen. Das heißt, es ist außerordentlich schwer, ein detailliertes Bild zu gewinnen.

Wussten Sie, dass es, bevor Sie mit der Arbeit an Ihrem Buch begonnen haben, nur sehr wenig Selbstaussagen der Weigel gab?

Das war mir klar. Es ist außerordentlich schwierig, über Helene Weigel zu schreiben, und zwar aus mehreren Gründen: Einmal, weil sie, wie gesagt, hinter Brecht zurücktrat. Zum Zweiten, weil so wenig in den Memoiren über sie berichtet wird. Und drittens, weil es so schwer ist zu erfahren, wer eigentlich ihre Freunde und Freundinnen waren. Ich habe mich wochenlang damit beschäftigt, herauszufinden, mit wem sie in den Vereinigten Staaten wirklich eng befreundet war. Manche behaupten mit Salka Viertel. Enge Freundschaft war das eigentlich nicht, sagt ihr Sohn. Frau Feuchtwanger sprach von ihrer „guten Kameradin“, also so innig kann die Beziehung nicht gewesen sein. Und der letzte und wichtigste Grund: Im Unterschied zu Brecht hat Helene Weigel kein Tagebuch geführt, sie hat sehr wenig Briefe geschrieben, und sie hat immer wieder geäußert, Schreiben liege ihr nicht. Es ist also für eine Biographin außerordentlich kompliziert, über eine Persönlichkeit zu schreiben, die so wenig Schriftliches hinterlassen hat.

Wie sind Sie damit umgegangen?

Ich habe natürlich Brecht gelesen, mit ihrer Tochter Barbara gesprochen und einige alte Bekannte und Freunde der Weigel befragt. Zum Beispiel war es mir sehr wertvoll,



Carola Stern

was Hans Viertel, der ja mit Brecht in der amerikanischen Emigration zusammenarbeitete, sagt. Dann fand ich es wunderbar, mit der Schulfreundin von Barbara Brecht-Schall, mit Frau Brün, der Tochter von Fritz Kortner, zu reden, über Brecht und über Frau Weigel, wie es da zu Hause bei den Brechts in Kalifornien zugegangen ist. Die für mich klügste Beschreibung über die Beziehung Brecht/Weigel fand ich bei Marieluise Fleißer.

Dann habe ich mich an amerikanische Universitäten gewandt, habe dort noch einige Briefe gefunden, die nicht allzu interessant sind, zum Beispiel von Helene Weigel an Karl Korsch. Es war mühsam. Deshalb habe ich auch gleich am Anfang meines Buches gesagt: Man ist angewiesen auf Tatsachen, auf Dokumente und, wenn es sie denn gibt, gewissenhafte Phantasie.

Was machte für Sie persönlich den Reiz aus, sich mit dieser Frau zu beschäftigen?

Die Schauspielerin und ihr künstlerischer Wechsel!

Helene Weigel war eine junge Repräsentantin des expressionistischen Theaters der Zwanziger Jahre. Die lärmte, die tobte auf der Bühne, ein Schrei wie ein Peitschenknall, wüste Leidenschaft. Die übertreibt, befand ein Kritiker. Aber das war sozusagen Mode: Mit all ihrer Leidenschaftlichkeit verkörperte sie den Expressionismus, wie ihn Jessner Anfang der Zwanziger Jahre mit seiner *Willhelm-Tell*-Aufführung im Berliner Theater am Gendarmenmarkt auf die Bühne brachte. Und dann kam Brecht! Nun wurde aus dieser „lärmendsten Schauspielerin Berlins“ eine

leise, ganz einfache Frau, die ihren Fleiß mitbrachte, wie die täglichen Sprechübungen, natürlich ihre große Begabung und ihren Sinn für Wirklichkeit. Die Wirklichkeit brachte sie auf die Bühne durch einzelne Gesten, durch das Verziehen der Mundwinkel, durch Körperhaltung, durch Kostüme und Requisiten. Das alles schaute sie den Leuten ab: Denken Sie an den stummen Schrei der Courage, den sie auf einem Foto mit Menschen nach einem Bombenangriff gesehen hatte. Diese Verwandlung durch Brecht finde ich außerordentlich bemerkenswert.

Sabine Kebir hebt in ihrer Helene-Weigel-Biographie die asiatische Darstellungsweise der Weigel hervor. Worin sehen Sie das Besondere in der Schauspielkunst dieser Frau?

Ich nehme mit Interesse diese These von Frau Kebir zur Kenntnis, vermag aber nicht zu beurteilen, ob sie richtig oder falsch ist. Sie taucht in keiner einzigen zeitgenössischen Kritik auf.

Für mich ist sie die große Repräsentantin des Expressionismus in den Zwanziger Jahren, in den Dreißiger Jahren als Frau Carrar, diejenige, die, wie Walter Benjamin sagte, „das Brecht-Theater über die Zeiten rettet“. Und ab 1949 die Interpretin des Brechtschen Werkes. Brecht ist nicht denkbar ohne Helene Weigel und Helene Weigel nicht ohne Brecht.

Der Anteil der Weigel am Brechtschen Werk ist also, Ihrer Auffassung nach, die kongeniale Interpretation?

Es gibt ja eine hübsche Anekdote. Jemand hielt in Jugoslawien einen Vortrag über Brecht. Die Weigel war anwesend und wurde nach ihrem Anteil am Werk befragt. „Ich hab halt gut gekocht.“, antwortete sie lächelnd. Wie gesagt eine hübsche Anekdote. Helene Weigel hielt ihrem Mann den Rücken frei, in vielerlei Beziehung. Der Brecht war ja ein zuweilen scheuer, etwas unpraktischer und schüchterner Mensch. Sie sorgte für ihn. Sie besaß einen Pragmatismus und eine Lebensstärke, die ihm fehlte. Das Erste, worum sie sich im Exil kümmerte, wo ist ein geeigneter großer Arbeitsraum für Brecht. Ähnlich ihre Leistung als Intendantin. Sie nahm ihm die gesamte organisatorische Arbeit ab, ebenso den vielen Ärger mit den Bürokraten und Funk-

tionären. Ihr Leben lang verschaffte sie ihm die Möglichkeit, künstlerisch zu arbeiten.

Ein weiterer großer, nicht zu unterschätzender Anteil der Weigel am Werk Brechts: die Verwaltung des künstlerischen Nachlasses. Wie sie das durchgesetzt hat, gegen politischen Widerstand und umgeben von Stasi-Spitzeln, ist enorm. Im Alter wurde aus der einst parteilichen Kommunistin eine ganz unabhängige Persönlichkeit, die darauf drang, dass alles, was in der DDR veröffentlicht wurde, nur so erschien, wie es Brecht geschrieben hatte. Keine Änderung! Keine Streichung politisch heikler Passagen! Das hätte niemand anderes fertig gebracht, nur die Weigel.

Können Sie nach Ihren Recherchen auch den Menschen Helene Weigel besser beschreiben?

Wissen Sie, was mich als emanzipierte Frau an der Weigel fesselt? Sie fordert uns heraus, neu darüber nachzudenken, was eigentlich weibliche Emanzipation bedeutet.

Die Weigel war ja eine Frau, deren Bereitschaft zum Dienen fast bis zur Selbstaufgabe ging. Was die mit sich machen ließ von diesem Brecht, ist unglaublich. Dennoch war sie, trotz zweimaligem Scheidungswunsch, immer wieder bereit, zu ihm zurückzukehren. Wie war das möglich: da opfert sich eine Frau für ihren Mann, für ihre Familie auf und bleibt gleichzeitig eine emanzipierte Frau? Wie geht das zusammen?

Stark wirkte zweifellos die jüdische Tradition. Sie brach zwar mit dem Judentum, blieb aber eine jüdische Mamma. Dieser Widerspruch von Emanzipation und Traditionsbewahrung ist ein äußerst interessanter Aspekt. Es ist nicht einfach, Helene Weigel gerecht zu werden.

Ihre Widersprüche sind auch politisch immanent. Sabine Kebir schreibt, sie sei gleichsam von Anfang an eine unabhängige Linksintellektuelle gewesen. Das sehe ich nicht so. Ich denke, dass sie viel enger der Kommunistischen Partei verbunden war als Brecht. Sie hat Brecht immer in seinen Gewissheiten, sei es politisch, sei es künstlerisch, bestärkt, aber nie in seinen Zweifeln. Meine wichtigsten Quellen: Max Frisch und die Memoiren von Fritz Kortner. Der schrieb Brecht singemäßig nach Berlin: „Ich komme nicht nach Ostberlin, denn ich will nicht von Helli oder gar von Ulbricht selbst des Kosmopolitismus, des

Die große deutsche Schauspielerin

HELENE WEIGEL



DER BILDBAND

HELENE WEIGEL
in Fotografien von Vera Tenschert

Vera Tenschert hat Helene Weigel beim Berliner Ensemble von 1954 bis 1971 begleitet. Ihre besten Fotografien aus dieser Zeit sind in diesem Buch versammelt. Die stimmliche und mimische Ausdruckskraft der Lebensgefährtin Brechts veranschaulicht die beigelegte CD-ROM in Bild und Ton (auch als Audio-CD abspielbar).

Mit einem Vorwort von Katharina Thalbach
Fotoband mit CD-ROM

Mit 230 Abb. 224 Seiten. Gebunden
DM 128,-
ISBN 3-89487-342-6

DIE BIOGRAPHIE

Sabine Kebir
ABSTIEG IN DEN RUHM
HELENE WEIGEL

Die Brecht-Biographin Sabine Kebir hat aus Hunderten von Zeugnissen bis hin zu Stasi-Akten das Bild einer ungewöhnlichen Frau nachgezeichnet: in ihrer Kunst und ihrem Leben hat sich Helene Weigel als couragierte Avantgardistin weiblicher Emanzipation behauptet.

Mit 28 Abb. 425 Seiten. Gebunden
DM 46,-
ISBN 3-351-02501-7

HENSCHEL



A Aufbau-Verlag

www.helene-weigel.de

Pazifismus oder anderer Abweichungen beschuldigt werden. Ich sehe sie zunächst als überzeugte Kommunistin. Ihre Hoffnungen auf die DDR waren größer als die von Brecht. Deshalb beeindruckt es mich besonders, dass sie am Ende ihres Lebens in der DDR eine politisch unabhängige Persönlichkeit gewesen ist. Vor die Frage gestellt: Wer zuerst, Brecht oder die Partei, entschied sie sich immer für Brecht. Und die Stasi kam zu dem Schluss, die Weigel sei eine politisch unzuverlässige Person. Dabei: Was hat diese Frau für die DDR geleistet! Ihr mit dem BE Weltgeltung verschafft!

Was faszinierte denn, Ihrer Meinung nach, die Weigel an Brecht und den Brecht an der Weigel?

Die Weigel war von den Gegensätzen im Charakter bei Brecht beeindruckt: das Unbeholfene, das Schüchterne und Scheue, verbunden mit außerordentlichem Selbstbewusstsein, mit Souveränität. Feuchtwanger hat es treffend formuliert: „ein wunderliches Gemisch von Zartheit und Rücksichtslosigkeit, von Plumpheit und Eleganz, von Verbohrtheit und Logik, von wüstem Geschrei und empfindlicher Musikalität. Er wirkt auf viele abstoßend, aber wer einmal seinen Ton begriffen hat, kommt schwer von ihm los.“

Was faszinierte Brecht an der Weigel? Ich denke, allein schon ihr Beruf. Zu Bronnen sagte er: „Eine SchauspielerIn müßte man haben! Eine Aktrice, die einem sagt, wie kommt das, was du geschrieben hast über die Rampe, was geht, was geht nicht.“ Auch ihn faszinierten die Widersprüche ihres Charakters: Wie das Sinnliche in das Spröde umschlug, das Mütterliche in Burschikosität - die androgyne Persönlichkeit der Weigel.

Gewiss ist, dass die beiden von Anfang an ein ganz und gar antibürgerliches Lebensgefühl verband, und diese Liebe von Anfang an durchsetzt war mit den freundschaftlichsten Gefühlen.

Es gab Meinungen, dass das Berliner Ensemble eine ‚Familiengruft‘ war. Würden Sie die Ansicht teilen, dass die Intendanz der Weigel nach dem Tode Brechts am BE zu lange dauerte, und dass sie sich Reformgedanken verschloss, beispielsweise aus Angst vor Verfä-

schungen der Theaterkonzeption ihres Mannes?

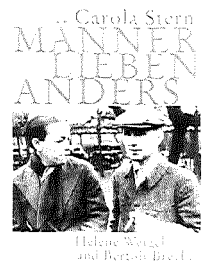
Eine sehr schwierige Frage. Ich habe alles darüber gelesen und bin zu keinem abschließenden Urteil gekommen. Ich halte es für möglich, dass Helene Weigel ohne Brecht einige Schwierigkeiten hatte, dem Amt gerecht zu werden. Sie war darauf fixiert, das alles, was geschehen sollte, einzig und allein im Sinne Brechts geschehen musste. Vielleicht war sie deshalb nicht genügend für Experimente aufgeschlossen. Was hieß Experiment auf den Bühnen der DDR und im Zeichen des sozialistischen Realismus? Dann schon lieber klassischen Brecht.

Natürlich verfügte die Weigel nicht über die künstlerische Autorität Brechts. Die Jungen, die Schüler Brechts, wollten jetzt zeigen, was sie können. Es gibt ja auch so etwas wie Altersstarrsinn. Dass sie manchmal hinter dem Rücken der verantwortlichen Regisseure Veränderungen vorgenommen hat, machte es sicherlich den Jungen schwer, ihr immer die Stange zu halten. Aber ich sage das alles mit großer Bedenklichkeit, weil ich es nicht miterlebt habe.

Kann man das Wesen der Weigel, die ja als ‚Muttertier‘ galt und auch als SchauspielerIn alle großen Mutterrollen Brechts auf der Bühne verkörperte, generell auf ‚Mütterlichkeit‘ als ihre zentralste Eigenschaft begrenzen?

Sie war zweifellos eine wunderbare Mutter, aber sie hat uns im Leben und auf der Bühne gezeigt, dass der Begriff Mutter viel vielschichtiger ist, als wir uns das vorstellen. Mutter zu sein, heißt nicht nur gütig und warmherzig zu sein. Mütter sind auch sehr pragmatisch, kompromissbereit, schelmisch, selbstbewusst, ungerade, weich und hart zugleich. Mütter sind schillernde Gestalten – auch das lehrt uns Helene Weigel.

Carola Stern früher Verlagslektorin, dann Redakteurin beim WDR. Mitbegründerin von amnesty international, heute Autorin zahlreicher Veröffentlichungen und Biographien – unter anderen über Dorothea Schlegel und Rahel Varnhagen. Zuletzt: „Die Sache, die man Liebe nennt. Das Leben der Fritzi Massary“ (Rowohlt Berlin 1998).



„Liebe Helli – alte Chineserin“

Ein Gespräch mit Sabine Kebir

über ihre Helene Weigel-Biografie „Abstieg in den Ruhm“

Von Horst Thieme

Nach Sabine Kebirs Aufsehen-erregender Publikation mit der provokativen Frage „Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen“ (Der Morgen Berlin 1987) erscheint in diesen Tagen die Helene Weigel-Biographie „Abstieg in den Ruhm“ im Aufbau-Verlag. Während der Brecht-Tage 2000 in Berlin führten wir ein Gespräch mit der Autorin.

Zuerst Gratulation – das Buch liest sich blendend und man erhält eine gute Übersicht über das Leben der Weigel. Was waren Ihre Hauptquellen? Beim Lesen hat man den Eindruck, dass Sie Barbara Brecht-Schall häufig zitieren?

Die Quellen sind zum großen Teil die 12 Meter an Dokumenten, die im Weigel-Archiv im Brecht-Haus vorliegen. Aber natürlich ist Barbara Brecht als Tochter eine wichtige Quelle, dabei habe ich aber hauptsächlich schon bestehende Interviews ausgewertet. Doch habe ich einen der wichtigsten Hinweise auf die Besonderheiten des Spiels der Weigel von ihr erhalten: Die starke, vom chinesischen und japanischen Theater abgeleitete und von Brecht vermittelte Stilisierung. Das eröffnet eine neue Sichtweise auf ihre Darstellungskunst.

Ich hatte vermutet, dass sie diesen Stil im finischen Exil, alleine vor dem Spiegel sitzend, herausgearbeitet hat. Aber dann konnte mir Barbara Brecht-Schall bestätigen, dass ihre Eltern den chinesischen Schauspieler Mai Lang Fang tatsächlich noch einmal in den USA getroffen haben.

Aber hat sie sich denn während ihres Lebens nachweislich für das chinesische Theater interessiert?

Ich habe z.B. in der Nachlassbibliothek sieben oder acht Bücher über das chinesische Theater gefunden, Brecht hatte weniger über dieses Thema als sie. Ich nehme an, dass sie daraus ihr Berufsgeheimnis zu machen versuchte. Es ha-

ben schließlich viele versucht, sie zu imitieren. Aber die Therese Giehse hat das bestimmt gewusst – es gibt Briefe an die Weigel, die das belegen. Sie sind überschrieben mit „Geliebte Helli – alte Chineserin...“ – das bezieht sich doch sicher darauf.

Woran lag der Unterschied zwischen der Weigel und der Giehse?

Die Giehse hatte mit der Weigel den genauen sozialen Gestus gemeinsam, der auf exakte Beobachtung basierte. Aber bei Therese Giehse ist das nicht so stark stilisiert. Ihr Spiel wirkte dadurch natürlicher.

Im Gegensatz zur Weigel: Hier finden wir eine ins Universalistische gehende Stilisierung.

Der Unterschied zwischen den beiden Schauspielerinnen liegt vielleicht in deren verschiedenartigen Anfängen. Bereits in frühen Kritiken kann man lesen, dass die Weigel an Plastiken von Kollwitz oder Barlach erinnert, dass sie eine extrem expressionistische Darstellerin war.

Als Brecht und Weigel zurückkamen, war die ganze brechtsche Dramaturgie in Europa gänzlich unbekannt. Niemand hatte nur eine Vorstellung, was episches Theater eigentlich sein soll. Das war ein riesiges Problem. Die Beiden hatten schon von Amerika aus versucht, einzelne Aufführungen zu verbieten. Nach der Rückkehr aus dem Exil in die Schweiz haben Brecht und Weigel der Giehse die Rolle der „Courage“ gegeben, ihr haben sie vertraut.

Wie ging es nach dem Tod Brechts weiter?

Weigel hatte nicht Brechts Genie – er hätte das Theater länger auf dem aktiven Level belassen. Sie hat den Anschluss an die Aktualität nicht mehr geschafft. Brecht hatte das zwar nach dem Exil auch nie hundertprozentig geschafft, aber es war bereits einiges am Kochen. Nach Brechts Tod hatte sie sich zunächst um die Herausgabe seiner Schriften zu kümmern. Das hat sie sehr geschickt gemacht – auch bei den politisch pro-



Sabine Kebir (Foto: Horst Thieme)

blematischen Texten, die für die DDR-Obrigkeits unerträglich waren. Das war eine fast unmenschliche Aufgabe, die sie mit Brillanz geleistet hat. Auch wenn dabei das Theater gelitten hat. Sie hätte sich für eine Brecht-Nachfolge engagieren müssen, sich z.B. mehr für Braun, Hacks und Müller schlagen müssen. Die hätten dazu die geeignete Statur gehabt. Das aber überstieg ihre Kräfte.

Sie hat dennoch genug Energie gehabt, sich für soziale Belange einzusetzen und blieb immer die große Organisatorin. Nicht nur von Brechts Leben, sondern ebenso nach seinem Tod für das Theater und ihre Mitmenschen.

Sie hat sich sehr klug verhalten, hat es geschafft nicht in die Partei einbezogen zu werden und konnte trotzdem politischen Einfluss nehmen. Das war durchaus nicht üblich in der DDR, sich für soziale Belange einzusetzen. Man hatte gehofft, dass sich alle Probleme nach der Durchsetzung des Sozialismus erledigen. Nach dem Mauerbau hat die Weigel zuerst an der sozialen Gerechtigkeit für die Menschen gearbeitet, z.B. für bessere Kinderschuhe und -nahrung. Darin hat sie primär deren Unzufriedenheit in der DDR gesehen.

Sie hatte das Testament von Brecht angefochten und damit seinen letzten Willen nicht durchgesetzt. Im Nachhinein muss man sagen, dass das wohl eine richtige Entscheidung war.

Das vorliegende Testament hatte juristisch keine Rechtskraft, da es weder unterschrieben noch handschriftlich verfasst war. Letztendlich

wurden alle Wünsche Brechts erfüllt. Bis seltsamerweise auf einen: Die Rechte an den Songs sollten an Isot Kilian, seine letzte Freundin und ihre Kinder überschrieben werden. Inzwischen ein enormes Erbe. Daran merkt man, dass Brecht – im Gegensatz zur Weigel – den Wert seiner Songs wahrscheinlich unterschätzt hat. Kilian bekam anstelle der Rechte eine von ihr nie angefochtenen Abfindung.

Was war die Weigel für eine Frau? Auch nach der ganzen Lektüre der jetzt erscheinenden Bücher bleiben doch viele Lücken. Wie kann man sich z.B. die Beziehung zwischen Brecht und Weigel vorstellen?

Um diese Beziehung verstehen zu können, muss man zunächst heute gängige Vorstellungen von Liebe und Partnerschaft fallen lassen und die psychologischen Voraussetzungen der Zeit verstehen. Ich konnte zeigen, dass Helene Weigel durch die Schule der Eugenia Schwarzwald, die ja nachhaltig auf alle ihre Schülerinnen Eindruck hinterlassen hat, beeinflusst wurde. Sie ist in einem sexualreformatorischem Milieu aufgewachsen in dem auch damals die Psychoanalyse Freuds angesiedelt war. Ich zeige weiterhin, dass sie von den Büchern Karen Michaelis – übrigens eine guten Freundin der Schulleiterin – und dort besonders dem Roman „Das gefährliche Alter“ geprägt wurde; damals ein Buch mit Millionenauflage und heute total vergessen. Es handelt von einer Frau, die ihre Libido auslebt: zwischen zwei Männern. Michaelis Grundthese ist, dass Menschen unterschiedliche sexuelle Temperamente haben, die sie ausleben sollten. Interessanterweise ist genau dieses Buch in Brechts Nachlassbibliothek. Das passt doch sehr gut!

Aber war da keine Eifersucht?

Natürlich war sie auch sehr eifersüchtig. Aber das hat sich dann eher auf materielle Dinge bezogen. Sieht man die konkrete politische Bedrängnis der Zeit, dann erkennt man auch, dass eine unglaubliche politische Solidarität z.B. mit der Hauptmann und der Steffin vorhanden war. Das muss man anscheinend so akzeptieren, dass sie sich dermaßen unterordnen konnte.

Es gab offensichtlich eine Art Übereinkunft

Jürgen Hillesheim
Augsburger Brecht-Lexikon
Personen – Institutionen – Schauplätze
200 Seiten, zahlr. Abb., Festeinband,
DM 39,80 (2000)
ISBN 3-8260-1276-3

Helmut Koopmann (Hrsg.)
Brechts Lyrik - Neue Deutungen
220 Seiten, DM 39,80 (1999)
ISBN 3-8260-1689-0

Volker Klotz
Bertolt Brecht
Versuch über das Werk
144 Seiten, DM 29,80 (1996)
ISBN 3-8260-1161-9

Der junge Brecht
Aspekte seines Denkens und Schaffens
hrsg. v. Helmut Gier und
Jürgen Hillesheim
280 Seiten, DM 58,- (1996)
ISBN 3-8260-1265-8

Gerhard Danzer (Hrsg.)
Dichtung ist ein Akt der Revolte
Literaturpsychologische Essays über Heine,
Ibsen, Shaw, Brecht und Camus
281 Seiten, DM 48,- (1996)
ISBN 3-8260-1140-6

Shaswati Mazumdar
Feuchtwanger / Brecht
**Der Umgang mit der indischen
Kolonialgeschichte**
156 Seiten, DM 39,80 (1998)
ISBN 3-8260-1345-X

Carl Pietzcker
„Ich kommandiere mein Herz“
Brechts Herzneurose – ein Schlüssel zu
seinem Leben und Schreiben
2. Auflage, 266 Seiten,
DM 24,- (1988)
ISBN 3-88479-359-4

VERLAG KÖNIGSHAUSEN & NEUMANN
POSTFACH 6007 – D-97010 WÜRZBURG

zwischen Brecht und Weigel, dass nichts nach draußen dringt. In Amerika wie auch in der DDR war die Atmosphäre sehr spießig und puritanisch, einen Skandal hätten sie sich nicht leisten können.

Viele Intellektuelle haben damals eine offene Beziehung geführt – Feuchtwanger, Sartre usw..

Zum Jubiläum erscheint eine ganze Reihe von Büchern über Helene Weigel – warum ist jedoch in der Zwischenzeit, seit ihrem Tod 1971 so wenig über sie publiziert worden?

Daran ist zum großen Teil Helene Weigel selber schuld. Sie war an solchen Dingen niemals interessiert. Man musste z.B. früher zu DDR-Zeiten oftmals Lebensabläufe abgeben. Da hat sie teilweise total verrückte, sich widersprechende Schriftstücke abgegeben. Sie wollte immer nur durch ihr Spiel berühmt sein und hatte keinerlei Bedürfnis sich schriftlich auszulasen. Bei Interviews hat sie gerne Journalisten gekohlt oder sofort das Wort an andere weitergegeben. z.B. an die jungen Regisseure Wekwerth und Tenschert.

Und der zweite, traurigere Grund: Es schien leider lange so, als wäre die Weigel gar nicht so interessant.

Sie haben einen sehr ausführlichen Anmerkungsteil, der fast lexikalisch genannt werden kann. Viele Einzelheiten finden sich dort. Was steht da für ein Konzept dahinter?

Ich weiß, der ist sehr groß geworden. Aber viele meiner Erkenntnisse sind neu und müssen mit Quellen gestützt und erklärt werden. Auch muss ich davon ausgehen, dass viele Einzelheiten über Akteure aus den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts den Menschen von heute kein Begriff mehr sind. Ich denke das ist schon notwendig gewesen. Das Buch wird somit einem breiteren Leserkreis zugänglich und nicht nur einem begrenzten Fachpublikum. Es hat also einen wissenschaftlichen Wert, ist aber auch für interessierte Laien zugänglich.

„Unerbittlich das Richtige zeigend“ Helene Weigel (1900-1971)

Von Erdmut Wizisla



Helene Weigel, Moskau 1933
(BBA FA 17/36)

**Ausstellung der
Stiftung Archiv
der Akademie der
Künste in der Rei-
he der „Akademie-
Fenster“ in
der Dresdner
Bank vom 22.4.
bis 18.5.2000,
Pariser Platz 6,
Berlin-Mitte, täg-
lich 11 – 17 Uhr,
Eintritt frei.**

„Eines der größ-
ten dramatischen
Genies, die jemals

geboren wurden“, urteilte der Direktor der Wiener Volksbühne Arthur Rundt, als sie, siebzehn- oder achtzehnjährig, bei ihm vorgesprochen hatte. Mit dem Wunsch, Schauspielerin zu werden, hatte sie sich gegen den Widerstand ihrer Eltern durchgesetzt; früh äußerte sich eine beeindruckende Energie. Ihre Freundin, die dänische Schriftstellerin Karin Michaelis, entdeckte an ihr ‚die unbegrenzte Geduld der entsetzlichen Ungeduld‘. In den zwanziger Jahren galt Helene Weigel nach Erfolgen in Frankfurt am Main als ‚die lärmendste Schauspielerin Berlins‘. Es war vor allem ihre dunkle, unverwechselbare Stimme, die Kritiker und Publikum aufhorchen ließen. Seit 1927 spielte sie Rollen in Stücken Bertolt Brechts, den sie 1929 heiratete. Vertrieben aus Nazideutschland - sie lebte mit Brecht und ihren beiden Kindern in Dänemark, Schweden, Finnland und Amerika -, konnte sie für fünfzehn Jahre ihren Beruf nicht ausüben. Nur selten boten sich Gelegenheiten, das Schweigen zu brechen. Brecht schrieb ihr die Rolle der stummen Kattrin, damit sie im Ausland spielen konnte; eine Inszenierung kam nicht zustande. Berühmt wurde sie 1949, nach der Rückkehr in die zerstörte Hauptstadt als Anna Fierling, Mutter Courage genannt. In Berlin, Paris, London, Moskau sah man ihren stummen Schrei, in dem Peter Brook die Summe menschlichen Leidens verkörpert sieht - eines der unvergesslichen Bilder des Theaters. Die Stiftung Archiv der Akademie der

Künste widmet Helene Weigel, der Schauspielerin, Intendantin und Ehefrau, später Nachlassverwalterin Bertolt Brechts, aus Anlass ihres 100. Geburtstags eine Ausstellung, die dritte Ausstellung in der Reihe der „Akademie-Fenster“ in der Dresdner Bank am Pariser Platz zu sehen ist. Die Exposition zeigt Dokumente aus dem Nachlass der Künstlerin: Fotos, Rollenbücher, Briefe, Kostüme, Requisiten, Bühnenbildmodelle etc. - Zeugnisse, die ihr Leben und ihre Arbeit exemplarisch nachzeichnen. Darunter finden sich die von der Schwester gesammelten Zeitungskritiken der ersten Theaterjahre, Kostüme der Weigel als Mutter Courage oder als Natella Abaschwili in *Der kaukasische Kreidekreis*, Bühnenbildmodelle von Inszenierungen des Berliner Ensembles, Originalfotos von Josef Breitenbach, Philippe Halsman, Roger Pic, Grete Stern, Vera Tenschert, Barbara Meffert, Barbara Klemm und anderen, Brechts Gedichte und Texte über sie, Pässe, Auszeichnungen. Filme und Tonbeispiele demonstrieren ihre Arbeit als Schauspielerin und Rezitatorin.

Veranstaltung: Do., 11..05./20 Uhr Studio, Hanseatenweg 10, 10557 Berlin: Vortrag von Carola Stern über Helene Weigel: „Die Unbeirrbar.“ Eintritt: 10 DM (ermäßigt 8 DM)

Zur Ausstellung erscheint in der Reihe „Akademie-Fenster“ die Publikation *Unerbittlich das Richtige zeigend - Helene Weigel (1900-1971)*, herausgegeben von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. Sie enthält zahlreiche Privat- und Rollenfotos von Helene Weigel sowie Texte von Helene Weigel, Bertolt Brecht, Peter Brook, Thomas Brasch, Volker Braun, Bernard Dort, Karin Michaelis, Gerd Rinenäcker und Anna Seghers. **Ca. 132 Seiten, 60 Fotos, DM 14,80** Ausstellung und Publikation werden durch die Dresdner Bank ermöglicht.



Erna Pinner: Kostümzeichnung für Helene Weigel als Dirne Anna Leiserin "Der König" von Hanns Johst. Neues Theater Frankfurt, 1921 (HWA 694/01)

„Wir sind berühmt, um überall hinzugehen“

Von Stefan Mahlke

Helene Weigel wird 100. War sie „nur“ Brecht-Schauspielerin und tapfere Ehefrau des Meisters? In größtenteils unbekanntenen Briefen wird auch eine andere Weigel sichtbar - die Intendantin. Als „Mutter Courage“ wurde sie mit Brechts Theater weltberühmt - als Intendantin ist sie für mehr als 20 Jahre Mutter des Ensembles, die ihre Schäfchen hütet. Sie ist Managerin des Theaters, dessen Ruhm sie mehrt und dessen Krise sie mit „verschuldet“.

In Briefen von und an „Frau Direktorin“ soll dieser arbeitenden Intendantin die Bühne bereitet werden, die, statt „als reisende Witwe in der Weit herumzufahren“, ein Theater führt, um Brechts Arbeit fortzuführen.

Im Exil spricht sie von ihrer „idiotischen Existenz“, der Winterschlaf dauere zu lange. In den Jahren 1949-1954 war das BE zu Gast am DT - doch in Auseinandersetzungen mit Wolfgang Langhoff um Probenmöglichkeiten, Spielpläne und Schauspieler ging es keineswegs immer gastfreundlich zu. Von „Kriegserklärungen“ ist die Rede, die Weigel spricht von ihrem „merkwürdigen Freund Langhoff“. Und: „Sollte Langhoff die Ansicht Brechts über Brecht nicht teilen, könnte er vielleicht belehrt werden.“, schreibt sie an Minister J. R. Becher.

Eine tiefe Freundschaft verbindet sie mit Therese Giehse, der anderen großen Brecht-Schauspielerin. Die Giehse titulierte die Weigel mit „Courtisanenmausi“ und „Lieblingsausbeuterin“, die Weigel bewegt sich „auf Flügeln der Liebe“ zur Giehse.

Inhaltsverzeichnis

- „Meine idiotische Existenz hängt mir sehr zum Hals raus“
- Im Exil (Briefe 1935-1947)
- „Von Koncourage zu Koncourage“ (Briefwechsel Helene Weigel - Therese Giehse 1949 -1970)
- „Die Getränke im Puntilla werden immer ungenießbarer“
- Zu Gast am Deutschen Theater Briefe 1950 - 1956
- „Sex-Appel müssen Sie ihm aufkleben“ - Jahre nach Brecht (Briefe 1956-1961)
- „Bitte mach die Kuh zu einem schönen, anständigen Wesen wieder“ - Mühen um den Standard (Briefe 1961-1966)
- „Ich kanns nicht aushalten, ich fahr nach Buckow jetzt“ - Krise des BE (Briefe 1966-1969)
- „Ich denke gar nicht daran, meine Arbeit aufzugeben“ - Die letzten Jahre (Briefe 1969-1971)

Sie kämpft um Schauspieler und gegen Starallüren, sie wettet gegen „böhmakelnde“ Darsteller. In präzisen Kommentaren kritisiert sie Proben und Vorstellungen und schimpft: „Immer wieder vergessenen Komiker, dass Ernst ihr großes Mittel ist.“

Sie fördert die „jungen Leute“ und vermag doch nicht zu verhindern, dass das BE in den 60er Jahren den Standard nicht mehr halten kann. Es gelingt ihr nicht, die schwere Kritik Manfred Wekwerths und anderer produktiv zu machen, um so das Theater aus der Erstarrung herauszuführen. Bei Gelegenheit „flüchtet“ sie nach Buckow: „... und ich beginne, mich in den Zustand der Verblödung zu begeben, der meine Erholung gewährleistet.“

„Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen“ - Helene Weigel - Briefwechsel. Hrsg. von Stefan Mahlke. Theater der Zeit, Berlin

„Freundliche, mit dem leichten Schritt“

Ein Lebensbild von Christine Herold

Anlässlich des 100. Geburtstages von Helene Weigel am 12. Mai 2000 erscheint bei suhrkamp taschenbuch ebenfalls eine umfassende Biographie von Christine Herold. Eine Besprechung dazu werden wir in unserer nächsten Dreigroschenheft-Ausgabe vorlegen.

Christine Herold, „Freundliche, mit dem leichten Schritt“. Helene Weigel, ein Lebensbild. St 3158. ca. 250 Seiten mit Abb., DM 17,80.

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!

Der Jasager und Die Maßnahme

Liturgische Liquidation

Zum Problem der Tötung in Brechts Lehrstücken *Der Jasager* und *Die Maßnahme*¹

Von Clemens Pornschlegel

An Brechts Lehrstücken *Der Jasager* und *Die Maßnahme*² hat immer wieder irritiert, dass mit ihnen die Szene des Menschenopfers in die Moderne einbricht. Die in der Tat ‚tragische‘, weil bei den Zuschauern, jedenfalls jusqu’ à nouvel ordre, Jammer und Schauern hervorruhende Handlungsstruktur der beiden Stücke ist identisch. Ein Jugendlicher hat sich einer Gruppe angeschlossen, deren Ziele er ‚idealistisch‘ bejaht, einer humanitären Hilfsexpedition im *Jasager*, einer kommunistischen Agitationsgruppe in der *Maßnahme*. Er zeigt sich der Durchführung des Projekts nicht gewachsen. Im *Jasager* erträgt er die Strapazen der Reise nicht und wird krank; in der *Maßnahme* erträgt er den Anblick menschlichen Leidens nicht, verhält sich deshalb politisch falsch und gefährdet die Propagandaarbeit der Gruppe. In beiden Fällen ist die Fortführung des gemeinsamen Projektes bedroht. Von ihm hängt nichts Geringeres ab als das Heil einer Stadt, ja der ganzen Menschheit. Die Gruppe kann nur dann für ihre ‚gute Sache‘ weiterarbeiten, wenn der Jugendliche bereit ist zu sterben. Nicht anders als der Held der griechischen Tragödie muss er zuletzt also für eine an sich geringe, aus ‚Arglosigkeit‘ entstandene ‚Schuld‘ unverhältnismäßig schwer ‚büßen‘.³ Die Gruppe, entschlossen,

ihr Projekt auch um den Preis der Tötung eines Nächsten fortzusetzen, stellt dem Knaben nun explizit die Frage, ob er mit seinem Tod einverstanden sei und die Notwendigkeit seiner Tötung um der Sache willen einsehe. Sie behandelt ihn, indem sie um seine Einverständniserklärung nachsucht, nicht als stummes Objekt, vielmehr bringt sie ihn dazu, unter Berufung auf die gemeinsame Sache sich zu sich selbst und zu den anderen zu verhalten, sich zu kritisieren, seine ‚Fehler‘ einzusehen und die ‚Sache‘ bis in den Tod hinein zu bejahen. Der Jugendliche erklärt sich einverstanden, bittet aber seine Genossen, die tödlichen Wünsche der Gruppe für sich übernehmend, um einen letzten Dienst: dass sie ihm beim Sterben, vor dem er sich fürchtet, behilflich sein mögen. So werfen im *Jasager* die Studenten den Knaben in den Abgrund und beklagen „die traurigen Wege der Welt und ihr bitteres Gesetz“ (311); und so erschließen in der *Maßnahme* die Moskauer Agitatoren ihren jungen, chinesischen Genossen. Denn „noch ist es [ihnen] nicht vergönnt, nicht zu töten“.

Allen Rationalisierungsversuchen der Interpreten zum Trotz ist es in der Tat die erschreckende Szene des Menschenopfers, die in Brechts Lehrstücktheater, wiederkehrt. Beide Stücke lassen sich deswegen zunächst auch im Hinblick auf jenes alttestamentliche Geschehen lesen, das sich zwischen Gott, Abraham und Isaak abgespielt hat. Es gibt der entscheidenden Wendung der beiden Lehrstücke, nämlich der blutigen Realisierung des Opfers, der tatsächlich vollzogenen Tötung um der Sache willen, von vornherein eine bestimmte Kontur: die Kontur einer militanten Maßlosen Menschenliebe, wie sie den Humanismus der kommunistischen Bewegung auszeichnet.

Am Beginn sowohl der biblischen Geschichte als auch der beiden Lehrstücke steht der Appell zum Aufbruch aus der gewohnten, familialen Umgebung. In der *Genesis* ergeht er als Ruf Gottes an Abraham, in den Lehrstücken als Ruf der emanzipatorischen Vernunft, die darauf

- 1 Die folgenden Überlegungen stützen sich auf Fragestellungen, Denkmodelle und Begrifflichkeiten, die Pierre Legendre in seinen *Leçons* erarbeitet hat. Vgl. Pierre Legendre: *Leçons VII. Le désir politique de Dieu. Etudes sur les montages de l’Etat et du Droit*. Paris 1988; ders.: *Sur la question dogmatique en Occident*, Paris 1999; ders.: *Lektionen VIII. Das Verbrechen des Gefreiten Lortie. Abhandlung über den Vater*. Freiburg 1998; ders. (Hg.): *Travaux du Laboratoire européen pour l’étude de la filiation*, 2, Bruxelles 1998. - Ich bedanke mich bei den Teilnehmern des Münchner Lehrstückseminars vom Sommersemester 1998. Sie haben wesentliche Passagen des Textes mit mir diskutiert.
- 2 Die beiden Stücke werden im laufenden Text nach der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* zitiert.
- 3 Zu diesem Motiv der griechischen Tragödie vgl. Wolfgang Schadewaldt: Einleitung zur ‚Antigone‘ (1959). In: Sophokles: *Antigone*, hg. v. Wolfgang Schadewaldt, Frankfurt a. M. 1980, S. 107.

drängt, um jeden Preis die leidende, ungerechte Welt zu verändern. Der Appell erreicht zunächst nicht den Adoleszenten, sondern er hat zuvor schon Abraham beziehungsweise den Lehrer und die Moskauer Agitatoren erreicht. Sie sind es, die die Initiative zur Reise ergreifen, den unerfahrenen Adoleszenten mitnehmen und zugleich um die ungeheure Tragweite der Reise wissen. Wo die biblische Geschichte den Sohn ungefragt zum Aufbruch mit seinem Vater zwingt, schließt er sich in Brechts Lehrstücken auf eigenen Wunsch - es ist der Wunsch, erwachsen zu werden - der Gruppe an. Im einen wie im anderen Fall führt die initiatorische Reise in eine Situation, die das Blutopfer des Jugendlichen verlangt. Im Alten Testament soll er Gott geopfert werden, im Brechtschen Theater gilt das Opfer der Sache der Gerechtigkeit und des menschheitlichen Fortschritts. Dabei stehen sowohl der alttestamentliche Gott als auch die *causa justa* der Lehrstücke über allen persönlichen Interessen der Beteiligten, die - das ist ihr Gelübde oder *votum* - ihren Eigenwillen aufgeben: *voluntas propria mactatur*. Es geht um das Heil der Menschheit und ihrer Geschichte im Ganzen. Sowohl das biblische Opfer als auch das Opfer der Lehrstücke stehen, wie Brecht es in seinem gleichnamigen Gedicht formuliert hat, im Horizont der *Nachgeborenen*. Ohne sie gäbe es keine menschliche Geschichte. Die Dimension des menschheitlichen Heils, das die partikularen Interessen des einzelnen Subjekts prinzipiell übersteigt, wird schließlich auch vom Sohn anerkannt. Wie Isaak so bitten auch die beiden Sohnesfiguren der Lehrstücke ihre Nächsten um Hilfe bei ihrem Opfertod. In der Szene der *Aqeda*, der Bindung Isaaks, spricht Isaak zu Abraham: „Vater, ich bin jung, ich fürchte, daß ich mich aus Angst vor dem Messer wenden werde. Binde mich also sehr fest.“⁴ „Helft mir zu sterben“, bitten der Knabe des *Jasagers* und der junge Genosse der *Maßnahme*. Einverstanden mit ihrem Opfer für die gemeinsame ‚Sache‘, fürchten sie sich vor dem Sterben. Wo der Gott des Alten Testaments dem Menschenopfer zuletzt freilich Einhalt gebietet,

um es durch ein Tieropfer zu ersetzen, das heißt wo er eine symbolische an die Stelle der realen Tötung setzt und nicht alles verlangt, nicht die tatsächliche Tötung, dort ‚vergönnt‘ die planmäßigere Vernunft der Moderne und ihr ‚wissenschaftliches‘ Befreiungsprojekt es nicht, den Menschen nicht zu töten.

Der knappe Strukturvergleich der Opferszene der Lehrstücke mit der des Alten Testaments zielt nicht auf die Frage, ob Brecht das Opfer Abrahams als ‚Modell‘ benutzt hat oder nicht.⁵ Es geht nicht um Einflüsse, Quellen, Vorlagen, Modelle und Gegenmodelle. Der Vergleich weist vielmehr auf ein strukturelles Problem hin, nämlich auf das Problem des Opfers unter säkularisierten Bedingungen, konkret heißt das: unter den Bedingungen der marxistischen Religionskritik. Sie erklärt bekanntlich den gesellschaftlichen Menschen zum Schöpfer Gottes beziehungsweise den Gott zu dessen entfremdetem Spiegelbild und beabsichtigt deswegen, das dem Menschen unerreichbare, verschlossene und verbotene Absolute ‚aufzuheben‘. Kurz, sie humanisiert die Instanz Gottes. „Die Aufhebung der Religion als des illusorischen Glücks des Volkes ist die Forderung seines wirklichen Glücks.“⁶ Der Vergleich deckt dabei zum einen frappierende Homologien der Opferszenen auf, sowohl die genealogische Dimension des Opfers, das im Zusammenhang der ‚Sozialisierung‘ eines ‚Sohnes‘ stattfindet,⁷ als auch dessen appellative Struktur, die jedesmal eine ‚höhere Instanz‘ oder, um es mit Brecht zu sagen, „die dritte Sache“ ins Spiel bringt. In ihrem Namen oder besser: durch den Bezug aller auf sie wird ‚Einverständnis‘ zwischen den Einzelnen, und das heißt auch: ein re-

5 Wenn es für die beiden Lehrstücke ein explizites Modell oder ein Anti-Modell gibt, dann ist es, einmal abgesehen von der Vorlage des Nô-Spiels Tanikô, nicht das des Alten, sondern das des Neuen Testaments, der Opfertod des Menschensohnes. Die *Maßnahme* zitiert bekanntlich Stationen der Passion: „Ver-rat“, „Äußerste Verfolgung“, „Grablegung“.

6 Karl Marx: „Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie“. In: ders.: *Die Frühschriften*, hg. v. Siegfried Landshut, Stuttgart 1971, S. 208.

7 Im *Jasager* geht es explizit um die Lösung einer Mutter-Sohn-Beziehung. Anders formuliert, der Hintergrund der Opferszene ist das, was die Psychoanalyse ‚Ödipus‘ nennt.

4 Vgl. *Genesis Rabba*, 56,8, hg.v. B. Maruani. A. Cohen-Arazi, Paris 1987, S. 591.

flexives Selbstverhältnis des einzelnen zu sich und den anderen, ermöglicht und hergestellt. In ihrem Namen wird das Subjekt erst zum wirklichen Opfer, also weder zu einer überflüssigen Sache noch zum Opfer eines kriminellen Mordes. Vor allem aber ruft der Hinweis auf die alttestamentliche Opferszene und die strukturellen Ähnlichkeiten noch einmal nachdrücklich in Erinnerung, dass die Brechtschen Lehrstücke offenbar an dogmatische Fragen rühren, das heißt an Fragen, die theologische, juristische und politische Glaubenssätze ins Spiel bringen und dass sie die Bindung der Einzelnen an diese Sätze theatralisch vorführen. Es geht mit ihnen einmal mehr um Konzeptionen der Gerechtigkeit, der Rechtfertigung des Leidens und des Opfers, um Fragen nach dem Heilsplan der Geschichte, nach Schuld und Buße, nach der *causa justa*. Und nicht zuletzt stellt sich mit ihnen die Frage nach dem opaken und fragilen Grund des Tötungs- oder Mordverbotes in der Gesellschaft und nach dem politischen Umgang mit ihm. Wenn die Lehrstücke etwas zeigen, dann folgendes: dass diese ‚dogmatischen‘ Fragen (der Bindung an die Wahrheit) auch unter den Bedingungen eines atheistischen Materialismus nicht einfach verschwinden, und zweitens, dass sie auch in der Moderne nicht ohne den Rückgriff auf die Vorstellung einer alle Einzelnen transzendierenden Instanz, und zwar einer menschlich sprechenden Instanz, beantwortet werden. Die Stimme der revolutionären Vernunft spricht nicht weniger als die Stimme Gottes, und im einen wie im anderen Fall ‚wohnt‘ sie in einem verbindlichen, sakralisierten Textkorpus, ob im Buch der Bücher oder in den „Lehren der Klassiker“. Anstelle deswegen mit dem Begriff der ‚Säkularisierung‘ die unbequeme Frage des Opfers schnell ins Reich des Denkbaren oder des Inakzeptablen zu verdrängen,⁸ bietet sich umgekehrt an, mit den Brechtschen Texten zu fragen, warum die archa-

isch geglaubte Szene des Menschenopfers mit derartiger Gewalt die Bühne der ‚aufgeklärten‘ politischen Moderne betritt und warum das ‚ausagierte‘ Menschenopfer in ihr derart virulent wird. Kurz, es taucht damit die Frage auf nach dem spezifischen Preis, den die wissenschaftlich-dialektische ‚Aufhebung‘ theologisch-religiöser Gründe aus dem ‚Mechanismus‘ des Opfers und die Verdrängung der - offenbar unerträglichen - Opferthematik verlangt.

Es ist gerade nicht so, wie etwa Peter Szondi oder nach ihm Klaus Schumann meinten, dass die beiden Lehrstücke mit dem Tod des Knaben und des jungen Genossen lediglich zeigten, in einer Art brachial-aufklärerischer Provokationspädagogik, dass „Glaube, Idealismus und Opfertod [...] das Falsche“⁹ seien. Brechts *Trommeln in der Nacht* oder Tollers *Der Deutsche Hinkemann* zeigen solche Falschheiten wesentlich besser. Gerade das Opfer der beiden Adoleszenten, wie ‚falsch‘ und ‚idealistisch‘ auch immer, ret-

zu ersetzen], so offenbar deshalb, weil er das Moment als Provokation brauchte, das im Lehrstück eine unverzichtbare didaktisch-dramaturgische Aufgabe hat: Weil sich niemand mit der Erschießung des jungen Genossen abfinden kann, werden Sänger/Spieler und Zuhörer zu Widerspruch und Auseinandersetzung gezwungen: sie setzt den Reflexionsprozeß in Gang, der einer der Zwecke der Lehrstückübung war. Die bis heute andauernden Debatten um die *Maßnahme* belegen, dass das provokante Motiv diese Funktion auch tatsächlich erfüllt hat.“ Krabiel, *Brechts Lehrstücke*, S. 197. - Nun können die Agitatoren und der Kontrollchor sich aber sehr gut mit der Erschießung ‚abfinden‘, mehr noch: genau dieses Abfinden *lernen* Chor und Publikum, genau dieses ‚Sich-Abfinden‘ *üben sie ein*. Brechts Text läßt darüber nicht den geringsten Zweifel. Es ist merkwürdig, Texte etwas meinen zu lassen, was sie explizit nicht sagen und dem sie - auf der ganzen Linie, auf der Ebene der Texte und der Kontexte - widersprechen. Brechts Bemerkungen zum Klassenkampf sprechen jedenfalls eine sehr deutliche Sprache; vgl. Walter Benjamin: *Versuche über Brecht*, Frankfurt a. M. 1981, S. 150 f.; vgl. auch Franz Jung: *Der Weg nach unten. Aufzeichnungen aus einer großen Zeit*, Leipzig 1991, S. 347 f.

9 Klaus Schumann: „Auf den Spuren der Lehrkonzepte - die Brecht-Benn-Konstellation zu Beginn der dreißiger Jahre“. In: *Zeitschrift für Theaterpädagogik* H. 19/20, (10) 1994, Korrespondenzen: Brechts Lehrstücke, S. 37; vgl. auch Peter Szondi: „Nachwort“. In: Bertolt Brecht: *Der Jäger und Der Neinsager. Vorlagen, Fassungen und Materialien*, hg. v. Peter Szondi, Frankfurt a. M. 1966, S. 103-112.

8 Exemplarisch dafür ist die Arbeit von Klaus-Dieter Krabiel: *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*, Stuttgart, Weimar 1993. - Krabiel begreift das Opfer als Residuum der kultischen Fabel des Nö-Spiels beziehungsweise läßt es lediglich als pädagogische ‚Provokation‘ gelten, das heißt als die *zentrale* Frage des Stückes nicht gelten. „Wenn Brecht das Tötungsmotiv [in der *Maßnahme*] beibehielt [anstelle es durch ein Parteiausschlussverfahren

Die Freimaurer

Ich bin in der Abendstunde
da bin ein Kaffee getrunken
da! Aber auf einem Stuhl
mit der Nummer.

Ich kann das nicht im Grunde
nicht immer steht für
in der Nacht ist die Nacht
in der Nacht.

Der Kaffee ist für mich
was ich in der Nacht

Brüder

RESTAURANT BAR
CAFÈ

Neueröffnung

am 07. April 2000

Jakoberstr. 7
86 152 Augsburg

Telefon: 0821/54 99 450



Öffnungszeiten:
Montag-Sonntag:
10.00 Uhr-1.00 Uhr

tet das revolutionäre Unternehmen, an dem sie mitwirken. In beiden Lehrstücken ist das Opfer absolut notwendig und unumgänglich.¹⁰ „Ja, ich bin einverstanden - Er hat der Notwendigkeit gemäß geantwortet“, heißt es im *Jasager*. „Weißt du einen Ausweg? - Nein. - So fragen wir dich: bist du einverstanden?“, heißt es in der *Maßnahme*. Die Einverständniserklärung zielt in beiden Stücken - das *Badener Lehrstück vom Einverständnis* hatte bereits dasselbe vorgeführt - auf das Sterben-Lernen für die gemeinsame Sache. Indem die Lehrstücke die ‚Fehler‘ des Knaben und des jungen Genossen auf jenen Punkt hin zuspitzen, an dem sie den Zusammenhalt der Gruppe beziehungsweise das monumentale Projekt selbst gefährden, zeigen sie also etwas weitaus Konfliktuelles als nur ‚das Falsche‘, das zu vermeiden wäre. Sie zeigen das ‚Opfer‘ - genau das ist ihre Provokation - im Kontext einer Moderne, in der ‚Glaube, Idealismus und Opfertod‘ zu den ‚falschen Dingen‘ zählen. Anders formuliert, sie inszenieren das Opfer inmitten einer aufgeklärten Gegenwart, in welcher der ‚Glaube‘ an ‚metaphysische‘ Wesenheiten als falsches Bewusstsein ‚entlarvt‘ ist. Das heißt, sie zeigen die skandalöse Insistenz des Opfers dort, wo es undenkbar geworden ist: In einer Welt, die symbolische Gaben an fiktive, religiöse Wesenheiten nicht mehr kennt beziehungsweise sie nur mehr als historische Folklore kennt.¹¹ Was kann Opfer dann aber noch heißen? Warum stellt sich die Frage des Opfers noch immer? Was kann der einverständliche Tod im Interesse der Sache sein, wenn es Opfergaben an die Adresse eines ‚Höheren‘, nicht mehr gibt? Wenn die Menschen mit den Tieren sterben und nichts nachher

kommt? Und umgekehrt: Welchen Status hat die politische Sache, die dieses Opfer dennoch verlangt?

Derselben Frage nach dem Opfer unter den Bedingungen radikaler Religions- und Metaphysikkritik hatte sich Lenin schon 1918 zu stellen, als er die Revolution normativ zu konsolidieren hatte und sie aus der Phase der Rebellion in die der Normalität und Normativität überführen musste. Er beantwortete sie an die Adresse seiner ‚linken Kinder‘, die von der ‚Verteidigung des sozialistischen Vaterlandes‘ lediglich ironisch, in denunziatorischen Anführungszeichen sprechen konnten, eben weil sie wussten, dass ‚Glaube, Idealismus und der Opfertod‘ falsch, unaufgeklärt, reaktionär-autoritär wären. Sie wussten also genau das, was die aufgeklärt-liberalen Interpreten der Lehrstücke dann auch wussten. Lenin schrieb den rebellischen Kindern klassische Lenin-Sätze ins Stammbuch.

Ihr seid es gewohnt, die ‚Vaterlandsverteidigung‘ für eine niederträchtige und abscheuliche Sache zu halten, ihr habt euch das eingepägt und auswendig gelernt, ihr habt das so eifrig hergeplappert, daß einige von euch sich bis zu der unsinnigen Behauptung verstiegen, die Verteidigung des Vaterlandes sei in der imperialistischen *Epoche* eine unzulässige Sache (in Wirklichkeit ist sie nur in einem imperialistischen reaktionären Krieg unzulässig, der von der Bourgeoisie geführt wird). Aber ihr habt euch nicht überlegt, weshalb und wann die ‚Vaterlandsverteidigung‘ eine Niederträchtigkeit ist. - Die Verteidigung des Vaterlands anerkennen heißt die Legitimität und Gerechtigkeit eines Krieges anerkennen. Legitimität und Gerechtigkeit von welchem Standpunkt? Nur vom Standpunkt des sozialistischen Proletariats und seines Kampfes für seine Befreiung; einen anderen Standpunkt erkennen wir nicht an. Wenn die Klasse der Ausbeuter einen Krieg führt, um ihre Herrschaft als Klasse zu stärken, so ist das ein verbrecherischer Krieg, und ‚Vaterlandsverteidigung‘ in einem solchen Krieg ist eine Niedertracht und ein Verrat am Sozialismus. Wenn das Proletariat, das bei sich die Bourgeoisie besiegt hat, einen Krieg führt zur Festigung und Entwicklung des Sozialismus, dann ist der Krieg berechtigt und ‚heilig‘. Wir sind seit dem 25. Oktober 1917 Vater-

10 *Der Neinsager* - man muss noch einmal daran erinnern - ist keine Revokation des *Jasagers*, er ist dessen *dialektische Ergänzung*: unter anderen Umständen ist das Opfer kein Opfer, sondern eine Dummheit. Der *Neinsager* hebt also die Opferthematik des *Jasagers* nicht auf, er präzisiert sie, und zwar ganz im Sinne der Zeilen: Wer für den Kommunismus kämpft, der muß kämpfen und nicht kämpfen können... Er muß auch opfern und nicht opfern, sich opfern und sich nicht opfern können.

11 Zur religionsgeschichtlichen Definition des Opfers vgl. Hans Waldenfels (Hg.): *Lexikon der Religionen. Phänomene-Geschichte-Ideen*, Freiburg 1987, S. 480-490.

landsverteidiger.¹²

Klarer und deutlicher lässt es sich nicht formulieren. Materialistische Politik, die alle über-sinnlichen Wesen als ideologischen Trug entlarvt hat, schließt ein ‚Heiliges‘ nicht aus. Deziert nicht. Es fungiert als ‚Referenz‘ der ganzen Gesellschaft, als quasi-göttlicher Bereich, der ihrer Existenz und konkreten Organisation Sinn gibt, auf den hin sie geordnet ist und der ihre *raison d'être* bildet. Sie schließt auch das sakrifizielle Sterben der Einzelnen nicht aus. Lenins Materialismus denunziert es so wenig wie Brechts Lehrstücke. Über das klassische Problem der ‚Vaterlandsverteidigung‘ hinaus verschärft Brecht allerdings die Frage des Opfers und der Tötung - um sie zur tragischen Frage zu machen, die bekanntlich ‚Nahverhältnisse‘ der Protagonisten voraussetzt.¹³ Brecht siedelt sie innerhalb der Gruppe an und lässt den Opfertod für die Sache in der Tötung eines Mitglieds der Gruppe durch die Gruppe selbst kulminieren. Der Schul-fall der (entschuldigten) Tötung des Feindes im Krieg schlägt damit in ein innenpolitisches Problem um: in die gewollt-ungewollte Tötung eines Nächsten.

Die Frage ‚Wieso stellt sich die Frage des Opfers unter materialistisch-säkularen Bedingungen überhaupt noch?‘ lässt sich mit den beiden Lehrstücke beantworten. Und die Antwort lautet: Nur der freiwillige Opfertod schützt die Gruppe davor, einen infamen, strafbaren Mord zu begehen. Einzig die Verwandlung des Subjekts in ein einverständiges Opfer verhindert, dass seine von der Sache selbst verlangte Tötung zur sprachlosen, verdinglichenden Liquidierung, zur Beseitigung einer hinderlichen Sache wird. Würden die beiden Knaben nicht gefragt, gäben sie keine Antwort oder wären sie explizit nicht einverstanden, hätte ihre Tötung in der Tat keinen anderen Status als das Wegräumen eines Hindernisses beziehungsweise die Vernichtung eines Feindes. Beides gilt es zu verhindern. Die

Einverständniserklärung ist dazu da, den kaltblütigen Mord und die kalkulierte Vernichtung, das heißt den Zerfall der Gruppe vermeiden.

Die einverständlich vollzogene Opferung verhindert Mord und Liquidation. Sie verändert den juristischen Status der Tötung; sie klassifiziert sie anders, nämlich als gerechtfertigte, die Einzelnen freisprechende Tat. Die Frage nach der Notwendigkeit dieser anderen Klassifikation ist damit freilich noch nicht beantwortet. Warum eigentlich nicht einfach morden? Warum den Knaben und den jungen Genossen erst noch dem ‚leeren‘ Zeremoniell der Einverständniserklärung unterwerfen? ‚Leer‘ ist es insofern, als sein Tod von Anfang an beschlossene Sache ist. „Aber auch, wenn er [umzukehren] verlangt / Wollen wir nicht umkehren / Sondern ihn liegenlassen und weitergehen“, heißt es im *Jasager*. „Aber auch, wenn er nicht einverstanden ist, muß er verschwinden, und zwar ganz“, heißt es in der *Maßnahme*. Ist das Zeremoniell der Einverständniserklärung Zynismus? Warum dieser Formalismus? Die Frage lässt sich mit Lenin beantworten. Und demnach verleiht das Zeremoniell der Einverständniserklärung mit der Tötung zunächst einmal Legitimität und Gerechtigkeit. Aus folgendem Grund: Das Zeremoniell, und *allein* das Zeremoniell, bezieht die Tötung auf ein von allen anerkanntes, sie transzendierendes Prinzip, auf eine *causa*, der die Mitglieder der Gruppe sich feierlich unterordnen und die das normative Axiom der Gruppe bildet. Ohne dieses normative Axiom, das feierlich angerufen wird, wäre die Gruppe keine soziale Gruppe, sondern ein unstrukturiertes Agglomerat isolierter Einzelner - also keine Gruppe. Die angerufene Sache ist es, die als rechtfertigender Grund, als *causa* der Tötung fungiert - und nicht der Wunsch eines Einzelnen. Der gemeinsamen *causa* ist die Tötung geschuldet, die Sache selbst hat sie verschuldet. Und sie ist es auch, die die Verantwortung und die ‚Schuld‘ anstelle der Einzelnen, die im Namen der Sache handeln, auf sich *nimmt*. Durch die Zuschreibung der Tat an die Adresse der axiomatisch gründenden *causa* wird die Tötung der Verfügbarkeit und den Wünschen der Einzelnen entzogen. Sie ist losgelöst von allen individuellen Wünschen. Mit anderen Worten, sie ist absolut und kann deswegen auch ge-

12 Lenin, „Über ‚linke‘ Kinderei und über Kleinbürgerlichkeit“ (1918). In: Lenin: *Ausgewählte Werke in drei Bänden*, Berlin 1983, S. 783.

13 Auch hier entsprechen die Lehrstücke durchaus dem aristotelischen Konzept der Tragödie, die ‚Nahverhältnisse‘ verlangt: Leid und Unglück zwischen Nächsten.

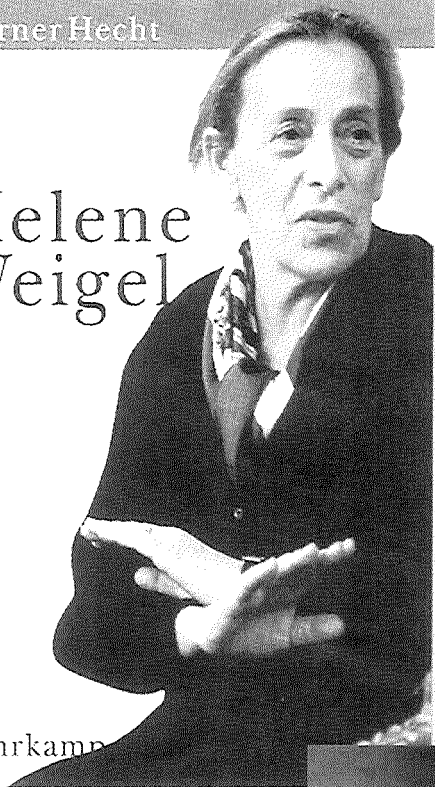
Brecht-Shop Augsburg informiert

**Neuerscheinungen zu
Helene Weigel, Kurt Weill und Ernst Busch.
Ab sofort lieferbar !**

Werner Hecht

Helene
Weigel

Suhrkamp



**Werner Hecht
Helene Weigel
Eine große Frau des
20. Jahrhunderts**

Mit zahlreichen Abbildungen
300 Seiten, gebunden
DM 58,00

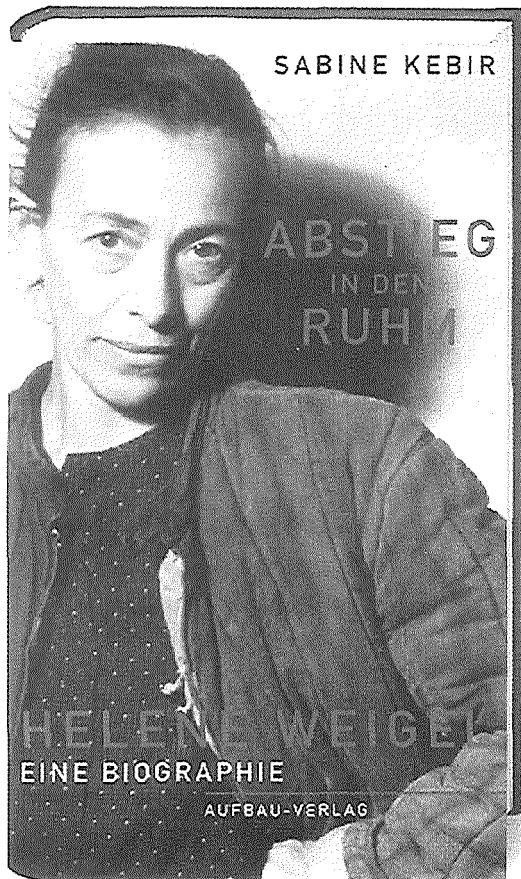
Werner Hecht wurde von Helene Weigel 1959 als Regieassistent und Dramaturg ans Berliner Ensemble geholt und arbeitete bis zu ihrem Tod eng mit ihr zusammen.



BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136



**Zum 100. Geburtstag am 12. Mai 2000:
Die erste Biographie über Bertolt Brechts Primadonna**



**Sabine Kebir
Abstieg in den Ruhm
Helene Weigel.**

Eine Biographie

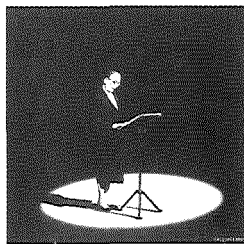
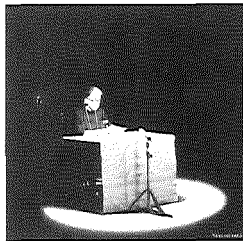
Mit ca. 25 Abbildungen,
292 Seiten, gebunden,
mit Schutzumschlag
DM 39.90

**Weitere Bücher von Sabine
Kebir im Brecht-Shop**

Ein akzeptabler Mann? Brecht und
die Frauen (Erweiterte und
überarbeitete Ausgabe); Ich fragte
nicht nach meinem Anteil. Elisabeth
Hauptmanns Arbeit mit Brecht.

**Helene Weigel
und Theresa Giehse
lesen Brecht**

u.a. Kinderkreuzzug,
An meine Landsleute,
Der Rauch,
Der Pflaumenbaum ...
CD DM 39,00



**Helene Weigel
liest Brecht**

u.a. Mantel des
Ketzers, Vom
armen B.B., An die
Nachgeborenen,
Die Liebenden ...
CD DM 39,00



2 BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

HELENE WEIGEL - Der Bildband mit CD-ROM

Einmalige Fotos
von hohem
dokumentarischem Wert.
CD-ROM mit seltenem
Ton- und Filmmaterial,
auch als reines
Tondokument
auf CD-Player
abspielbar.

Buch und CD-ROM ergänzen
sich zu einem einmaligen
audiovisuellen Dokument



HELENE WEIGEL

In Fotografien von Vera Tenschert

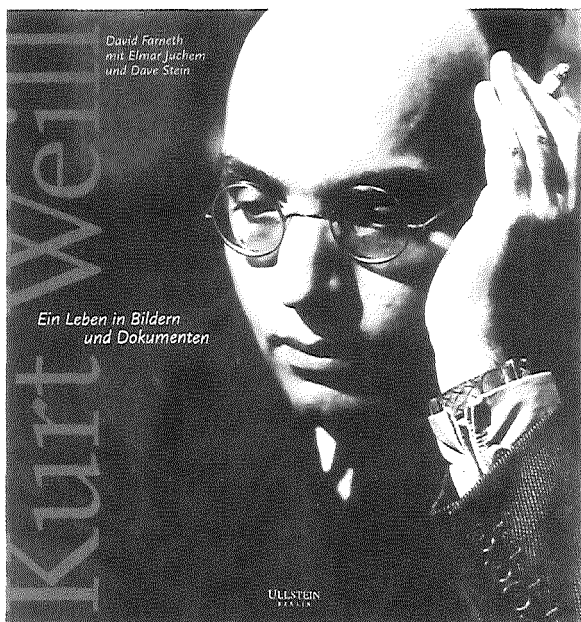
Mit CD-ROM: Helene Weigel
singt, spricht, spielt.
224 Seiten, 230 s/w
Abbildungen, gebunden,
mit Schutzumschlag
DM 128,00



BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136



Zum 100. Geburtstag von Kurt Weill, ein Leben in Bildern und Dokumenten

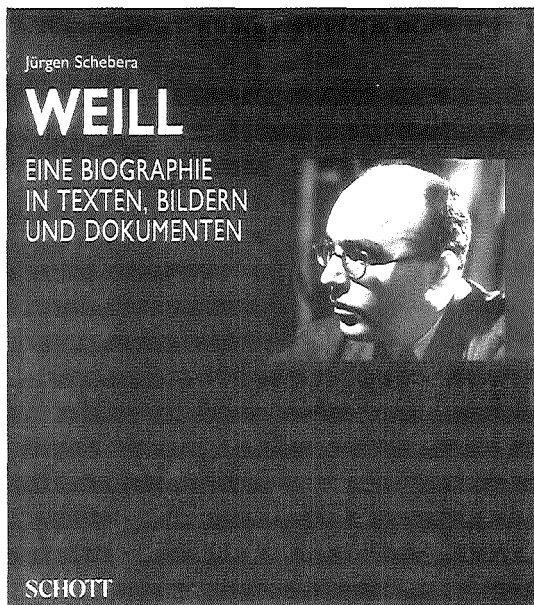


In seiner aufwendigen Text-Bild-Biographie schildert David Farneth alle Stationen dieses außergewöhnlichen Lebens: Weills Berliner Jahre und die Zusammenarbeit mit Brecht bis hin zu seiner legendären Beziehung zu Lotte Lenya und seinen Erfolgen am Broadway. Mit bisher unveröffentlichten Fotos und Briefen.

Kurt Weill

384 Seiten, mit vielen farbigen
Abbildungen, gebunden
DM 98,00

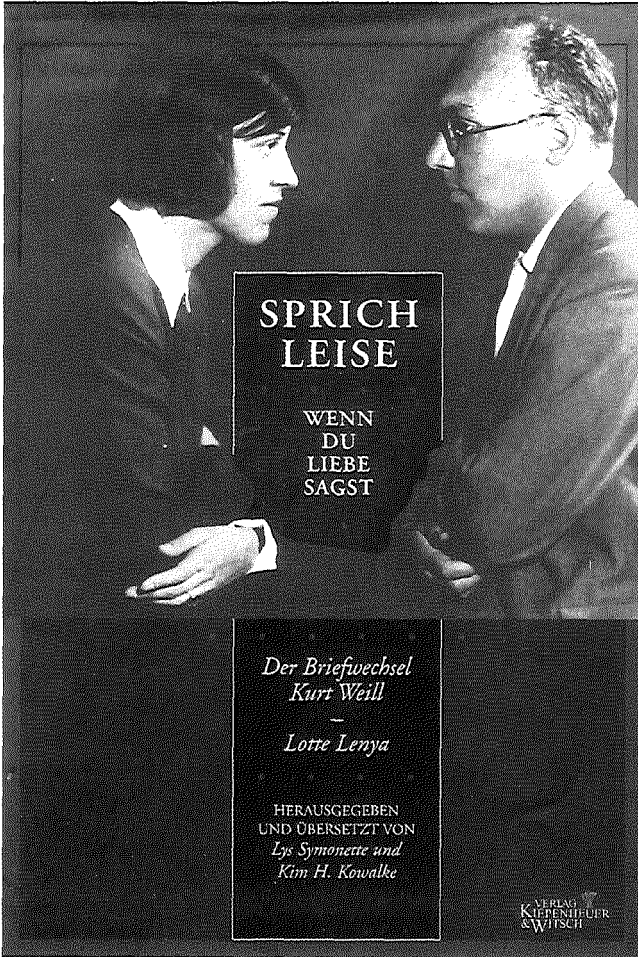
RARITÄT
begrenzt lieferbar.
WEILL - Eine Biographie in
Texten, Bildern und
Dokumenten
von Jürgen Schebera
300 Seiten, mit Abbildungen
gebunden
DM 42,00



BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

Limitierte Sonderausgabe statt 128,00 jetzt DM 58,00

"Eine wunderschöne Mischung aus Liebesschwüren, Klatsch und Anmerkungen zu bedeutenden Zeitgenossen. Dieser sorgfältig edierte Band mit seinem fantastischen Bildteil ist eine verlegerische Glanzleistung". (Karsten Plog, Brigitte)



**Sprich leise,
wenn du Liebe sagst**
Der Briefwechsel
Kurt Weill - Lotte Lenya
Herausgegeben und übersetzt
von Lys Symonette und
Kim H. Kowalko
558 Seiten, gebunden,
mit 64 Seiten Bildteil.
Sonderausgabe
DM 58,00

BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136



5

ERNST BUSCH - neue CD's



Originalaufnahmen 1946 - 1953 (III)



Originalaufnahmen 1946 - 1953 (V)



Originalaufnahmen 1946 - 1953 (I)

Fragen eines lesenden Arbeiters

Originalaufnahmen
1946-1953 (III),
1 CD im Booklet, 63 Min.
DM 32,00

Eure Träume gehen durch mein Land

Originalaufnahmen
1946-1953 (V),
1 CD im Booklet, 63 Min.
DM 32,00

Wie könnten wir je vergessen

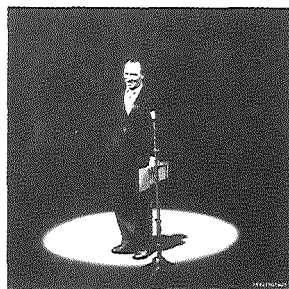
Originalaufnahmen
1946-1953 (I),
1 CD im Booklet, 63 Min.
DM 32,00

Wieder erhältlich: Brecht Liederbuch

"Nun endlich ein Brecht-Liederbuch, das in Umfang, Ausstattung und Qualität alle bisherigen Songbooks, selbst die der Beatles und der Rolling Stones, in den Schatten stellt."
(Der Tagesspiegel, Berlin)

Brecht Liederbuch

Herausgegeben und kommentiert
von Fritz Hennenberg
suhrkamp
taschenbuch



Ernst Busch singt Brecht

u.a. Gegen Verführung,
Ballade v. d. Seeräubern,
Hanna Cash ...
CD DM 39,00

Brecht Liederbuch

ca. 530 Seiten, Taschenbuch,
mit allen Songs und Noten
DM 32,80



BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

Der neue Bildband von Sternreporterin Birgit Lahann

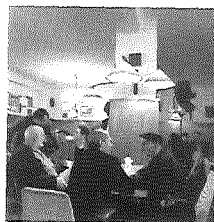
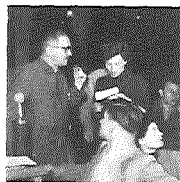
Eine Bildreise



Birgit Lahann/Ute Mahler/Ellert & Richter Verlag

Auf Bertolt Brechts Spuren

Birgit Lahann, Ute Mahler:
Auf Bertolt Brechts Spuren
Eine Bildreise, 94 Seiten,
Harcover, Großformat
DM 24,80

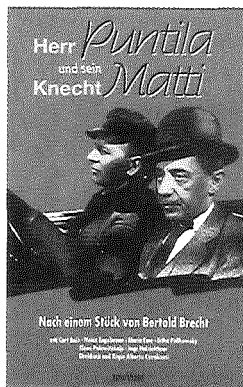


BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

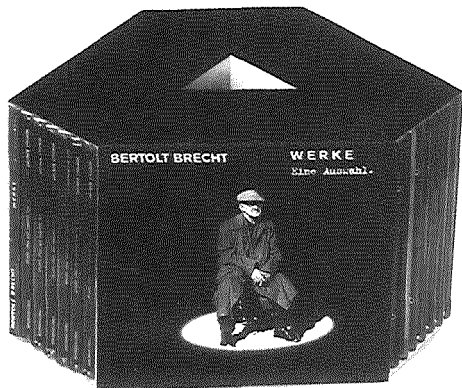


Raritäten von Brecht auf Video und CD

Herr Puntila und sein Knecht Matti
 Curt Bois als Puntila
 Video, 93 Min
 DM 20,00



20 Brecht CD's nur DM 199.-



Bertolt Brecht. Werke. Auswahl

Historische Aufführungen mit so bekannten Namen wie Therese Giehse, Ekkehard Schall, Helene Weigel, Ernst Busch oder Hilmar Thate - und immer mit Brecht selbst, der spricht, singt, ermahnt, definiert, der seine Stücke probt und seine Gedichte rezitiert. "Bertolt Brecht-Werke: Eine Auswahl" ist die mustergültige Sammlung von Tondokumenten. Wer Brecht verstehen will, muß ihn lesen. Wer aber die Faszination seiner Sprache begreifen will, muß sie hören! Nie war die Gelegenheit so günstig wie heute.

Sonderpreis: DM 199,00 (20 CD's + Booklet)

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

Titel/Menge/Preis

.....

Name

Straße

Ort

Telefon

Fax

Einzug

K-Nr.

BLZ

Unterschrift

.....

Datum

B.L. 3/2000



8 BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

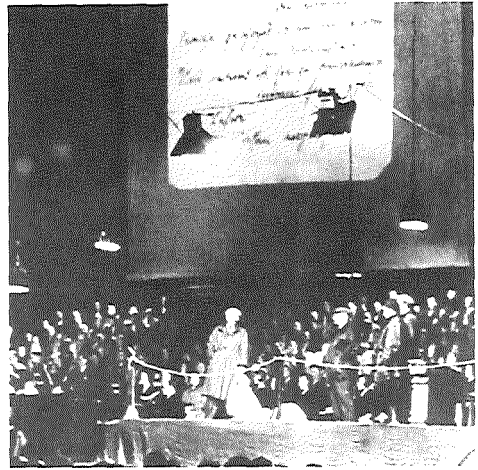
nau das fordern, was Menschen in ihrer Eigenschaft als Mitmenschen nicht voneinander verlangen können: den Tod, das Töten und Sich-Töten-Lassen.

Er sagte noch: Im Interesse des Kommunismus
Einverstanden mit dem Vormarsch der
proletarischen Massen

Aller Länder
Ja sagend zur Revolutionierung der Welt

Das Einverständnis zwischen Opfer und Tätern ist ternär strukturiert, nämlich durch den Bezug aller auf die dritte Sache des ‚Kommunismus‘. Einverständnis wird nicht hergestellt nach dem Modell eines zwischen ‚autonomen‘ Individuen ausgehandelten Vertrages. ‚Einverständnis‘ heißt vielmehr die von allen geleistete Anerkennung eines absoluten Prinzips, das die Beziehungen zwischen ihnen regelt. Die Entscheidung für die Tötung ist ‚rational‘ allein in ihrem und durch ihren Bezug auf dieses axiomatische Prinzip. Es steuert die Vernünftigkeit der Einzelnen, indem es ihre Überlegungen und Handlungen füreinander begründbar macht und ihnen ein Sprechen ermöglicht, das ‚verlässlich‘ ist - und nicht lediglich eine andere Spielart von Krieg wie jenes feindschaftliche (Nicht)Sprechen, das den (Klassen)Feinden gilt. Nur so lassen sich ‚Maßnahmen‘ rechtfertigen und begründen. Sie nehmen dadurch den Wert einer gesetzlichen Handlung an, die unbedingt ausgeführt werden muss.

Folgendes ist zunächst deutlich. Das Opfer der Brechtschen Lehrstücke ist, nicht anders als jedes andere religiöse Opfer auch, ternär strukturiert. Es impliziert eine absolute, kausale Instanz. Die einen sterben und die anderen töten im gemeinsamen *Im-Namen-von*. Die monumentale *causa* nimmt die Schuld der Tötung auf sich und entschuldigt die Täter, die zu demütigen Dienern werden. Die Tötung der Knaben ist aus genau diesem Grund weder eine Hinrichtung noch ein Mord, weder ein Selbstmord noch ein Unfall. Und würde man sich einzig und allein auf diesen referentiellen Mechanismus beschränken, gäbe es keinen Unterschied zwischen einem kommunistisch-säkularen und einem religiösen Blutopfer. Lediglich der Name der *causa* hätte sich geändert.



Die Maßnahme, Berlin 1930

Dialektische Säkularisierungen haben freilich ihren Preis. Über die Ähnlichkeiten, was die ternäre Logik des Opfers angeht, hinaus gibt es deswegen auch entscheidende Unterschiede. Sie machen die politische Brisanz und den Skandal der Lehrstücke aus. Der erste Unterschied besteht darin, dass die Forderung des Menschenopfers gerade nicht mehr an eine fiktive Sphäre des Göttlichen delegiert und damit auf Distanz gehalten wird, dass keine göttliche Instanz mehr dieses radikale Opfer verlangt. Statt dessen strukturiert die Bereitschaft zum Opfer die alltäglichen, zwischenmenschlichen Beziehungen der militanten Gruppe. Die sakrifizielle Tötung steht als Mittel der Konfliktregelung innerhalb des Kollektivs auf der Tagesordnung und wird von den Einzelnen gegenseitig in Permanenz verlangt.¹⁴ Die Forderung des Sterbens und Tötens ist keine dem Gott oder der Fiktion eines *per definitionem* unzugänglichen Absoluten vorbehaltene Ausnahme mehr, die den Menschen als Mitmenschen prinzipiell untersagt wäre. Sie ist nicht mehr an den Raum eines unvordenklich Mythischen delegiert. Vielmehr wird sie zur politisch notwendigen Regel. ‚Aber nicht andere

14 Die raf-Kommunikation zwischen 1973 und 1977 führt diesen Mechanismus der alltäglichen Opferung auf denkbar brutale Art und Weise vor; vgl. Pieter Bakker Schut (Hg.): *das info. briefe von gefangenen aus der raf 1973-1977*. Hamburg 1987.

nur, auch uns töten wir, wenn es not tut / Da doch nur mit Gewalt diese tötende / Welt zu ändern ist.“ Auf diese soziale Normalität der tötenden Gewalt verweist der Sachverhalt, dass die Opferung eben *nicht* als kultische Opferung, sondern - prosaischer - als kommissarische Maßnahme durchgeführt wird. Und dementsprechend wird die Tötung im nachträglichen ‚Prozeß‘ auch völlig diskussionslos *als* rechtmäßiges Todesurteil anerkannt. Der ‚Kontrollchor‘ fungiert nicht als richterliche ‚Jury‘, vielmehr als lawz, das heißt als die Adresse eines liturgischen Opferspiels. „Lange nicht mehr hören wir euch zu als / Urteilende. Schon / Als Lernende.“ Opferung für die absolute Sache und gerechtfertigtes Todesurteil für politisches ‚Fehlverhalten‘ geraten zu ein und demselben. Denn „nicht ihr [die Agitatoren] sprach ihm [dem jungen Genossen] sein Urteil, sondern / Die Wirklichkeit.“ Der Akt der Entscheidung für die Tötung wird damit als verantwortliche Entscheidung, die prinzipiell auch anders hätte ausfallen können, kassiert, um statt dessen unmittelbar der sogenannten ‚Wirklichkeit‘ und ihrer *necessitas* zugeschrieben zu werden. Die ‚Wirklichkeit‘, heißt das, koinzidiert mit der absolut gesetzten politischen Sache der Gruppe und *a fortiori* mit deren Maßnahmen, die ihrerseits diese Wirklichkeit ‚herstellen‘. Die Maßnahme der Gruppe im Einklang mit ihrer Sache definiert mithin die wirkliche ‚Wirklichkeit‘. Nachträgliche Einsprüche, Interpretationen und Deliberationen werden hinfällig. Prozesse sind je schon ‚Schauprozesse‘. ‚Wirklich‘ ist genau das, was die Gruppe tut. Ihre Sache ist keine parteiliche Sache unter vielen anderen, sie definiert die geschichtliche Wirklichkeit selbst. Wirklichkeit, *causa* und kommissarisch getroffene Maßnahme sind eins. Die Gruppe, heißt das, macht und ist die Wirklichkeit. Wenn sie die Fiktion Gottes je schon ‚aufgehoben‘ hat, dann nur, um sich mit der Instanz des Absoluten unmittelbar zu identifizieren. Das Kollektiv ist immer auch schon seine *causa*. Nicht anders funktioniert marxistisch-leninistische Politik, sofern sie geschichtsphilosophisch fundierte, ‚wissenschaftliche‘ Politik betreibt. Sie handelt nicht einfach, sondern ihr Handeln enthüllt zugleich auch den notwendigen Verlauf der Geschichte selbst. Sie

befindet sich mithin *per definitionem* im Wahren, das sie selbst produziert.¹⁵

Besteht der erste Unterschied zum ‚religiösen‘ Opfer darin, dass das Menschenopfer in den Bereich alltäglicher Beziehungen gezogen und nicht mehr im Mythos auf Distanz gehalten wird, so besteht der zweite Unterschied darin, dass es in den Lehrstücken um den Vollzug eines realen Menschenopfers geht, und nicht um eine symbolische Gabe. Das eine ergibt sich folgerichtig aus dem anderen. Menschenleben können dann nicht mehr geschont oder symbolisch ‚ersetzt‘ werden, wenn die Vorstellung der (göttlichen) Allmacht - als Inbegriff der kreierte Wirklichkeit - selbst nicht mehr symbolisch konzipiert ist, das heißt als eine Figur, die jenseits des menschlichen Wissens und menschlicher Macht existierte. Die an der Stelle Gottes beziehungsweise der absoluten Referenz stehende wirkliche *causa*, kurz, die real gesetzte Instanz der Allmacht kann kein ‚bloß‘ symbolisches Opfer verlangen. Sie kann nur das reale verlangen. Die kommunistische Opferung ‚vermenschlicht‘ die Figur des Absoluten, und dabei wird notwendig auch die ‚Referenz‘ entsymbolisiert und entmetaphorisiert. Das Absolute wird real und bricht unvermittelt in den politischen Alltag ein. Jede Distanz zur mythischen, den Menschen nur symbolisch, genuin im Wort begegnenden Allmacht-(svorstellung) ist ‚aufgehoben‘. Die Fiktion der Allmacht, die gerade mittels des Mythos dem menschlichen Zugriff entzogen blieb, wird entfiktionalisiert und entmythologisiert - und gerät deswegen zur brutalen Technik der Macht von Menschen über andere Menschen. Weil sie sich unmittelbar mit dem Absoluten identifiziert,

15 Iring Fetscher hat diese Definitionslogik wie folgt beschrieben: „Die marxistisch-leninistische Geschichtsphilosophie erlaubt, den Sinn der historischen Entwicklung zu erkennen, das Proletariat ist das welt-historische Subjekt der Geschichte, es ist aber unfähig, seine Rolle zu spielen ohne Führung durch die Avantgardepartei. In der Avantgardepartei aber stehen die besten, wissenschaftlich fähigsten Führer an der Spitze des Zentralkomitees, das wiederum vom Politbüro mit Stalin als Führer geleitet wird. So ist letztlich Stalin die Inkarnation des Sinns der Geschichte und das Gewissen der fortschrittlichsten Menschheit.“ Iring Fetscher: „Revolution und Selbsthaß“. In: *Die Tageszeitung*, 23./24. März 1996, S. 19.

schreckt sie vor sich nichts zurück. Sie wird maß- und grenzenlos.

Vergegenwärtigt man sich diese Zusammenhänge, so wird die Ambivalenz, die die Lehrstücke durchzieht - und darin entsprechen sie dem fiebrigen Kontext ihrer Entstehungszeit sehr genau - fassbarer; die Ambivalenz nämlich zwischen einer religiösen, ‚idealistischen‘ Opferlogik und -rhetorik einerseits und einer schmutzig-zynischen Macht- und Liquidationspolitik andererseits,¹⁶ die Ambivalenz zwischen mönchisch-militantem Idealismus für die proletarische Sache¹⁷ und diktatorialem, administrativem Terror, der die ‚Sache‘ zur selben Zeit ist, die Ambivalenz zwischen einer unentwegt mit Emblemen, Ikonen, Zeremonien und Massentliturgien arbeitenden ‚Bewegung‘ und einer gründlich ‚entzauberten‘, technisch-industriellen Modernisierungspolitik, die an Symbole, Zeremonien, Liturgien selbstredend nicht mehr glaubt, oder genauer: die nur insoweit an sie glaubt, als deren ‚Inhalte‘ sich mit Hilfe wissenschaftlicher Technik effizient realisieren oder ‚agieren‘ lassen.

Die Gleichzeitigkeit von religiöser Opferlogik und ‚aufgeklärter‘ Produktions- und Verwaltungstechnik wird, wie gesagt, begreiflich, wenn man sie als Effekt der konsequenten Desymbolisierung und Entmetaphorisierung der Referenz begreift. Beides liegt beschlossen in der dialektisch-materialistischen ‚Kritik‘ religiöser Vorstellungen, die ‚aufgehoben‘ beziehungsweise ‚angeeignet‘ werden durch Wissenschaft, Industrietechnik und eine entsprechende Politik, die zuletzt auf die Abschaffung aller Politik und Herrschaft zielt, freilich nur, um das Gemein-

wesen mit eiserner proletarischer Disziplin nach dem Vorbild der staatlichen Post zu regieren.¹⁸ Exakt dieser Logik der Desymbolisierung und Entmetaphorisierung des Religiösen und Politischen¹⁹ folgen die Brechtschen Lehrstücke, wenn sie in ihrer Umschrift des alten Nô-Spiels *Tanikô* buddhistische Wallfahrten umstandslos zu Wissenschaftsexpeditionen beziehungsweise Komintern-Missionen umfunktionieren. Die beiden Lehrstücke begeben sich damit in jene Grauzone, in der die Unterscheidung zwischen religiös-mythischem Menschenopfer und bürokratisch-industrietechnischer Liquidierung unscharf und unentscheidbar wird. Sie lassen sich auf jener Schwelle situieren, wo das Martyrium um der absoluten Sache willen in den kühl agierten politischen Mord und die planvolle Liquidierung des verdinglichten politischen Gegners umkippt.²⁰

Man kann nicht sagen, dass die Gegenwart, die von der Frage des Opfers, von dessen Liturgien und von den jeden Tag stattfindenden industriellen Opfern lieber nichts wissen möchte, diesen gefährlichen Raum schon vermessen hätte. Die sogenannte ‚Säkularisierung‘ jedenfalls, daran erinnern Brechts Lehrstücke, führt nicht zur Abolition des Opfers. Sie drängt auf dessen technische Realisierung. ‚Es ist eine Arbeit wie jede andere / Schädel einschlagen und schießen.‘²¹

Clemens Porschlegel, Jahrgang 1958, Literaturwissenschaftler an der LMU München. Studium in Freiburg und Paris. Mitarbeiter am laboratoire européen pour l'étude de la filiation an der maison des sciences de l'homme (Paris). Aufsätze zu Goethe, Büchner, Hofmannsthal. Arbeiten zur politischen Ästhetik.

16 Stalins ‚Liquidierung des Kulakentums als Klasse‘ setzt Ende 1929, Anfang 1930 ein, in exakter Parallelität zu Brechts Lehrstücken. Es ist nicht anzunehmen, dass Brecht beziehungsweise Eisler, Hauptmann, Burri und Dudow nichts davon wussten.

17 Diesem militanten Idealismus verdanken sich in der *Maßnahme* das Motiv der Namensauslöschung (als Opfer an die Sache), das Motiv des Verzichts auf den Eigenwillen und die Logik der ‚religiösen Suspendierung des Ethischen‘, derzufolge der Dienst an der Sache alle irdische Ethik aufhebt, so dass man das Böse um des Guten willen tun muss, wenn es not tut. Kurz, man muss die eigene Unschuld opfern können, bereit sein, sich die Hände schmutzig zu machen.

18 Vgl. Lenin: *Staat und Revolution. Die Lehre des Marxismus vom Staat und die Aufgaben des Proletariats in der Revolution*, Berlin 1985, S. 60 f.

19 Aus dem Politischen wird ‚Repräsentation‘ zugunsten effizienter Administration ausgeschlossen. Vgl. Lenins Kritik am Parlamentarismus und Demokratismus: Lenin, *Staat und Revolution* (Anm. 18), S. 96-118.

20 Deswegen sind Ruth Fischers und Hannah Arendts frühe, polemische Lektüren der *Maßnahme* alles andere als ‚unwissenschaftlich‘. Sie nehmen an dem Stück etwas wahr, was eine allzu humanistisch-liberale und politisch verschämte Lektüre dann fortgesetzt verdrängt hat.

21 Heiner Müller: Mauser. In: ders.: *Texte 6. Mauser*, Berlin 1978, S. 56.

DER GUTE MENSCH

THEATER
Augsburg

VON SEZUAN

Parabelstück von Bertolt Brecht

Musik von Paul Dessau

Inszenierung: Holger Schultze

Ausstattung: Martin Fischer

Musikalische Leitung: W. Abbott

Premiere: 8. April 2000

Weitere Vorstellungen: So. 9., Di. 11., Sa. 15., Fr. 21.,

Sa. 22., Fr. 28., Sa. 29., So. 30. April, Fr. 5., Mi. 10.,

Do. 11., Di. 16., Di. 23. Mai, Fr. 9. Juni 2000.

Ausstellung im Foyer in Zusammenarbeit
mit der Staatsbibliothek Augsburg
ab 8. April, 18.00 Uhr

Brechts Ostasien

10 Bild-Text-Tafeln zusammengestellt
von Antony Tatlow

In unserem Lande
braucht der Nützliche Glück. Nur
wenn er starke Helfer findet,
kann er sich nützlich erweisen.
Die Guten können sich nicht helfen,
und die Götter sind machtlos.

Die Schlechtigkeit war eine Kehrseite
der Güte, gute Taten waren nur zu
ermöglichen durch schlechte Taten -
ein erschütterndes Zeugnis für den
unglücklichen Zustand der Welt.

Kartenservice: Telefon (0821) 324-4900

Fax: (0821) 324-4517

Internet: www.theater.augsburg.de

102 Jahre BB

„Die Gewichte

auf der Waage sind groß“

Vom 6. bis 11. Februar fanden die
„Brechttage 2000“ im Berliner
„Literaturforum im Brecht-Haus“ statt

Von Peter Geist

„Die Gewichte auf der Waage/ Sind groß. Hin-
aufgeworfen/ Wird auf die andere Skale die
Klugheit/ Und als nötige Zuwaag/ Die Grausam-
keit.// Die Anbeter sehen sich um:/ Was war
falsch?/ Der Gott?/ Oder das Beten? (...)“ . Die
Eingangverse eines der letzten Brecht-Gedich-
te, das wie „Der Zar hat mit ihnen gesprochen“
im Sommer 1956 in Reaktion auf den XX. Par-
teitag der KPdSU entstand, hätten durchaus als
Motto über den diesjährigen Brecht-Tagen ste-
hen können. Denn gewichtig war das Thema „Rot
= Braun? Nationalsozialismus und Stalinismus
bei Brecht und Zeitgenossen“ allemal. Dass bei
einer solch zuspitzenden Gegenüberstellungsfor-
mel das Fragezeichen überhaupt die Vorausset-
zung für fruchtbringende Auseinandersetzungen
bilden könnte, war die Ausgangsprämisse für die
Veranstaltungen. Außerdem sollte der absichts-
voll provokant gewählte Titel dazu anhalten,
Brechts Werk wieder in die politisch-geschicht-
lichen Dimensionen zu rücken, die historische
Bilanzierungsversuche des 20. Jahrhunderts er-
fordern. Dabei war keineswegs übersehen wor-
den, wie sehr in den neunziger Jahren die Kämpfe
um die Deutungsmacht über die jüngeren ge-
schichtlichen Umbrüche eben durch Theorien
flankiert worden sind, die eher das Gleichheits-
zeichen betonen: „In Frankreich listet ein
Schwarzbuch die Opfer von Bolschewismus und
Stalinismus auf - und entfacht so neuen Streit
um die alte Gleichung Rot = Braun. Historiker
im wiedervereinigten Deutschland greifen auf
Formeln der Totalitarismuskritik zurück,
wenn sie Vergleiche zwischen der DDR und dem
Dritten Reich ziehen. Kulturschaffende laden zu
Auseinandersetzungen ein, wenn sie pauschal
von ‚Dichtern im Dienst‘ sprechen oder in Aus-
stellungen die Staatskunst verschiedener Epo-

chen und Systeme kommentarlos nebeneinander hängen.“ (Aus dem Einladungspapier)

Den Auftakt der Brecht-Tage bildete traditionsgemäß eine einstimmende Sonntags-Matinee. Jürgen Alberts, von Moderatorin Kerstin Hensel als „Meister der erfundenen Anekdote“ vorgestellt, las aus seinem 1997 erschienenen Roman „Hitler in Hollywood“, in dem sich eine deutsche Lektorin auf die Suche nach Brechts sagenumwobenem Idealskript zu Langs Film „Hangmen Also Die“ - der im Anschluss an die Lesung gezeigt wurde - begibt.

Mit Konrad Jarausch, dem Direktor des Instituts für zeithistorische Forschungen Potsdam, Verfasser und Herausgeber zahlreicher Bücher insbesondere zur neuesten deutschen Geschichte, war ein renommierter Historiker für den Eröffnungsvortrag gewonnen worden. Ausgehend von der These, dass die „extremistischen Diktaturen“ in Deutschland „nur in der Lage waren, in einem zivilisierten Land die Macht zu erringen und zu behaupten“, weil sie auf „ein überraschendes Maß an freiwilliger Kooperation von unten angewiesen“ gewesen waren, untersuchte Jarausch das Phänomen der bereitwilligen Mitarbeit bedeutender Teile der Intellektuellen-schicht im „Dritten Reich“ und am Sozialismus-Projekt in der DDR. Die gewählten Bewertungsebenen von hoher Allgemeinheit ebneten allerdings Differenzierungen weitgehend ein. So subsummierte der Historiker die gesamte DDR-Geschichte unter dem Stichwort Stalinismus und bot vor allem die bekannten Formeln von den in Diktaturen verführbaren Intellektuellen auf, denen jene gegenüberstehen, die als aufrechte Demokraten allen Ideologien scheinbar entraten. Dieser Polarisierungs-Effekt wurde noch verstärkt durch syntaktische Engführungen, die die zu unterscheidenden Phänomene im Satzraum zusammenrängten, etwa in der These, „daß die unrealistischen Wirtschaftsplanungen beider Regime eine massive Knappheit an Arbeitskräften schufen, was sie dazu zwang, trotz aller Vorbehalte für den Eintritt von Frauen in die Arbeitnehmerschaft zu werben.“ Dass dem Bestreben in der DDR-Gesellschaft, die Berufstätigkeit von Frauen als Normalfall und Bedingung weiblicher Emanzipation anzusehen, andere politische und kulturelle Präferenzen zugrundelagen als der



Podiumsdiskussion mit Michael Rohrwasser, Jost Hermand und Klaus Völker (Foto: Peter Geist)

Frauenarbeit im „Dritten Reich“, wurde unter diesem Blickwinkel vernachlässigt.

Einen Kontrapunkt setzte an diesem Abend ein auf die Thematik zugeschnittenes Brecht-Programm mit Gedichten, Tagebuchsequenzen und essayistischen Einwüfen. Und was für einen: Der Dresdener Schauspieler und Theaterleiter Friedrich Wilhelm Junge und die 91jährige Marianne Hoppe spielten sich und dem Publikum in perfekter Weise die Bälle zu: Hier der feinnervig-ironische, kühl blitzende Junge, dort die große Mimin, die mit rauch-rauher Stimme beim Vortrag von Balladen („Und was bekam des Soldaten Weib“) oder des den Abend abschließenden „An die Nachgeborenen“ das Quentchen Pathos nicht scheute. Unvergesslich: „So verging meine Zeit, die auf Erden mir gegeben war.“

Die vier folgenden diskussionsreichen Abende, zentriert um Totalitarismustheorie und Brechts Verhältnis zu Stalinismus und Faschismus, wurden eröffnet mit einer Diskussion der Genesis und Tragweite des Totalitarismusbegriffs. Der Wiener Kultursoziologe und Philo-

soph Gerhard Scheit führte die Zwiespältigkeit des Totalitarismusbegriffs vor, indem er sich tief auf die Theoriegeschichte einließ und sie mit der Entwicklung der „Kritischen Theorie“ zusammenschloss. Hätte einer der „Urväter“ der Totalitarismustheorie, Heinz Langerhans, in seinen Gefängniszeichnungen 1934 noch zur Erklärung des deutschen Faschismus das „Staatssubjekt Kapital“ dem Marxschen „automatischen Subjekt Kapital“ gegenübergestellt, löse bei Hannah Arendt der „totale Staat“ und die zeittypische Gegensatzkonstruktion „Masse“ versus „Elite“ die Analyse der konkreten Gesellschaftsverhältnisse weitgehend ab. So richtig es gewesen sei, faschistische und kommunistische Staatenbildungen als Antwortversuche auf die immanenten Krisenerscheinungen des Kapitalismus zu sehen, so ließe doch schon eine grobe Analyse der sozioökonomischen Verhältnisse die Unterschiede hervortreten: Während Nazideutschland die Überakkumulationskrise hypostasierte, habe die Sowjetunion erst die ursprüngliche Akkumulation betrieben. Genau aber von dieser Totalität der Krise schweige der Totalitarismusbegriff. An Scheit anknüpfend, leuchtete der zur Zeit in Brasilien lehrende Soziologe Manfred Lauer mann die eigenwillige Distanz zwischen Horkheimer und der Totalitarismustheorie aus. „Wer aber vom Kapitalismus nicht reden will, sollte auch vom Faschismus schweigen“ Das berühmte Diktum Horkheimers wurde ins Spiel gebracht, und es sollte nicht das letzte Mal gewesen sein in dieser Woche, dass von diesem Satz aus Anknüpfungspunkte und Reibungsflächen gesucht wurden. Horkheimer in den dreißiger Jahren und mit ihm Brecht verwarfen nicht die grundlegende Idee von Klassenherrschaft, weil sie davon überzeugt waren, dass Klassenherrschaft: Konflikt, Kampf, Ausbeutung, Krieg bedeute, den Gegensatz zu: Freiheit, Entwicklung von Produktivität, Frieden. Lauer mann plädierte dafür, in der Bewertung dieser als historisch zu betrachtenden Grundannahmen die konkrete Verfasstheit des damaligen Kapitalismus eingebendet zu halten und sie nicht allein mit dem Hohn und Spott zu bedenken, der heute weithin üblich geworden sei. Sie hätten die Erfahrung, was eine ungebremste Kapitalherrschaft an Zerstörung anzurichten vermag, wie sie Eric

Hobsbawm bspw. in seinem „Zeitalter der Extreme“ beschrieben habe. Dann aber erschließe sich ihr intellektuelles Verhalten nicht über moralisierende Begriffe wie „Verführtheit“, sondern weil sie eine andere Annahme über die Welt gehabt hätten und deshalb Sozialisten geworden waren.

Jost Hermand wies anhand der Hitler-Bilder bei Chaplin und Brecht darauf hin, dass „die Faschisten in Brechts Arturo Ui weniger die Gegner als die Exponenten des Kapitalismus (sein). Und so ist dieses Stück letztlich gar keine Parodie oder Satire auf Hitler, sondern eher ein Drama aus der Geschichte der skrupellosen Marktwirtschaft. Faschistisch ist daran noch am ehesten die von Ui ausgehende ästhetische Inszenierung seiner Herrschaft, kurz: sein Auftreten, seine Rhethorik, seine Versammlungen mit ihren Trommeln und Fanfaren, mit denen er den eingeschüchterten Massen zu imponieren versucht und sie für seine Zwecke gefügig macht.“

Das von mehren Referenten gehaltene Plädoyer für eine strikte Historisierung der Totalitarismusdebatte enthielt eine gewollt polemische Volte: Während die neuere Totalitarismusforschung sich u.a. mit einer Strukturtheorie autoritär verfasster Staaten beschäftige, seien es vor allem Historiker gewesen, die nach 1989 die „alte“ Totalitarismustheorie in den Dienst hegemonialer politischer Diskurse gestellt hätten. So käme es, dass „die harmlose DDR, die bestenfalls ein Unterfall autoritärer Gesellschaften darstellt, plötzlich dargestellt wird – immer im Vergleich zum NS-Regime – als totalitäres Regime. Eine für Wissenschaftler erstaunliche Karriere eines Begriffs, die nicht gedeckt ist von den Urhebern Friedrichs oder Arendt.“ (Manfred Lauer mann)

Die Vorträge zum anderen zentralen Themenkomplex berührten, einander ergänzend, sowohl Einzelaspekte wie generell die Faschismus- bzw. Stalinismusauffassungen Brechts. David Pike trennte Brecht als Opfer, Brecht als Apologeten und Brecht als Dialektiker. Er zitierte ebenso wie Michael Rohrwasser oder Gerd Rienacker die Tagebucheintragung Brechts 1943, im Faschismus erblicke der Sozialismus sein verzerrtes Spiegelbild, mit keiner seiner Tugenden, aber allen seinen Lasten. So grundsätzlich die Kritik

Brechts am Stalinismus in den Notaten ausfiel, so hätte Brecht doch nichts, so Gerd Rienäcker, von dem *Ausmaß* der Säuberungen, die Verheerungen der Zwangskollektivierungen und der Industrialisierung gewusst. Konnte oder wollte er es nicht wissen - an dieser Frage entzündete sich denn auch die Diskussion, wie auch am Zwiespalt öffentlichen Schweigens zu den Moskauer Prozessen, das Brecht wie viele andere mit dem Argument rechtfertigte, jede Äußerung gegen die UdSSR nütze dem Faschismus. Brecht, so Klaus Völker, sondierte die Situation vor Ort 1932 und 1934: sein Marxismus-Verständnis und seine Art, Theater zu machen, muss er erkennen, haben in der Sowjetunion keine Chance. „Seit 1937 weiß er auch um Verschwinden, Terror und Liquidation. Aber Brecht ist auch Teil eines Denkkonzepts: Und er verteidigt auch Stalin in bestimmten Situationen. Brechts Stalinismus ist Resultat der Aneignung von Lenin. Brechts Lehrer, Korsch, Sternberg, Benjamin, blieben Lenin gegenüber wesentlich skeptischer. Brecht, unvoreingenommener und leichtsinniger, bewunderte an Lenin vor allem die Überführung der theoretischen in praktische Gewalt. Brecht über Stalin: ‚Ich lobe ihn aus vielen Gründen, aber zumeist, weil unter seiner Führung die Räuber geschlagen wurden, die Räuber, meine Landsleute.‘“ Michael Rohrwasser spitzte die Fragestellung zu: „Und warum hat nicht Karl Korsch recht behalten, der nach der Lektüre von Brechts Stück ‚Das Leben des Galilei‘, das er zu recht auf die Stalinsche Inquisition bezieht, sich ‚nicht denken‘ kann, dass der Autor weiterhin linientreu bleiben werde? Warum also wurde Brecht kein Renegat?“ Brechts Apologien der Stalinschen Politik ließen sich als eine Schutzmaßnahme für die eigene Produktivität und die eigenen Produktionsbedingungen verstehen, als eine Absicherung der gefährdeten ästhetischen Position eines Außenseiters. Sie ließen sich verstehen als eine Liaison, die seiner Imagination als politischem Strategen entgegenkam; Brecht hätte in literarischem Probehandeln die Position des geschichtsmächtigen Aktivisten besetzt und wäre damit letztlich allerdings eine zwei Jahrzehnte währende freiwillige Staatsdienerschaft eingegangen. Eine Wertung, die infrage gestellt wurde, sobald die tatsächlichen poli-

tischen Konstellationen um einen Dichter ins Spiel kamen, der stets mitten im Getümmel der Auseinandersetzungen steckte. Gibt es doch bereits auf die Frage, gestellt von Detlev Schöttker, warum es der einflussreichen Anti-Brecht-Fronde um Kurella und Erpenbeck in den frühen fünfzigern nicht gelungen war, die Übernahme des Theaters am Schiffbauerdamm zu verhindern, keine einfache Antwort. In der Diskussion wurde mit einigem Recht darauf hingewiesen, dass sich Brecht, selbst wenn er genauere Details erfahren hätte, höchstwahrscheinlich nicht anders sich verhalten hätte, als er es tat. Nicht zuletzt, weil der in dieser Zeit in den intellektuellendiskursen vorherrschende „kalte Blick“ (Rainer Grübel) mit jenen moralischen Bewertungskriterien, die in Debatten der neunziger Jahre eine so große Rolle gespielt haben, also Fragen nach Opfern, Grausamkeiten, Schuld, nur abgeleitet verbunden war. Aufschlussreich erwies sich hier Rainer Grübels Vortrag, der die „Ästhetik des Opfers bei Brecht mit der des Opfers in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre“ in Beziehung setzte. Dabei verfolgte er die Wandlungen des Opfer-Motivs von den Gedichten des 15-jährigen Brecht über sein frühes Stück „Die Bibel“ bis zur „Maßnahme“, um die Funktion der beobachteten Ästhetisierung herauszustellen.

Als ähnlich schwierig erwies sich das Unterfangen, die eigentümliche Nicht-Thematisierung von Auschwitz in Brechts Werk zu begreifen, zumal hier erheblicher Forschungsbedarf besteht. An Gelegenheiten, so leitete Manfred Voigts seinen Beitrag ein, „die Wirkung des Antisemitismus kennenzulernen, hat es Brecht wahrlich nicht gefehlt. Und dieser verfolgte ihn noch über seinen Tod hinaus. Noch 1990 wurden die Gräber von Helene Weigel und Bert Brecht mit den Worten ‚Juden raus‘ geschändet, Brecht noch mit dem Wort ‚Saujud‘ sicherheitshalber dazu.“ Und doch war die jüdische Problematik für Brecht stets noch eine abgeleitete Frage: „Schon als Sozialist habe ich überhaupt keinen Sinn für das Rassenproblem selber.“ 1944 gab es eine offenbar heftige Diskussion über Faschismus und Judenfrage zwischen Horkheimer und Adorno auf der einen und Brecht auf der anderen Seite. Brecht berichtete in einem Brief, dass er auf

Marx' Schrift *Zur Judenfrage* von 1844 hingewiesen habe, aber beide hätten sie als überholt bezeichnet. Die Marxsche These, Grundlage für Brechts Verhältnis und Verhalten gegenüber den Juden, war eine These der Assimilation. Sie hätte, so Voigts, ihre Berechtigung verloren, als sich das politische Konzept der Assimilation als undurchführbar erwies. Mit dem Erstarken des Zionismus hätte die These revidiert und die jüdische Frage als besonderes geschichtliches Problem anerkannt werden müssen. Zu Beginn seines Vortrages hatte er mit dem Kronzeugen Ernst Bloch daran erinnert, dass in den linksintellektuellen Kreisen, in denen Brecht verkehrte, die Frage, ob einer Jude sei oder nicht, irrelevant, wenn nicht verpönt war. Dass aus den prägenden Gruppenerfahrungen und aus Brechts spezifischer Marxismus-Verarbeitung auch diesbezügliche WahrnehmungsfILTER erwachsen sind, kann kaum bestritten werden; daraus einen latenten Antisemitismus abzuleiten, (wie es Weiland John Fuegi versuchte), verkehrt hingegen historische Wertung in moralische Denunziation. Wie mitunter methodische Unsicherheit auf den Umgang mit Brecht-Texten selbst durchschlägt, zeigte sich, als Verse aus dem „Lesebuch für Städtebewohner“, geschrieben 1926, als Vorwegnahme von Auschwitz interpretiert, *heutige Sensibilisierungen rückzuprojiert wurden.*

Bekanntlich setzte eine tiefere Auseinandersetzung mit Auschwitz in beiden deutschen Staaten erst in den sechziger Jahren ein, fanden die Dimensionen industrieller Menschenvernichtung erst allmählich eine Sprache. Brechts Arbeitsjournal-Eintragung 1950: „Wir sprechen davon, dass beim Anblick von Auschwitz, die Literatur in Ohnmacht fällt.“ war vor allem Indiz dafür, wie Silvia Schlenstedt hervorhob, dass die Literatur nicht vorbereitet war und keine Mittel entwickelt hatte für einen solchen Einbruch des Monströsen. Silvia Schlenstedt war es auch, die mit ihrem Recherche-Bericht einem Interview-Wunsch Brechts vom Juni 1945 nachging und damit die These vom weitgehenden Desinteresse Brechts an der jüdischen Frage zumindest relativierte. Brecht äußerte gegenüber der Zeitung „Aufbau“: „Ich möchte zu gern, daß das Jiddische Staatstheater von Mikhols aus Moskau in Berlin mit meinen ‚Rundköpfen und Spitzköpfen‘, diesem Stück gegen den Rassismus, gastiert!“

Fünf Tage spannungsreiche Gesprächsabende im stets übervollen Saal des Literaturforums boten wohl weniger abgeklärte Bilanzierungsversuche denn erneute Tastversuche, einen exemplarischen Intellektuellen des zwanzigsten Jahrhunderts in seiner Widersprüchlichkeit begreifen zu wollen. Die Gewichte auf der Waage sind groß.

Käthe Reichel bezwingt den Mount Everest

Von Joachim Fritsch

Käthe Reichel kam von Buckow nach Augsburg, um endlich die Stadt zu sehen, vielleicht zu erleben oder zu erspüren, aus der ihr langjähriger Begleiter und Mentor nach Berlin gegangen ist - in Ruhe. Sie war von den Brecht-Freunden eingeladen, flog direkt von Tempelhof in Augsburg ein und sollte *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* sprechen. Sie hatte sich als Aufführungsort die Barfüßerkirche vorgestellt, Bertolt Brechts Tauf- und Konfirmationskirche. Ganz nahe seinem Geburtshaus mit der Feilenhauerei, jetzt bekanntlich Brecht-Gedächtnisstätte.



Käthe Reichel

Eigentlich wollte sie die Stunden bis zu ihrem Auftritt am Geburtstag ganz zurückgezogen verbringen, weil sie sich darauf einstellen und innerlich vorbereiten wollte, denn: „Das ist, wie wenn ich den Mount Everest besteigen müsste. Verstehen Sie das?“

Wir verstanden. So ganz wurde nichts aus der Ruhe, weil Besuch kam, willkommener, z.B. der SWR-Redakteur und Brecht-Filmer Joachim Lang oder der Schreiber dieser Zeilen, der doch ein bisschen auch die Stadt zeigen wollte, z. B. den Schulweg unseres gemeinsamen Freundes von der

Bleich zum Realgymnasium. Das Gespräch über die Elegien nicht vergessen, wenn schon jemand direkt aus Buckow kommt: das kleine Haus unter Bäumen am See, von dessen Dach Rauch aufsteigt, sofort da ist und sein Mysterium. In diesem Haus lebe sie, hat sie gesagt. Ja!

Schlagen wir nicht nur nach bei Brecht, sondern auch bei Fontane. „Buckow ist eine ländliche Schönheit, die mit nacktem Fuß in den See tritt und unter Weidenzweigen ihr Haar flicht.“ Na bitte!

Die vielen Gespräche mit der eloquenten kleinen Dame. Als ich nach einem nicht sonderlich erfolgreichen Wortwechsel mit einer Frau her vorbringe: „So eine Bissgurke!“, verklärt sich Käthe Reichels Miene schelmisch: „Das hat der Brecht auch immer gesagt!“

Dann der Abend. Die Kirche gesteckt voll, nicht oft in Augsburg, auch nicht bei Brecht. Hinreißend, wie die große, alte Dame, die in Wirklichkeit ja eher zerbrechlich wirkt, aber energisch, wie Käthe Reichel anderthalb aufregende Stunden durchhält, sich gegen die schwierige Akustik dieser gotischen Kirche stemmt, die Spannung steigert, den Zorn, die Enttäuschung, den Mut, das Bewusstsein der Menschen von den Schlachthöfen aufzeigt. Die Augsburger Zeitung schreibt: „Käthe Reichel dachte, sprach, spielte mit ihrem Körper alle Personen, trampelte zum Stakkato, wandelte sich in den Menschenfreund Mauler, war Demagogin, Streikende, Mitleidende und Leidende.“

Standing Ovations am Ende, anhaltend. Auch in Augsburg nicht oft. Aufatmen. Geschafft. Entspannen.

„Das Stück werde ja in Deutschland nicht gespielt.“, sagt sie uns. Warum nicht? „Weil es den schonungslosen Kapitalismus infolge der Globalisierung vorweg nimmt“, sagt sie.

Das Glas Wein in kleiner Gesellschaft abschließend im alten Augsburger Ratskeller. Wir treffen den Vorsitzenden der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft aus Ingolstadt, Friedrich Kraft. So verabreden wir gleich, dass sich die Brecht-Freunde Augsburgs und die Marieluise-Fleißer-Gesellschaft treffen werden. Am Tag danach ist Käthe Reichel wieder abgeflogen. Abends hat sie angerufen. Sie war zurück in Buckow.

GEGENSTANDPUNKT

Politische Vierteljahresschrift

1/00

Spendenaffäre Ein Skandal von demokratischem Format

Ein unvoreingenommen Konsument der „un glaublichen, alle Vorstellungen übertreffenden“ Meldungen könnte durchaus bemerken, dass er es in der Parteispendenaffäre nur mit einem Ableger des institutionalisierten Zusammenwirkens von Geschäft und politischer Gewalt zu tun hat. Dergleichen aber war und ist im Drehbuch dieses Skandals nichts vorgesehen. Das bewegt sich vielmehr zielstrebig von der bekundeten abgrundtiefen Empörung über das Verhalten ehemals verehrter Staats- und Parteimänner hin zu immer lauter bekundeten Hoffnung auf einen „Neuanfang“. Der kulminiert in der spannenden Frage, wessen Kopf wohl noch rollen wird und wer die Figuren sein werden, die sich in der – schon wieder für ganz gewöhnlich befundenen – Konkurrenz um die Macht und Posten durchsetzen und denen die kritische Öffentlichkeit ob dieses Erfolgs bereitwillig neue „Glaubwürdigkeit“ und „Führungsqualitäten“ attestiert. Weil bei dem öffentlichen Bedarf an „Aufklärung“ also alles andere als Aufklärung über „die beste aller Staatsformen“ gefragt ist, die offenbar anders funktioniert als die sozialkundlichen Belehrungen über sie, liefert der **GegenStandpunkt** sachdienliche Hinweise zur Spendenaffäre. Draüber hinaus in einem weiteren Artikel Klarstellungen zum Thema

Korruption in der Politik

**Austria-Bashing – Antifaschismus
als Euro-Norm der Regierungen**

**Wladimir Putin macht sich für
eine nationale Wende stark**

Holzmann: Spekulationsstandort Deutschland

außerdem: **Aus unserer Reihe: Lohnsenkung heute: „Ideenschmiede VW“ • Venezuela unter Chavez • Tudjman tot, Jelzin zurückgetreten • Europäischer Gerichtshof bestätigt: Waffendienst ist Frauenrecht • Aids in Afrika: Ein ganzer Kontinent – unheilbar! • Kfor-General zweifelt an seiner Mission im Kosovo • Aufruhr in Ecuador • Holocaust-Konferenz in Stockholm • Spanien hat seinen Terrorismus wieder • Goldminenunglück in Rumänien**

Der GEGENSTANDPUNKT (DM 25)

ist in **Augsburg** im

Brecht-Shop, Obstmarkt II, erhältlich.

Ansonsten über: **GegenStandpunkt-Verlag**

Türkenstraße 57, 80799 München

Tel. 089-2721604, Fax 089-2721605

Internet: www.gegenstandpunkt.com

Kurt-Weill-Fest in Dessau

Ein Rückblicke

Von Axel Nixdorf



Giora Feidmann
(Foto: Jens Schlüter)

Der erste Teil des Kurt-Weill-Festes im Jahr 2000 in Dessau ist vorbei. Doch die Konfetti und Papiergirlanden, die die Kehrmaschinen am 5. März von der Straße putzten, stammten nicht von der Geburtstagsparade für den Komponisten. Hier wurden die Karnevals-Hinterlassenschaften der 100 000 Gäste und der Dessauer Narren entfernt. Natürlich konnte das Geburtstagspektakel mit dem surrealistischen Weill-Mobil im Rahmen des Jubiläumsfestes zwei Wochen zuvor diese stattliche Anzahl von Zuschauern nicht erreichen.

Man müht sich in Dessau redlich, den Komponisten zu popularisieren. Eine wirklich breite Resonanz in der Bevölkerung aber blieb auch beim 8. Kurt-Weill-Fest aus. Mehr als 7000 zahlende Gäste verzeichnete schließlich die Besucherstatistik im Jahr von Weills 100. Geburtstag und seinem 50. Todestag. Zum Jubiläum hatte man die Dimensionen etwas ausgedehnt und die Feierlichkeiten auf drei Wochenenden verteilt. Das störte ein wenig das konzentrierte Erleben des Festes für die Dessauer, ist aber Symptom für die Bemühungen der meisten „Kulturmacher“ in der Stadt, die den Hauptbahnhof in Dessau am liebsten als die weitest entfernte S-Bahnstation von Berlin sähen. Gern schielt man von Dessau nach der Hauptstadt, doch die Berliner schielen nur selten zurück.

Die Rezeption Kurt Weills in Deutschland befindet sich in einem Dilemma. Das zeigte sich auch in Dessau. Einerseits bestimmt der geniale Lausbubenstreich von 1928, *Die Dreigroschenoper*, allgegenwärtig das Bild des Komponisten. Doch schon seit der Uraufführung legte sich auch der Schatten Bertolt Brechts überlebensgroß auf den kleinen Dessauer Kantorensohn aus dem

Synagogenviertel. Dass er ab 1935 in Amerika ein erfolgreicher Broadway-Komponist geworden war, verzeiht man ihm in Deutschland scheinbar nur ungern, indem man dies einfach ignoriert und Kurt Weill damit zum zweiten Mal aus seiner Heimat vertreibt.

Übersehen wollte man in Dessau die letzte, die amerikanische Lebensphase nicht. Die veranstaltende Kurt-Weill-Gesellschaft stellte sich dem Rezeptionsdilemma und versuchte den Ausgleich zwischen nostalgischen Reminiszenzen und Ausblicken über den Ozean. Milva als Anna in *Die sieben Todsünden* zur Eröffnung, Gisela May als eine der Attraktionen für all diejenigen, die glauben, dass es nur Eine (Brecht/Weill-Interpretin) geben kann und Giora Feidmann waren die großen Zugnummern des Veranstaltungsangebots. Interessanter jedoch entpuppten sich die zahlreichen, nur scheinbar kleineren Programmpunkte.

Als etwa die Stockholm Sparvågsmäns Musikkar unter dem Dirigat des scheidenden Künstlerischen Leiters des Weill-Festes, Patrick Ringborg, Metropolenmusik der späten 20er Jahre spielten, tat sich ein ganz neuer Horizont auf. Kurt Weill erschien hier nicht als der Brecht-Trabant im Gravitationsfeld des Dichters, sondern als schon erheblich selbstbewusster Komponist von *Berlin im Licht*. Vermutlich zum ersten Mal nach der Uraufführung 1928 wurde dieses Auftragswerk der Berliner Elektrizitätsgesellschaft in Originalbesetzung für Militärbalkapelle gespielt. Und weil Festivals immer auch Interpretationsvergleiche sind, konnte man die Fassung des Werkes für Jazzsalonorchester gleich noch zweimal hören: Einmal von der MDR Kammerphilharmonie unter Peter Hirsch, gesungen von Daniela Ziegler, und mit der frech-näselnd ironischen Stimme HK Grubers, der dabei gleichzeitig die London Sinfonietta dirigierte. Die Programme beider Ensembles konzentrierten sich auf den „frühen“ Weill, wobei die MDR Kammerphilharmonie auch dessen Umfeld beleuchtete.

Dabei wurde endlich auch die beinahe veräußerte Wiederentdeckung Hanns Eislers prak-

tiziert, in dem man ihn aus der musikhistorischen Museumsvitrine mit dem Schildchen „Staatl. Tonsetzer der DDR“ befreite und stattdessen den aufregend unkonventionellen Komponisten in den Blick nahm.

Gisela May musste statt des geplanten Doppelprogramms mit Helen Vita einen Soloabend improvisieren, griff auf ihr überreiches Repertoire zurück und erreichte dabei eine äußerst seltene Fraktionsbildung: Hartgesottene Alt-Stalinisten, durchschnittliches Festivalpublikum und rheinische Pensionäre im Landhaus-Look mit Zweitdogge im Volvo-Kombi fanden sich einmütig in der Bewunderung eines immer wieder reklamierten und doch fragwürdigen Alleinvertretungsanspruchs der Brecht/Weill-Interpretin zusammen.

Die Zukunft des Weill-Festes in Dessau liegt ohne Zweifel in den jungen Produktionen. Hier den ersten Lotte-Lenya Gesangswettbewerb in Europa zu veranstalten, war ein Schritt in die richtige Richtung. Weill braucht die Verjüngung seiner Interpreten und die brauchen eine Ausbildung, die vom Song, über die Oper bis zum Musical alle Bereiche abdeckt. Im Jahr 2000 waren bei der Preisverteilung noch Kompromisse nötig. Doch eine Verbesserung der Ausbildung ist in Sicht. Dessau könnte sich als Gradmesser der Talentförderung etablieren.

Für die vergleichsweise kleinen Produktionen bietet die Bühne in der Aula des Bauhauses eine optimale Arbeitsatmosphäre. Die minimalistische Ausstattung zwingt hier zur Intensität der Darstellung. Und so gaben die Preisträgerinnen des Gesangswettbewerbes, die Absolventen der Bayerischen Theaterakademie und auch die Freiburger Compagnie *Die Schönen der Nacht* an diesem Ort Weill als Crossover. Im Rückblick auf die vergangenen Feste in Dessau erweist sich die Tragfähigkeit derartiger Konzepte immer deutlicher.



Annette Postel
(Foto: Boris Geilert)

All zu vertrauensvoll hatte sich die Kurt-Weill-Gesellschaft die Inszenierung der einzigen Operette des Komponisten *Der Kuhhandel* am Anhaltischen Theater in Dessau als Hauptattraktion des Festivals aufschwätzen lassen. Nachdem



Foto: Jens Schlüter

im Vorfeld die Regiefassung des Generalintendanten Johannes Felsenstein überschwänglich gerühmt wurde, offenbarte sich in der Premiere der Coup mit der Kuh als Aneinanderreihung von Plattheiten. Felsenstein hatte die Parabel des Librettos noch einmal zur Parabel gemacht und damit eine inszenatorische Bruchlandung erlitten. Jedes „Buh“ war schwer verdient.

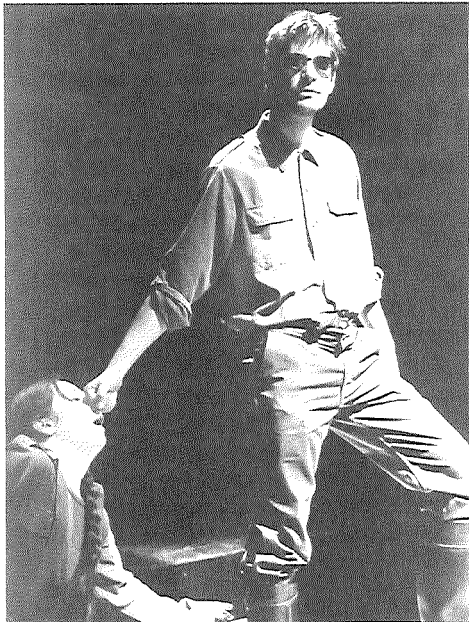
33 Veranstaltungen in gut zwei Wochen stehen für 33 Brückenschläge zu Kurt Weill. Wenn auch so wenig szenische Produktionen wie kaum je zuvor zu sehen waren, wird das Festival im Jubiläumsjahr wohl wenigstens als Lerneffekt für die Ausrichtung in die Zukunft zu betrachten sein. Die Intensivierung junger Produktionen und die Verankerung des Festes in der Stadtbevölkerung können die Veranstaltungsreihe stabilisieren. Für die Organisatoren gibt es viel zu tun: Im Jahr 2002 ist das nächste Jubiläum. Da wird das Kurt-Weill-Fest 10 Jahre alt.

Axel Nixdorf, geboren 1966, nach dem Abitur Ausbildung zum Buchhändler, Studium der Philosophie in Tübingen, Taxifahrer ebenda, seit 1996 Studium der Film-, Musik- und Theaterwissenschaften in Mainz, daneben seit 1997 journalistische Tätigkeit für verschiedene Medien.

Politisches Theater als Tribunal mit Markus Wolf

Die Maßnahme in Stockholm aufgeführt

Von Fritz Joachim Sauer (Uppsala)



Stockholm: Die Maßnahme. Frida Röhl und Henrik Dahl
(Foto: Mikael Ljung)

Zu einem sehr ungewöhnlichen Theaterabend kam es Mitte Februar in Stockholm, ungewöhnlich in vielfacher Hinsicht. Handelte es sich doch um eine politisch direkt ins Publikum gerichtete Theaterveranstaltung (wie sie in Schweden mittlerweile zu den Seltenheiten gehört), mit anschließender Diskussion im Rahmen eines sogenannten *moral-philosophischen* Seminars. Dabei spielte der eigens zu diesem Zwecke eingeflogene ehemalige Chef der DDR-Auslands-espionage Markus Wolf eine hervortretene Rolle, wie sich zeigen sollte als Ko-Dramaturg. Vor allem aber verdankte sich die Ungewöhnlichkeit des Abends der Tatsache, dass eines der wohl am wenigsten gespielten Brechtsstücke *Die Maßnahme* (1930) zum Leben erweckt wurde. Wie Brechtkenner wissen dürften, hatte Brecht 1956 ein prinzipielles Aufführungsverbot dieses umstrittenen Lehrstück ausgesprochen, übrigens nach einer damals von ihm nicht genehmigten Aufführung in Schweden (Kammertheater Uppsala). Die Kritiker (auf der Linken)

hatten gegen das Stück nach der Uraufführung vor allem einzuwenden, dass es kontraproduktiv wirke. Nun hatte Regisseur Richard Turpin und sein junges Ensemble vom *Teater Tribunalen* eine diesbezügliche Auskunft Brechts an Manfred Wekwerth kurz vor seinem Tod offenbar als posthumen Widerruf des Spielverbots gedeutet. Im Rückblick auf die Theaterarbeit am BE hatte Brecht die Form der *Maßnahme* als massgeblich für das Theater der Zukunft bezeichnet - eine Äußerung, die im Programmblatt so bewertet wird, als gelte sie dem Stück insgesamt. Aber vielleicht sollte man diese und andere Auslassungen des Programmblattes nicht so genau nehmen und nur als eine Art provokativer Schelte verstehen, die einem sonst leicht das Interesse auch am Stück verleiden könnten. Da ist z. B. von einer Trennwand zwischen dem schwedischen Theater und der übrigen Öffentlichkeit die Rede, die „schlimmer als jeder Eiserner Vorhang“ sei (da fragt man sich doch, welche Erfahrungen mit dem Eisernen Vorhang die jungen Theaterleute zugrundegelegt haben). Auch möchte man seinen Augen nicht mehr trauen, wenn man weiter liest : „Die (angestrebte) Debatte ist nicht ehrlich, wenn man nicht zugesteht, dass die wichtigsten politischen Ismen unseres Jahrhunderts“ - genannt werden in einem Atemzuge, u.a. Faschismus, Nazismus, Kommunismus - „Versuche zur Lösung der objektiven Probleme waren, vor welche der Industrialismus/Kapitalismus (...) die Menschheit gestellt hat.“ Wenn die im Namen von Nazismus und Kommunismus/Stalinismus begangenen Millionen Morde als Lösungen ‚objektiver Probleme‘ bezeichnet werden können: sicher. Schwerlich aber ist solche manipulative Verzerrung aus dem Brechtschen Lehrstück *Die Maßnahme* abzuleiten. Die eher unreflektierte Hingabe an eine Präsumption des Brechtschen Theaters muss einer szenischen Gestaltung nun nicht unbedingt zum Nachteil ausschlagen. Das bewiesen die Leistungen des Ensembles unter der zügigen Regie von Richard Turpin. Die jugendliche Schauspieltruppe, bestehend aus Henrik Dahl, Ulf Drakenberg, Benjamin Molinér,

Anita Nyman, Ulf Pilov, Frida Röhl machte das Beste aus einem Stück, dessen dramatische Stringenz den einzelnen Rollenträgern nur wenig Entfaltungsmöglichkeiten bietet. Wenn nur nicht die zeitweilig ohrenbetäubende Kakophonie gewesen wäre, die ihre offenbare Absicht, die Zuschauer aufzurütteln, in ihr Gegenteil verkehrt, indem sie das Trommelfell betäubte! Auch der Hintersinn eines Zufpfeigenhansls im Afrolook war nicht ohne weiteres eingängig. Um so raffiniert die Verfremdungselemente des szenischen Ablaufs mit dem Einbau aus den Schulopern *Der Jasager und Der Neinsager* - Anfang und Ende relativierend. Und vor allem die rote Leuchtschrift, auf der das Textband zum O-Ton Brechts lief, als dieser in den USA vor McCarthy's inquisitorischem Tribunal *Die Maßnahme* zu vertreten hatte! In dem Stück geht es um den Entschluss dreier Agitatoren bei der Vorbereitung der kommunistischen Revolution, einen vierten Genossen zu liquidieren, der durch sein spontanes Verhalten die erfolgreiche Parteiarbeit behindert hat und sie damit der Gefahr aussetzte. Der Abweichler hat zu dieser Massnahme sein Einverständnis gegeben, um nicht weiter gegen die Interessen des Proletariats zu verstoßen: „Also beschlossen wir: jetzt / Abzuschneiden den eigenen Fuß vom Körper. / **Furchtbar ist es, zu töten.** / Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut [...] Dann erschossen wir ihn und / Warfen ihn hinab in die Kalkgrube. / Und als der Kalk ihn verschlungen hatte / Kehrtun wir zurück zu unserer Arbeit.“ Wie weit diese revolutionäre Doktrin aus den frühen dreißiger Jahren mit unseren historischen Erfahrungen verträglich ist, wäre dringend einer Diskussion wert gewesen. Eine solche fand zwar nach der Pause statt, entfernte sich jedoch zunehmend vom gerade wahrgenommenen Theatererlebnis. Die Multiperspektive „Wie weit darf man gehen, um seine Visionen zu verwirklichen“ mündete bald in die mehr handfeste Fragestellung „Heiligt der Zweck die Mittel?“ Dass es dazu genau so viele Statements geben würde wie sich Diskutanten auf dem Podium versammelt hatten, war bald abzusehen. Eine rhetorische *Commedia dell'arte* nahm also ihren Verlauf. Ein Jesuitenpater dementierte, dass der Ordensgründer Ignatius von Loyola die Devise „Der Zweck heiligt die Mit-

tel“ ausgegeben hätte und trug einiges zur Nuancierung des Gesprächs bei. Ein Professor in sogenannter ‚praktischer Philosophie‘ (solche Berufungen existieren in Schweden) beschrieb die Position des Utilitarismus, ohne dass eigentlich klar wurde, ob er sie auch vertrat. Ein Altmaoist verstand die Frage auf seine Weise, indem er unausgesetzt den überall in der Welt herrschenden Kapitalismus an den Pranger stellte. Ein bürgerlich-konservativer Politiker nahm das Individuum in Schutz gegen alle Zwecke heiligende Mittel. Ein ehemaliger Spionagechef gab sich ehrlich und erntete Beifall, als er meinte: „Es wäre zynisch, wenn ein alter Spionagechef anfinge, Moral mit Philosophen und Klerikern zu diskutieren.“ Tatsächlich bildete Markus Wolf, der übrigens auf eine Weise Wiedersehen mit dem schwedischen Geheimdienst feiern konnte, welcher ihn 1979 erstmalig geoutet hatte, den eigentlichen Lichtblick der Diskussion. Wie ein hervorragender Schachspieler kalkulierte er alle seine Züge sehr sorgfältig, mittels deren er sein Renommee verbessern konnte. Dies war die zweite gelungene Inszenierung dieses Abends.



Das Buch wirft neues Licht auf Brecht Vater und die Rolle der Haindl'schen Papierfabrik für die Herausbildung der Autorpersönlichkeit Bert Brechts

Jürgen Schmid

Brecht und Haindl

Berthold Friedrich Brechts »Chronik der G. Haindl'schen Papierfabrik Augsburgt von 1899

mit Beiträgen zu: Haindl und Buddenbrooks; Brechts Bruder Walter; Einfluss von Brechts Vater und Haindl auf B. B.

280 Seiten, zahlreiche Abbildungen
Wißner-Verlag, Edition Presse-Druck
ISBN 3-89639-194-1, DM 48,00



Der streitbare Barrikadentauber

Ernst Busch zum 100. Geburtstag

Von Werner Hecht

Die diese stählerne Stimme auf einer seiner unzähligen Schallplatten gehört haben, kennen ihn als bissigen Kämpfer für Revolution, Antifaschismus und Sozialismus. Die erste Radioübertragung am 12. Juli 1945 mit dem *Lied der Moorsoldaten* bildete den Auftakt für seine legendäre Karriere als „Sänger einer neuen Zeit“.

Die ihn als Schauspieler gesehen haben, kennen ihn als eindrucksvollen Interpreten vielschichtiger menschlicher Charaktere. Wenn diese vom Dramatiker nicht schillernd vorgezeichnet waren, wurden sie es sofort durch seine Schauspielkunst. Die Gestaltung eines Arbeiter in dem Stück *Die Mutter* war für Brecht der Grund, ihn als „großen Volksschauspieler“ zu beschreiben.

Die Ernst Busch schließlich persönlich erlebt haben, kennen ihn als einen jederzeit unbequemen Menschen, gewissermaßen als Kämpfer für große Kunst und für Gerechtigkeit, ohne Ansehen der Person. Das hat Anstoß erregt, zu allen Zeiten.

Ohrfeige für Honecker

Als ihn Brecht 1951 ans Berliner Ensemble holte, hatte Busch schon schlimme Erfahrungen mit der SED gemacht. Es war im Grunde keine Überraschung, dass die Funktionäre Brechts Eintreten für Busch nicht billigten. Der Dichter hatte für die Weltfestspiele 1951 mit dem Komponisten Paul Dessau das Oratorium *Herrnburger Bericht* geschrieben, das zu den Weltfestspielen aufgeführt werden sollte. In einem der Lieder (mit dem Titel *Einladung*) werden einige Attraktionen des neuen Berlin angeführt, darunter auch der Gesang von Ernst Busch, und zu einem Besuch eingeladen. Im ZK und im Zentralrat der FDJ erregt die entsprechende Verszeile („und wenn Ernst Busch singt“) arge Verstimmung. Brecht wird dringend geraten, die ungehörige Zeile zu streichen oder durch etwas anderes zu ersetzen. Während sich Dessau vom Ersten Sekretär der Jugendorganisation, Erich Honecker, sofort einschüchtern lässt und die Tilgung Buschs billigt, widersetzt sich Brecht hartnäckig jeder Veränderung seines Liedes. Honecker wird mitgeteilt, er könne den Busch „so wenig aus dem

kleinen Lied herausoperieren, wie Altmeister Goethe ihn aus ‚Füllest wieder Busch und Tal‘ herausoperieren könnte.“ Honecker lehnt ab: er möchte Busch auf keinen Fall „über das bekannte Maß hinaus“ popularisieren. Es ist nicht verwunderlich, dass die Aufführung des *Herrnburger Berichts*, den Egon Monk inszeniert hat, daraufhin von der FDJ nach der Uraufführung boykottiert wird. Brecht schickt dem Geschmähten das Original seines Liedes mit einer Widmung.

Buschs Verärgerung über Honecker nimmt aus gutem Grund noch weiter zu. Er hatte eine Kollektion von Schallplatten seiner Firma „Lied der Zeit“ der FDJ zur kostenlosen Verteilung an Teilnehmer des Weltjugendtreffens zur Verfügung gestellt. Der Chef der Jugendorganisation hält aber die Platten zurück und lässt sie später verkaufen. Als Busch davon erfährt, organisiert er einen Treff mit Honecker und „straft“ ihn auf seine Art ab: Er gibt ihm eine Ohrfeige.

Obwohl sich Pieck über diesen schlagkräftigen Akt der Selbstjustiz sehr amüsiert haben soll, hat es Busch in den Folgejahren nicht leicht: Man entbindet ihn 1953 als Chef seiner Schallplattenfirma (und teilt ihm den Übergang in einen volkeigenen Betrieb erst ein Vierteljahr später mit). Busch wird vorgeworfen, er habe in seinem Produktionsprogramm einerseits amerikanische Tanzmusik bevorzugt, andererseits den Proletkult, und überhaupt sei eine deutliche Tendenz zum Formalismus festzustellen. Busch verweigert Auftritte als Sänger und kündigt seine Mitgliedschaft zur SED auf.

Helfen und Helfenlassen

Ernst Busch war, wie in seinem Leben schon oft, auf den Beistand von Freunden und Kollegen angewiesen. Nach seiner Emigration 1933 war er 1937 vom deutschen Innenministerium ausgebürgert worden. Nach seiner Internierung in Frankreich liefert ihn 1943 die Vichy-Regierung der Gestapo aus. In Berlin wird er des Hochverrats angeklagt, für den damals die Todesstrafe verhängt wurde. Der Intendant des Preußischen Staatstheater, Gustaf Gründgens, wird auf den Fall seines Kollegen aufmerksam, mit dem

er Anfang der zwanziger Jahre in Kiel auf der Bühne gestanden hatte (G. als Faust, B. als Erzengel). Gründgens beauftragt zwei Rechtsanwälte mit der Verteidigung Buschs. Sie machen dem Gericht mit juristischen Winkelzügen überzeugend klar, dass auf ihn als Staatenlosen nicht das Delikt des Hochverrats angewendet werden kann. So entgeht Busch dem Tode und muss bis zu seiner Befreiung 1945 im Brandenburger Zuchthaus verbringen. Als Busch, wieder in Berlin, erfährt, dass der nationalsozialistische "Staatsrat" Gründgens wegen seiner Funktionen in einem sowjetischen Internierungslager einsitzt, informiert er sowjetische Freunde davon, dass dieser Mann ihm das Leben gerettet hat. Der ehemalige Intendant wird entlassen und bekommt vom Deutschen Theater ein Engagementangebot, das er sofort annimmt.

Ardens sed virens

Nach seiner Denunzierung 1953 widmet sich Ernst Busch verstärkt dem Theater. Brecht hatte ihn schon nach den ersten Querelen 1951 an das Berliner Ensemble engagiert und ihm mit der Besetzung des Feldkochs in seiner Neuinszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* einen glänzenden Einstand verschafft. Nach mehreren Rollen an diesem Theater und einer eigenen Inszenierung gelingt ihm (nach dem Feldkoch) mit dem Armeleuterichter Azdak im *Kaukasischen Kreidekreis* wohl eine seiner interessantesten Darstellungen unter der Regie Brechts. Aber schon drei Tage nach der Premiere (am 7. Oktober 1954) erhalten Brecht und Weigel einen Brief Buschs, in dem er über neuerliche politische Angriffe klagt. Er werde „praktisch als Feind der Republik“ hingestellt und müsse jeden öffentlichen Auftritt absagen, „bis die Sache in Ordnung gebracht wird und ich rehabilitiert bin“. Erneut setzt sich Brecht für den Freund ein.

Ardens sed virens (in Brechts Übersetzung: „brennend, aber nicht verzehrt“) heißt ein Lied, das Brecht 1939 für Ruth Berlau geschrieben hat. Es war eines der Lieblingslieder Buschs, das er gern sang, wenn eines Menschen gedacht werden sollte, den er schätzte. Wie er mir sagte, gefielen ihm besonders die Zeilen: „Viele sah ich schlau erkalten / Hitzige stürzen unbelehrt.“ Darin muss er wohl eine Lebensweisheit auch



Ernst Busch, 1978 (Foto: Voigt)

für sich selbst gesehen haben. Streitlustig, unbehaglich und brennend blieb er bis zu seinem Lebensende, aber die „Hitze“ hat er zunehmend unter Kontrolle gebracht. Denn auch für ihn „stand, wegzureiten / Hinterm Schlachtfeld nie ein Pferd“.

Die Berliner Morgenpost hat am 22. Januar 2000 einen von dem Autor erbetenen Artikel zum 100. Geburtstag von Ernst Busch ohne seine Kenntnis in einer verstümmelten und verfälschten Form publiziert sowie die Überschrift eigenwillig abgewandelt („Eine Ohrfeige für Erich“). Das Dreigroschenheft bringt den Text erstmals im originalen Wortlaut.

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!**

Rezensionen

Handschriften oh Handschriften

Von Dieter Wöhrle

Als sich im Jahre 1994 ein „Marbacher Magazin“ zum ersten Mal dem Thema „Schreiben“ widmete, das konsequenterweise den Titel „Das weiße Blatt oder Wie anfangen?“ trug, wussten die Mitarbeiter des Deutschen Literaturarchivs in Marbach bereits, dass es noch drei weitere Hefte geben sollte. So erschienen 1994 „Vom Schreiben 2 Der Gänsekiel oder Womit schreiben“, 1995 „Vom Schreiben 3 Stimulanzien oder Wie sich zum Schreiben bringen?“, und schließlich 1996 „Vom Schreiben 4 Im Caféhaus oder Wo schreiben?“. Danach stellte sich heraus, dass damit noch lange nicht alles über die verschiedenen Faktoren gesagt war, die das Schreiben unmittelbar zu beeinflussen scheinen. Mittlerweile liegen zwei weitere Bände in dieser so liebevoll gestalteten und stets hochinteressanten Reihe zu diesem Thema vor: „Vom Schreiben 5 Ankündigungen oder ‘Mehr nicht erschienen‘“ (1997) und „Vom Schreiben 6 Aus der Hand oder Was mit den Büchern geschieht“ (1999). Zu diesen eher schmalen Bändchen gesellt sich nun ein geradezu opulentes Buch im fast dreimal so großen Format hinzu: **Dichterhandschriften - Von Martin Luther bis Sarah Kirsch.** Jürgen Meyer, Leiter der Handschriftenabteilung im Deutschen Literaturarchiv, präsentiert darin 102 Handschriftenfaksimiles von insgesamt 101 Autorinnen und Autoren deutscher Sprache aus 450 Jahren, der Olympier Goethe darf zweimal vertreten sein. Die Summe der farbigen und fast immer in Originalgröße reproduzierten Blätter bietet nicht nur einen historischen Querschnitt der deutschen Literaturgeschichte, sondern zugleich einen Einblick in die Vielfalt literarischen Schaffens. So reicht das Spektrum der abgedruckten Schriftproben von den ersten Notizen bis zum fertigen Gedicht in Reinschrift, vom Romankonzept mit merkwürdigem Gekritzelt am Seitenrand bis hin zu Briefen aller Art, vom Eintrag ins Stammbuch bis zur Tagebuchnotiz, vom Verlagskontrakt bis zum ausgefüllten Formular und schließlich von der Dramenszene bis zum Dramenverzeichnis. Und auch das Schreibwerkzeug betreffend finden wir die ganze Bandbreite, vom ersten noch etwas ungelungenen Schreibversuch mit dem Federkiel bis zur eigenhändig überarbeiteten Schreibmaschinenabschrift, vom akribisch geführten Bleistiftstrich bis zur schwunghaften Niederschrift mit Federhalter oder Kugelschreiber.

So bietet sich dem Literaturfreund nicht zuletzt ein illustratives Kaleidoskop der verschiedensten Handschriften, das nicht wenige Leser wohl zu Hobbygraphologen machen dürfte. Wie sind etwa Jean Pauls temperamentvolle Notizen, Adalbert Stifters gleichmä-

ßige Schriftzüge, Alfred Döblins beeindruckende Unterlängen, Fontanes Hieroglyphen oder Kafkas fahrig hingeworfene Wörter zu deuten. Noch jede Handschrift lässt sich als durchaus originelle deuten, denn ihre Eigenarten offenbart sie nicht zuletzt im direkten Vergleich zu den vielen anderen in diesem Buch. Finden wir auf der einen Seite die leichte Lesbarkeit und das beeindruckende Schriftbild der Ebenmäßigkeit, etwa bei Hermann Hesse, so sehen wir uns auf der anderen Seite mit einer fast unleserlichen Handschrift konfrontiert, wie beispielsweise bei Kurt Tucholsky, der deshalb selbst Liebesbriefe meist auf der Schreibmaschine schrieb, da ihm völlig klar war: „Meine Schrift kann niemand lesen, nicht mal ich.“ Von Kurt Tucholsky stammt auch jene knappe Bemerkung, die als Motto eigentlich dem ganzen Band und allen Handschriften voran stehen könnte. Denn je nach Antwort auf seine Frage fällt die Wertschätzung der Faksimiles aus: „Sehe ich mir die Tagesliteratur an, dann denke ich manchmal: Das haben sich die Schreibmaschinen allein gedichtet. Aber macht es denn für den Wert einer Dichtung etwas aus, ob sie mit der Rechten geschrieben ist oder mit acht Fingern? Nein, es macht nichts für den Wert aus. Tippt, tippt.“

Sicher wird es bald Zeiten geben, in denen die Handschrift eines Autors fast ganz verschwunden sein wird, es sei denn, man beschränkt sich auf Eintragungen etwa in Formularen, Unterschriften in Verträgen oder Banküberweisungen. Nur noch selten lassen sich die individuellen Arbeitsschritte bis hin zum fertigen literarischen Werk nachvollziehen. Die am Computer geschriebenen Textdokumente werden mit der gleichen Tastatur verfasst und geben auch dem genauesten Blick keinen persönlichen Anschlag preis. Die ersten Versionen werden meist überschrieben oder gelöscht, so dass die Korrekturen unsichtbar bleiben. Insofern zeichnet diesen Band ein gewisser nostalgischer Blick aus, der bei Liebhabern von Autographen letztlich auch das Motiv abgibt, dafür erhebliche Summen auszugeben. Am Ende hält dieser dann auch das Original in Händen, während wir mit Abbildungen vorlieb nehmen müssen sowie mit den Erläuterungen auf der gegenüberliegenden Seite. Dort finden sich neben der Transkription meist kurzweilige Kommentare zum abgedruckten Text, ergänzt um Angaben zum Autor und zur Entstehungsgeschichte.

So verdientvoll und beeindruckend dieser opulente Band auf den ersten Blick ist, indem er zum wunderbaren Schmökern geradezu einlädt, an dessen Ende wohl nicht selten Entdeckungen aller Art stehen, und so verführerisch es auch immer sein mag, das Charakteristische eines Schreibers in seiner Handschrift entdecken zu wollen und sie als Dokumente der Zeit zu

lesen, - die Anordnung folgt streng der Chronologie, von Martin Luthers Brief aus dem Jahre 1529 bis hin zu Sarah Kirschs Gedichtentwurf aus dem Jahre 1973 -, es muss dennoch gesagt werden: der zweite, genauere Blick trübt den überaus positiven Eindruck zu Beginn. Von hinten nach vorn gelesen, wird plötzlich nicht mehr einsichtig, warum Sarah Kirsch den Band beschließen soll, obwohl der neueste Text von Koeppen aus dem Jahre 1976 stammt. Ist hier die Frage des Geschlechts entscheidend für den Proporz im Titel? Gewiss, eine Marginalie, doch weitere Fragen drängen sich auf. Gab es wirklich keine neueren Textproben aus den letzten 25 Jahren, oder war der Preis für die Abdruckgenehmigung zu hoch? Und entspricht der weibliche Anteil von einem Zehntel dem Gewicht der Autorinnen in der deutschsprachigen Literatur? Damit soll keineswegs die Auswahl generell in Frage gestellt werden, denn dass sich Jochen Meyer beschränken musste und sich so die Zahl der ausgewählten Namen von anfänglich 250, wie er im Vorwort schreibt, dann auf 130 und schließlich auf 101 reduzierte, versteht sich von selbst. Insofern dürfte wohl jeder Leser einen seiner Lieblingsautoren vermissen und sich fragen, warum gerade dieser hier fehle. Nicht die Wahl der vorgestellten Autoren ist der entscheidende Punkt der Kritik, als vielmehr die Auswahl der jeweiligen Handschriften. So drängt sich im Laufe der Lektüre ein Bild auf, wie dieser Band hätte aussehen können, hätte sich der Herausgeber ein wenig öfter von der Ausdruckskraft einzelner Handschriften leiten lassen und weniger vom Ort der Überlieferung. Diese offensichtliche Abhängigkeit vom Marbacher Literaturmagazin, von dort stammen vier von fünf Blättern, bestimmt damit letzten Endes auch den Abdruck der gewählten Exemplare. Dabei tauchen erhebliche Zweifel auf, ob diese wirklich so repräsentativ für die Autoren sind, oder ob sich die Beispiele nicht vielmehr der einfachen Verfügbarkeit und Reproduzierbarkeit verdanken. Zwar ist die Handschrift selbst zweifellos Veränderungen unterworfen, worauf der Herausgeber in seinem Vorwort zu Recht hinweist, doch gerade deshalb sind Bedenken angebracht, ob gerade das jeweils abgedruckte Blatt den schriftlichen Ausdruck der Literaten eindrücklich genug zu vermitteln vermag. Im Falle Brecht ist es daher ein wenig unverständlich, weshalb kein Blatt aus dem Brecht-Archiv gewählt wurde und statt dessen die eher sterile Reinschrift eines Gedichtes, das Brecht acht Jahre nach seiner Entstehung Berthold Viertel zum Geburtstag schenkte und sich deshalb in dessen Nachlass findet. Zudem dürften neben Angaben zur Größe des faksimilierten Manuskriptes, die wenig leserfreundlich am Ende des Buches zu finden sind und nicht im Kommentar zu den Handschriften selbst, die genauen Informationen über die Schreibwerkzeuge auf keinen Fall fehlen. Die konsequente

Wahl eines Bleistifts statt der Feder damals, oder eines Füllfederhalters statt des Kugelschreibers oder Filzstiftes heute, oder gar die möglichen Veränderungen dadurch, sollten nicht vernachlässigt werden, wenn es darum geht, ein Kapitel Literaturgeschichte in Form einer Geschichte der Handschriften zu schreiben. Kein Band vermag je so dick zu werden, dass von jedem ausgewählten Autor gleich mehrere Schriftproben in Originalgröße abgedruckt werden könnten, doch gerade deshalb hätte die Auswahl vielleicht doch eine detailliertere Begründung verdient als jene Jochen Meyers in seinem zwölfseitigen Vorwort „... aber / diese Schrift/ ist meine Schrift“.

Dem an Brecht-Interessierten bietet der Band gleichwohl im „vergleichenden Blättern“ die Möglichkeit, Gemeinsamkeiten der Brechtschen Handschrift mit anderen Autoren aufzuspüren. Einmal fündig geworden, etwa bei Karl Kraus, während die Verbindungslinien zu Frank Wedekind an verschiedenen Textproben noch eingehend geprüft werden müsste, ließe sich auch das umgekehrte Verfahren anwenden. Entsprechen die bekannten Distanzen des Augsburgers zu verschiedenen Schriftstellerkollegen auch einer ganz und gar anderen Handschrift? Für all diese und noch viele anderen Spekulationen bietet der Band genügend Material, bis hin zum Versuch, für jeden Autor den Buchstaben zu finden, der seine Handschrift charakterisiert und dessen Schreibweise so typisch ist, dass dadurch Texte eventuell besser oder gar zweifelsfrei einem Verfasser zugeschrieben werden können.

Dichterhandschriften. Von Martin Luther bis Sarah Kirsch. Hrsg. von Jochen Meyer, Reclam, Stuttgart 1999, 236 Seiten, 98 DM.

Verreisen auf einige Zeit? Auf Lebenszeit!

Von Gerd Koch

Das Buch von Klaus Völker über Sadie Leviton/ Sadie Müllerereisert kommt recht beiläufig daher: „War Sadie überhaupt eine Emigrantin? Sie war ja nicht geflohen, nur einige Zeit ‚verreist‘...“ (S. 42). Und unpathetisch: Vorsichtig zeichnet der Verfasser die Reisewege von „Sadie Leviton, die sich Livingstone oder manchmal auch Levingstone nannte wie ihr Vater“ (S. 12), oder Sadie oder Eva Leon, später Ehefrau des Brecht-Freundes Otto Müllerereisert, nach: Reisen von Bühne zu Bühne innerhalb Deutschlands, Europareisen, dann: Argentinien, Brasilien. Und Reisen der Gefühle und Beziehungen ... Selbständig und erfolgswünschend, ehrgeizig.

Sadie Leviton ist ebenso wie Helene Weigel eine Schülerin der Schwarzwaldschule von „Frau-Doktor“ Eugenie Schwarzwald in Wien. Das muss eine Bil-



dungseinrichtung von großer moderner Humanität gewesen sein: Nicht nur regelhaft ausgebildete Lehrer unterrichteten dort; auch Kokoschka, Schönberg oder Adolf Loos wurden gewonnen.

Die Beziehung zur Mitschülerin Helene Weigel geht zeitlebens nicht auseinander: Helene Weigel kümmert sich finanziell und menschlich-nahe um die Freundin.

Dafür gibt der Band von Völker treffende Belege. Hier zeigt sich die alltägliche Dimension von Exil/Emigration. Und die kommt nun während des Aufenthalts der Sadie Leviton in Lateinamerika durch eine Reihe von Briefen der Sadie Leviton an ihren Partner Rudolf Sachs zum Ausdruck, die Klaus Völker dokumentiert. Völker lässt solche Briefe weitgehend ‚für sich‘ sprechen und dadurch entsteht beim Lesen ein integraler Eindruck von Finanzsorgen, Lebens- und Liebesbeziehungen, Friseurbesuchen, Berufssorgen, sozialen Reportagen, Erinnerungen und – ‚Furcht und Elend des Dritten Reiches‘ reichen bis nach Lateinamerika: „heute Abend (höre ich) das Beten der Juden in der ganzen Welt. Wie muß die Qual sein, wenn es aus der sicheren Distanz schon so entsetzlich ist, nur an die zu denken, die ertragen wird“ (21.9.1941); „täglich (kommen) Telegramme aus Berlin mit flehenden Hilferufen. Es ist ein Hexensabbat in Hitlers Landen gegen die Juden ausgebrochen. Ich bin täglich auf der Post.“ (25.10.1941)

Das Buch von Völker ist - auch - das Porträt einer Frau des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts - sich selbst-bewusst zu definieren versuchend, Abhängigkeiten zu vermeiden suchend. Vielleicht zeigt sich im Lebenslauf der Sadie Leviton ein Muster, nach dem auch viele ‚Frauen um Brecht‘ zu leben trachteten. Mit Empathie hat Völker nachgezeichnet und dokumentiert, und durch sein weites kultur- und literaturhistorisches Wissen kann er Textpassagen anderer Autoren als Quasibelege einfügen, wenn es in dem Lebenslauf der Sadie Leviton an Belegen fehlt. So wird aus ihrem Lebenslauf auch ein möglicher (und unmöglicher!) Lebenslauf des zwanzigsten Jahrhunderts.

Klaus Völker: „Ich verreise auf einige Zeit“. Sadie Leviton. Schauspielerin, Emigrantin, Freundin von Helene Weigel und Bertolt Brecht. Berlin 1999.

Jacob Walcher - Lehrer Brechts

Von Gerd Koch

1970 schrieb Hermann Budzislowski in der *Weltbühne*: „Er war mit ihm eng befreundet. Brecht diskutierte mit ihm Tage und Nächte, hingerissen von der

Aufrichtigkeit, der Heiterkeit und dem Wissen dieses Arbeiters, der seine Herkunft nie verleugnete, und der von den vielen, die ihn wegen seiner Aufgeschlossenheit, seiner Zuverlässigkeit, seiner Kameradschaft zu ihren Freunden zählten, als ein lebendes Zeugnis der Arbeitergeschichte geliebt und verehrt wurde“. Dieser „Er“, das war Jacob Walcher - neben Sternberg, Eisler, Tretjakow ein weiterer Lehrer Brechts (übrigens auch von Willy Brandt bis 1948). Zeit seines Lebens politischer und betriebsnaher Gewerkschafter, der „mit Bewußtsein revolutionäre Realpolitik“ trieb, beriet er Brecht bei Stück-Produktionen, und war ihm Gesprächspartner in Zeitgeschichte und aktueller Politik. Und nach Brechts Tod blieb er dem Berliner Ensemble und seiner Leiterin Helene Weigel verbunden, wurde zu Betriebsversammlungen als Referent und zu Festen eingeladen und beriet Helene Weigel bei der Herausgabe des Brechtschen *Arbeitsjournals*.

In einem Gespräch mit Hans Bunge nach Brechts Tod äußert sich Jacob Walcher zu ihrer Beziehung so:

„Ich habe mich oft im stillen gefragt, wieso sich Brecht so für mich interessiert, wieso er Zeit opfert, Stunden, ganze Abende, bloß um sich so mit mir zu unterhalten. Aber ich sagte mir, es interessieren ihn eben diese politischen Fragen sehr, und mit meiner grundsätzlichen Haltung (er hat sich ausführlich informieren lassen, über meinen Werdegang, welche Gegensätze, welche Differenzen ich hatte und wie das war) stimmte er überein, und es hat also ihm eingeleuchtet, es waren eben Auffassungen, war eine Opposition, die ihm gerechtfertigt und begründet erschien. Und je länger, je mehr stellte sich heraus, daß wir in der Beurteilung der wichtigen Ereignisse und auch der Taktik der Partei (ich war vielleicht manchmal etwas kritischer als er, weil er ja immer bestrebt war, nach den objektiven Gründen einer bestimmten Entwicklung und einer bestimmten Politik zu suchen) gleicher Auffassung waren. Nun, ich war der Meinung, daß da der subjektive Faktor besonders im Stalin-Regime eine viel größere Rolle spielt, als es vielleicht so möglich scheint.“

Mit dem Buch von Ernst Stock und Karl Walcher liegt endlich die faktenreiche Biographie Jacob Walchers vor, so dass die Brecht-Forschung einen weiteren Sektor von Brechts politisch-kultureller Sozialisation reflektieren kann (es wurden Selbstzeugnisse verschiedener Dignität ausgewertet und auch Materialien aus dem „Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR“, die hinter dem Rücken von Walcher in seinen Disziplinierungs- und Partei-Ausschluss-Verfahren in der DDR angefertigt wurden). Zum Glück ist das Personenverzeichnis sparsam in seinen Namensnennungen: Brecht wird dort nur für drei Stellen ausgewiesen. Das ist viel zu wenig. Man muss schon das

ganze Buch lesen und wird an vielen Stellen fündig in Bezug auf Brecht. Sehr nützlich sind die Seiten 192 ff., die zu den einzelnen Kapiteln im Buch Zeittafeln, Personenporträts und Dokumente/Selbstzeugnisse liefern. Diese Aufteilung macht das Buch in seinem biographischen, narrativen Teil wie ein Geschichtsbuch um ein aktives Gewerkschafterleben anregend lesbar und liefert dem am Detail Interessierten im zweiten Teil eine Erweiterung.

Ernst Stock, Karl Walcher: Jacob Walcher (1887 - 1970). Gewerkschafter und Revolutionär zwischen Berlin, Paris und New York. Berlin 1998 (= Biographien deutscher Antifaschisten, hrsg. von Ulla Plener).
(Anmerkung: Der Rezensent registriert nostalgisch, dass Jacob Walchers erste Wohnung 1947 nach der Rückkunft aus dem amerikanischen Exil nur zwei Häuser von seiner eigenen Wohnung in Berlin-Friedenau, in der damaligen Kaiser(jetzt Bundes-)allee 137, gelegen hat.)

Trauerarbeit am toten Genossen

Von Clemens Pornschlegel

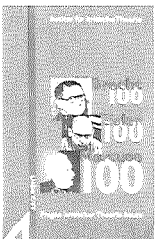
„Lieber Florian (Vaßen), lieber Gerd (Koch), als ich von Eurem Vorhaben (einer internationalen Konferenz zur *Maßnahme*) vor einem Jahr erfuhr, schlug bei mir sofort ein Interesse zur Mitarbeit an - ein spontanes, aber auch ein nur ungefähres Interesse. Dass es von Bedeutung sei, gerade im Brecht-Eisler Jahr zur *Maßnahme* sich erneut zu verständigen, war mir auf eine verschwommene Weise klar. Wie es so ist, schieben sich bei derart ungefähren Absichten immer wieder andere Dinge davor, kurzum, ich fand nicht die rechte Zeit und die Konzentration, mich richtig daran zu machen. Und als es dann soweit war und ich den alten Text zur Hand nahm, schlug mir eine Enttäuschung entgegen.“

Mit diesen Sätzen beginnt Hans-Christian Stillmark sein persönliches Resümee der *Maßnahme*-Konferenz, die vom 2. bis zum 5. Juli 1998 im Berliner Brecht-Haus stattfand. Inge Gellert, Florian Vaßen und Gerd Koch haben den Brief als abschließenden Beitrag in den Sammelband der Tagung aufgenommen. Das Durcheinander von Interesse und Widerstand, Faszination und Ablehnung, Bewunderung und Ekel, das die *Maßnahme* auslöst, aber auch die historische Notwendigkeit und Dringlichkeit einer Relektüre des Stückes lässt sich nicht besser formulieren. Die internationale Konferenz beziehungsweise die zweiundzwanzig Vorträge sind der komplexen Situation gerecht geworden. Sie sind durchweg vorbildlich. Aus dramaturgischer, musikologischer, anthropologischer, texttheoretischer, politik-

geschichtlicher, soziologischer, politisch-theologischer Perspektive haben sie den unheimlichen Block vermessen, der wie ein schwarzer Findling im deutschen Geschichtsgelände liegt.

Die Maßnahme war und ist kein Theaterstück unter anderen. Brecht/Eislers Lehrstück sprengt den ordentlichen Lauf der politischen und ästhetischen Dinge. Stillmark benennt die Verstörung, die von ihm ausgeht, sehr schön, wenn er zum einen von der diffus auftauchenden Einsicht spricht, dass eine Brecht-Eisler-Feier zuallererst eine Verständigung über die *Maßnahme* erforderlich machen würde, und wenn er zum anderen von der großen Ernüchterung berichtet, die der Text beim Wiederlesen bereitgehalten habe. „Bitter, enttäuschend, die ganze alte Scheiße: ‚Tretet vor! Eure Arbeit war glücklich...‘ Das Pathos der marschierenden Revolution war eine abstoßende Erinnerung. Ich hatte das Ritual der endlosen Vorbeimärsche vor den Tribünen des 1. Mai meiner Kindheit vor Augen und hörte angesichts beblümter Funktionäre und Veteranen ‚Die Augeeen, rechts!‘ - Nein, nicht schon wieder, überhaupt dieser Brecht-Sound, diese Partizipien-Reitereien all seiner Gedichte klang mit, gestelzt, gedrungen. Die Revolution, eine ernste Sache, nur mit grimmigem Gesicht zu betreiben. ‚damit die Leute noch in tausend Jahren wissen, wie schwer das war...‘“

Es gibt nichts schönzureden. Und die Berliner Tagung hat es auch nicht getan. *Die Maßnahme* ist ein abstoßender Text, im doppelten Sinn des Wortes. Er erlaubt keine flinken Anbiederungen und Vereinnahmungen. Und er enthält in der Tat auch ‚die ganze alte Scheiße‘: den Opferkitsch eines Humanismus, der die Welt auf die karge Fabel vom allerletzten Gefecht eindampft: Mensch oder Schwein, Freund oder Feind, Prolet oder Bourgeois. Es riecht nach Menschenfleisch. Die Radikale Abstraktionsfraktion namens RAF hat also durchaus richtig gelesen, und die Stasi in Bautzen auch. Es ist das Verdienst der Beiträge von Manfred Laueremann („Politische Theologie des Klassenkampfes“), Joachim Fiebach („*Die Maßnahme*. Lesarten in sich verändernden historischen Kontexten“), Helmut Kiesel („*Die Maßnahme* im Licht der Totalitarismustheorie“) und Antony Tatlow („Eine Maßanalyse aus anthropologischer Sicht“), die extremen historischen Zusammenhänge noch einmal deutlich gemacht zu haben. Nicht um Brecht/Eisler zu denunzieren oder mit ihnen den Kalten Krieg fortzusetzen, sondern um zu zeigen, mit welcher beängstigender, großartiger Genauigkeit und Konsequenz sie gearbeitet haben. Man muss von ihnen lernen, wenn man begreifen will, in welcher Gegenwart man lebt. Analysen der *Maß-*



nahme sind stets auch Begegnungen mit den, zumal in Deutschland, verdrängten, das heißt wirksamen politischen Traumata. Es sind immer auch Analysen eines Gemeinwesens, für das Politik die längste Zeit seiner Geschichte immer nur die ‚schlimmstmögliche Wendung‘ bedeutete. Man kann die Arbeit, die die Berliner Konferenz geleistet hat, deswegen kaum hoch genug einschätzen. Sie hat eine ebenso distanzierte wie emphatische Sprache gefunden für das Unabgeholte. Heiner Müller hat es in die folgenden Verse gebracht: „Kommunisten gefallen im Krieg gegen Hitler / Jung wie die Brandstifter von heute [...] / Ihre Namen vergessen und ausgelöscht / Im Namen der Nation aus dem Gedächtnis.“

Trauerarbeit am toten Genossen hat auch eine Tagung des Instituts für kritische Theorie, InkriT, zu leisten versucht. Es ging, wie der Dokumentationsband zeigt, *Brecht-Eisler-Marcuse 100. Fragen kritischer Theorie heute*, um aktuelle Anschlüsse an die Arbeiten der drei großen Jubilare. Leider betreiben die informierten Vorträge zu Brechts Marxismus und Marcuses Kulturkritik, zu Ökologie, Feminismus, Universalismus und Differentialismus aber allzu oft nur eine tapfere Reaktualisierung der alten Großgrundbegriffe. Die entfremdete Lohnarbeit und die Grundwidersprüche des Kapitalismus auf der einen, der Sozialismus und die ausstehende Harmonie der Lebensinstinkte

auf der anderen Seite: Das tritt unerlöst auf der Stelle. Und man ehrt Hanns Eisler nicht wirklich, wenn man den Tönen dieser Erde noch einmal mit den Nierentisch-Kategorien ‚U- und E-Musik‘ zu Leibe rückt und für die jüngsten Industrieproduktionen nur den Satz findet: „Der Prozeß der Standardisierung zieht sich bis heute: Die aktuellen Massenprodukte der house-, techno- oder trip-hop-Musiken weisen einen ewig gleichen Grundrhythmus (4/4-Takt) auf und werden mit Hilfe einfachster Computerprogramme eingespielt.“ Das besagt nur zweierlei: erstens, dass man mit Samples und zweitens mit ‚Grundrhythmen‘ (sagten Sie ‚Groove?‘) nichts anzufangen weiß. Dass EMI und Virgin nie daran dachten, zu Kulturabteilungen beim ZK zu mutieren, wusste man schon vorher.

Vermutlich ist es das Los aller Arbeiten, denen es erst einmal ums ‚Linke‘ und ‚Kritische‘ geht, dass sie sich um eine ‚Linie‘ oder die richtige Pravda (garantiert anti-dogmatisch und unorthodox) kümmern müssen und entsprechend weniger Zeit haben für die Probleme, die man *mit* Brecht, Eisler, Marcuse (und anderen) haben kann. Gilles Deleuze (dessen stille Liebe zu Brecht noch zu entdecken bleibt) hat für die beiden Arbeitsweisen einmal die Begriffe des Problematischen und des Theorematischen geprägt. Ersteres beunruhigt und zwingt zum Nachdenken, letzteres schreitet axiomatisch kohärent voran. Die beiden Sam-

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/>

melbände sind damit treffend beschrieben.

Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vaßen (Hrsg.): *Massnahmen. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück DIE MASSNAHME. Kontroverse. Perspektive. Praxis.* Theater der Zeit. Recherchen 1.

Brecht-Eisler-Marcuse 100. Fragen kritischer Theorie heute. Herausgegeben im Auftrag des Instituts für kritische Theorie (InkriT) von Vicor Rego Diaz, Kamil Uldag und Gunter Willing, Berliner Beiträge zur kritischen Theorie Band 1, Hamburg 1999, Argument Sonderband Neue Folge 266, DM 34,80.

Das Augsburger Brecht-Lexikon oder von der Eigendynamik eines wissenschaftlichen Projekts

Von Ralf Witzler, F.A.Z. Electronic Media

Der Autor Jürgen Hillesheim hat sich zum Ziel gesetzt, in über 150 Stichworten „alle verfügbaren Fakten und Informationen zu Brechts Augsburger Zeit in übersichtlicher Form zu komprimieren“ und „das Umfeld des jungen Brecht, seine Freunde, Freundinnen, literarischen Vorbilder und andere für Brecht bedeutsame Personen, Beziehungen, Kontakte, Querverbindungen, für den Dichter wichtige Augsburger Lokalitäten und ‚Schauplätze‘ darzustellen“ (10). Dies ist ihm gelungen. Die Fülle an Informationen wird auf der Basis des neuesten wissenschaftlichen Standes präsentiert. Auch Texte Brechts, die in neuerer Zeit erschienen sind, wie etwa seine Briefe an Marianne Zoff, Hanne Hiob und Paula Banholzer, das „Tagebuch No. 10“ und die Schülerzeitschrift „Die Ernte“ sind berücksichtigt. Das alles übersichtlich und leicht handhabbar geboten, in einem Band, der - gemessen am Ladenverkaufspreis - vom Verlag gut und durchaus ansprechend ausgestattet wurde. Die Texte der einzelnen Stichworte wurden nicht ausufernd lang, der Autor beschränkte sich auf das Wesentliche. In diesem Zusammenhang ist allerdings anzumerken, dass man bei den vorgestellten Personen die Geburts- und Sterbedaten - zumindest wenn bekannt - auf den Tag genau hätte angeben sollen. Hier wurden offensichtlich aus Gründen der Vereinheitlichung jeweils nur die Jahre genannt.

In der Einleitung wird wohlthuend ausgewogen, aber dennoch klare Positionen nicht scheuend, das nicht immer einfache und eindeutige Verhältnis Augsburgs zu Brecht beschrieben. Es wird auf der einen Seite dem Klischee begegnet, dass die Stadt sich nach wie vor halbherzig ihrer Brechtpflege annähme. Andererseits moniert der Autor - wohl ebenfalls nicht ganz zu Unrecht - die gleichsam scheinheilige Vereinnahmung, „Heimholung“ und Hagiographie Brechts, die zumindest gelegentlich zu beobachten ist und kann in dieser

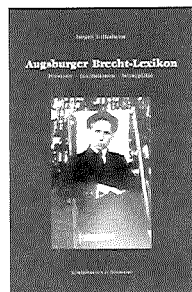
Einleitung schon mit durchaus interessanten Ergebnissen aufwarten: Denn wem ist bekannt, dass sich die Augsburger Presse bereits in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre Brechts positiv wertend annahm, und Diskussionen über den Bürgerschreck in Gang brachte? Darüber hinaus werden Kategorien der Frankfurter Schule als heuristischer Hintergrund einer Sichtung der (keineswegs nur offiziellen städtischen) Augsburger Bemühungen um Brecht fruchtbringend angewendet. Es wird deutlich, dass das ein oder andere Engagement für den „Stückeschreiber“ nicht ausschließlich literarischem Interesse entspringt, sondern eng verbunden ist mit wirtschaftlichen Belangen. Ehrte man den Dichter etwa, um ein Beispiel zu nennen, wenn man eine „Brechtwurst“ kreiert und daran verdient?

Das Handbuch geht jedoch weit über die Diskussion solcher Vorgänge (die eigentlich „Nebenschauplätze“ sind) und die solide Aufarbeitung und Präsentation bereits bekannten Materials und somit über seine ursprüngliche Aufgabenstellung hinaus: Es werden nicht nur kleinere Ergänzungen vorgenommen und Fehler korrigiert; viele der Stichwörter enthalten neue Informationen über Brechts Augsburger Umfeld. Wenn Ergebnisse aus Gesprächen mit den wenigen noch lebenden Zeitzeugen herangezogen wurden, sichert sie der Autor durch zumindest eine weitere Quelle - zumeist Dokumente der Augsburger Archive und Bibliotheken.

Manches ist vornehmlich für den Biographen interessant: Zwei Beispiele: Man weiß nun, unter welchen Umständen sich Brechts Eltern kennenlernten. Eine Vita Dr. Romuald Sauers, jenes Benediktinerpaters, der seinerzeit verhinderte, dass man Brecht der Schule verwies, und der Forschung bislang nur als Bleistiftzeichnung bekannt war, liegt nun vor - nebst einer ganzen Reihe von Fotos.

Andere Neuigkeiten hingegen sind mehr als nur überraschend, vergegenwärtigt man sich die lange Zeit, die seit Brechts Augsburger Zeit vergangen ist. Um nur die wichtigsten Ergebnisse anzuführen:

Erinnerung an die Marie A., für viele eines der schönsten Liebesgedichte deutscher Sprache, ist ganz offensichtlich, folgt man der klaren Argumentation Hillesheims, alles andere als eine Hommage an Brechts Beziehung mit Maria Rosa Amann, obwohl sie selbst Jahrzehnte später immer wieder auf diese Sichtweise bestand. Jene „Marie A.“ hieß eigentlich Rosa - so ihr Rufname. Maria hingegen war ihre Schwester, der Brecht ebenfalls - erfolglos allerdings - den Hof mach-



te. Beide hatte er wohl augenzwinkernd im Sinn, als er seine Verse schrieb. Dass dieses Liebesgedicht als Hohes Lied auf die Promiskuität und als Parodie auf das eigene Genre verstanden werden kann, wurde zwar schon vermutet und von Jan Knopf dargelegt, dürfte aber nun feststehen.

Aber auch ein weiteres Werk des jungen Brecht erscheint in einem etwas anderen Licht: das Drama *Baal*. Der Autor selbst verwies 1956 auf ein konkretes historisches Vorbild seines ersten bedeutenden Protagonisten. Historisierende Fiktion, hieß es, die alttestamentliche Gottheit galt als Namensgeber, Verläine und andere als Charaktervorbilder. Die Herausgeber der *Großen kommentierten Ausgabe* stellten apodiktisch fest, dass jenes reale Vorbild nicht existiert habe. Indessen hat es den von Brecht erwähnten „asozialen Lyriker aus Pfersee“ bei Augsburg tatsächlich gegeben, wie das Lexikon darlegt, in Name und Lebenslauf der gedichteten Figur durchaus ähnlich. Gleich eine ganze Reihe von Dokumenten stellt dies außer Zweifel. Brechts erstes großes dramatisches Werk erscheint somit noch komplexer, die Ästhetik des jungen Schriftstellers, seine Methode der „Materialverwertung“, noch raffinierter.

Zurück zum biographischen Umfeld: Walter Brecht zimmerte in seinen Memoiren das Bild eines intakten, beinahe idyllischen Elternhauses zurecht, dem der Dichter entstamme - eine Vorstellung, die im übrigen von keinem Biographen jemals bezweifelt worden wäre. Hillesheim tut dies auch nicht explizit. Er stellt aber Material bereit, mit dem sich Biographen wie Interpreten des Werkes in Zukunft auseinandersetzen haben: Er kann belegen, dass Maria Röcker, entgegen der Behauptung Walter Brechts, in keinsten Weise „dreißig Jahre lang dem Haus eine ergebene Helferin (Brecht, Walter: *Unser Leben in Augsburg*, damals. Frankfurt 1984, S. 262) war - zumindest nicht in herkömmlichen Sinne. Kaum zum April 1910 als Hausdame angestellt und eingezogen, hatte sie mit Brechts Vater ein Verhältnis und musste, als die schon kranke Sophie Brecht dies merkte und - für manchen durchaus verständlich - nicht dulden wollte, den Haushalt nach einem Monat wieder verlassen. 1914 wohnte sie wieder in Augsburg, in ihrer Wohnung in der Rosenaustraße von Brechts Vater weiterhin häufig frequentiert. 1918 zog sie wieder bei Brechts in der Wohnung in der Bleichstraße ein, die Mutter war inzwischen so schwer erkrankt, dass sie steter Pflege bedurfte und sich offenbar nicht mehr dagegen wehren konnte. All dies geht nicht nur auf Berichte von Zeitzeugen zurück, sondern lässt sich anhand von Archivalien belegen. Ohne psychologischen Gemeinplätzen das Wort geben zu wollen: Aber lässt die Erkenntnis, dass Brechts familiäre Welt nur scheinbar heil und der Vater, Kaufmännischer Direktor der Haindlschen Papier-

fabriken und nach außen hin stets korrekt, offenbar keineswegs das Musterbeispiel eines treusorgenden Gatten abgab, nicht ein modifiziertes Verständnis von Brechts Entwicklung und Sozialisation, seiner Charaktereigenschaften und letztlich auch seines literarischen Schaffens zu? Mit dieser Frage wird man sich zumindest intensiv beschäftigen müssen.

Sensationelles Nebenprodukt des Hillesheimschen Projekts: Durch die Recherchen für den vorliegenden Band entdeckte Hillesheim ein Originalheft der lange verschollenen, von Brecht edierten Schülerzeitschrift „Die Ernte“. Aufgrund von Presseberichten über diesen Fund wurden in England weitere Hefte entdeckt, mit bis dahin völlig unbekanntem Texten Brechts. Es wurden Erkenntnisse möglich, die Brechts früheste Schaffensweise als Dichter und Herausgeber in einem Kreis Gleichgesinnter transparenter machen, außer Zweifel stellen, dass typische Eigenschaften des „Stückeschreibers“ definitiv schon in seiner Jugend deutlich ausgeprägt waren. Das alles ist ohne Zweifel beeindruckend, aber eine Bemerkung sei erlaubt, ohne Hillesheims Leistung schmälern zu wollen: Viele der ausgewerteten Dokumente hätten nicht nur schon längst zur Kenntnis genommen werden können, sondern sogar müssen. Es handelt sich in den meisten Fällen um seit Jahrzehnten zugängliches Material in öffentlichen Einrichtungen der Stadt Augsburg: Personalbögen, Jahresberichte der Schulen, Zeitungen, Adressbücher etc. Ganz konkret: Die Existenz Johann Baals wäre genauso leicht verifizierbar gewesen, wie Brechts Spiel mit den Vornamen der beiden Schwestern Amann. Hillesheim hat dieses Material in knapper Form aufbereitet, zur Verfügung gestellt und sich zurückhaltend auf die Fakten beschränkt. Die gerade angerissenen Schlussfolgerungen und Deutungen sind nicht die Aufgabe seines „Kompendiums“, sondern die zukünftiger Analysen. Das Buch hat in seiner Grundidee, seiner Handhabbarkeit und seiner Materialfülle geradezu Modellcharakter für die Beschäftigung mit den literarischen Anfängen anderer großer Dichter. Es hat gezeigt, dass nach so vielen Jahrzehnten durchaus noch Wichtiges zutagezufördern ist. Die Ergebnisse des Handbuchs haben zur Folge, dass Aspekte des Lebens und Werkes Brechts modifiziert zu sehen sind. Es regt zu Diskussionen an und hat ein weiteres wissenschaftliches Projekt notwendig gemacht, die ebenfalls von Jürgen Hillesheim besorgte kommentierte Edition der „Ernte“, die bereits 1997 publiziert wurde. All dies sind ausreichend Gründe, das *Augsburger Brecht-Lexikon* zu den wichtigsten Veröffentlichungen der letzten Jahre zum jungen Brecht zu zählen.

Jürgen Hillesheim: Augsburgs Brecht-Lexikon. Personen - Institutionen - Schauplätze. Verlag Königshausen & Neumann, Würzburg 2000. 192 S., 23 Abb. 39,80 DM.

Wieder einmal: *Die Dreigroschenoper* auf CD

Von Dieter Wöhrle

Bereits in den 50er Jahren hatte Brecht die berechnete Sorge, er werde in die Literatur eingehen als der Mann, der den Vers geschrieben hat: "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral". Denn zweifellos gehört *Die Dreigroschenoper* zu den bekanntesten Werken des Augsburger Stückeschreibers und auch für den Komponisten Kurt Weill gilt: seine Musik für diesen "Versuch im epischen Theater" machte ihn berühmt und dieser Ruhm hält bis heute an. So dürften die Handlung ebenso wie die Melodien dieses "Stücks mit Musik" dank zahlreicher Aufführungen auf der Bühne, den drei Filmversionen und nicht zuletzt durch die Interpretationen diverser Schauspieler, Schlagersänger, Popstars und Rockgruppen auf Tonträgern aller Art, mittlerweile so bekannt sein, dass es kaum Käufer der neuen CD *Kurt Weill Die Dreigroschenoper* aus dem Hause BMG/RCA geben wird, die mit dieser Einspielung zum ersten Mal die "Moritat von Mackie Messer" hören. Insofern lässt sich diese Version mit dem Ensemble Modern unter HK Gruber als Dirigent wohl kaum als singuläres Ereignis wahrnehmen, da sie rezeptionsgeschichtlich relativ problemlos einzuordnen ist: als die definitiv letzte Aufnahme der "Dreigroschenoper" im 20. Jahrhundert, und als eine von vielen innerhalb eines Zeitalters, in dem das Kunstwerk vor allem in seiner technischen reproduzierten Form erscheint. Einerseits der vorläufige Endpunkt innerhalb einer mittlerweile fast siebenjährigen Erfolgsgeschichte der *Dreigroschenoper*, versucht diese akustische Inszenierung andererseits an deren Anfang zurückzukehren. Denn vordringliches Ziel der Neuaufnahme sollte es sein, so versichert Stephen Hinton unermüdlich im Begleitheft, so nah wie möglich der Premierenaufführung am 31.8.1928 im Berliner Theater am Schiffbauerdamm zu kommen. Grundlage dieses Versuchs stellt der erste Band einer neuen Kurt-Weill-Edition dar, in die Stephen Hinton als Herausgeber im Begleitheft kurz einführt. Und die Novitäten springen dem Leser sofort ins Auge. Statt der bislang einfach erwähnten Songs, etwa "Hochzeitslied", oder "Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit" sind die einzelnen Titel hier nicht mehr nur streng nummeriert (von 1-18 auf CD 1, von 1-10 auf CD 2), sondern sie erhalten neben einfachen Zahlen (Nr. 1-20) verschiedene A-Nummern, etwa Nr. A2a oder AX1 bis hin zum Schluss Ax. Auf diese Weise hören wir das "Hochzeitslied" unter der merkwürdigen Numerierung Nr. 5a, 5b & 5c. All dies sieht nach fleißiger Editionsarbeit aus, weshalb der Hinweis nicht fehlen darf: "Die Numerierung vor den Titeln bezieht sich auf die Ein-

teilung in der neuen kritischen Kurt Weill Edition." Doch eine Erklärung für die Wahl der Ziffern, sucht man im Begleitheft ebenso vergebens wie neue Informationen zur Entstehungsgeschichte der *Dreigroschenoper* oder deren musikalischen Eigenarten. Insofern ist die Lektüre des Begleithefts, mit den Köpfen der Interpreten auf der bunten Vorder- und Rückseite, so aufregend wie das Rezept zum Essen. Auch wenn es heute ebenso müßig ist wie im Jahre 1928, darüber zu streiten, wem sich denn nun der Durchbruch des Stückes verdanke und wem letztlich die Ehre des Erfolgs gebühre, dem Musiker Weill oder dem Autor Brecht, so dürfte mittlerweile außer Frage stehen, dass sich dies keineswegs durch die genaue Rekonstruktion der Premierenfassung beantworten lässt, sei es in musikalischer, sei es in textlicher Hinsicht. Denn trotz überlieferter Regiebücher, archivierter Partituren, Klavierauszügen und Bühnenmanuskripten lässt sich nach mehr als 70 Jahren nicht mehr eindeutig festhalten, was wer wie genau auf der Berliner Bühne am Abend des 31. August 1928 sprach oder sang, und welche Instrumente die Akteure dabei begleiteten. So mag der Versuch eine authentische Fassung zu rekonstruieren zwar rühmlich sein, doch das Ergebnis muss letztlich enttäuschen. Daneben kann es auch kaum die Absicht einer Neuaufnahme sein, die Damen Nina Hagen, Sonja MacDonald, Winnie Böwe, Timna Bauer sowie die Herren Max Raabe, HK Gruber, Hannes Hellmann und Jürgen Holtz (die Reihenfolge entspricht den Konterfeis auf dem CD-Begleitheft) gegen das Ensemble der Uraufführung antreten zu lassen. Vielmehr sollte es neuen Inszenierungen der *Dreigroschenoper* darum gehen, deren ästhetische Qualitäten sowohl durch beeindruckende Darbietungen vorzuführen als auch sich auf vorhandene Interpretationen zu beziehen und nicht so sehr Doubletten zu arrangieren, oder gewisse Auslegungen bzw. Zugänge zum Werk schlichtweg zu wiederholen. Die Maxime aus der *Dreigroschenoper* "Es geht auch anders, doch so geht es auch" wäre demnach der Maßstab, an dem sich die Notwendigkeit noch jeder neuen Einspielung messen lassen müsste.

Greift man dazu nochmals auf die Metapher und das Verhältnis von Rezept und Essen zurück, so liegt der Reiz der Jubiläumsaufnahme des "ensemble modern" weniger in der Präsentation des *authentischen* Rezepts als vielmehr im spektakulären Auftritt neuer Brecht/Weill-Köche. Dass der Blick auf die Gedenkfierlichkeiten zum 100. Geburtstag Kurt Weills am 2.3.2000 und seines 50. Todestages am 3. April 2000 für den Zeitpunkt der Veröffentlichung sicherlich keine unwesentliche Rolle gespielt haben dürfte, ändert nichts daran, dass der Reiz und letztlich die Qualität dieser Aufnahme vor allem mit den Namen zweier Interpreten verbunden ist: Max Raabe und Nina Hagen. Beiden verdanken wir eine wirklich neuartige Darbietung



der bekannten Songs, wobei der Macheath von Max Raabe die Anleihen an Brechts rollendes R keineswegs zu verbergen sucht, insbesondere beim Mackie-Messer-Song, den er hier - Authentizität hin, Werktreue her - zum Besten geben darf. Dennoch vermag er es, sich durch sein sanftes Timbre deutlich vom Schallplattenauftritt des Augsburger Stückeschreibers abzusetzen. Und Nina Hagens stimmliche Ausdruckskraft gibt der Rolle von Frau Peachum ein solches Gewicht, dass man sich wünschte, sie hätte noch mehrere Gesangsauftritte im Stück. Wie hätte es wohl geklungen, wenn die Berliner Punklady mehr als nur einen Part gesungen hätte? So wird gerade in ihrer eindrucksvollen Darbietung die Diskrepanz gegenüber bisherigen deutlich, und lässt erkennen, worin der ästhetische Mehrwert dieser Aufnahme zu finden ist. Um der theatralischen Wirklichkeit dieses „Stücks mit Musik“ (Brecht/Weill) - für Stephen Hinton ein „Hybrid aus Oper und Drama“- ein wenig Rechnung zu tragen, greift die Produktion auf Zwischentexte Brechts zurück. Warum diese aber gekürzt werden mussten, (passt die textliche Authentizität etwa weniger ins Konzept?), bleibt ebenso ein Geheimnis wie es unverständlich bleibt, warum die Wahl des „Ausrufers“ ausgerechnet auf Jürgen Holz fiel. Dessen theatralische Stimme, sein Versuch, Bedeutungen zu suggerieren, wo es keine gibt, wirken oft peinlich und bestätigen einmal mehr: Gut gemeint ist keineswegs gut.

Zuletzt verdient die Leistung des Ensemble Modern

ein besonderes Lob: es spielt Weill - und dies ist auch Ende der 90 er Jahre keineswegs selbstverständlich - als einen Komponisten des 20. Jahrhunderts. Versiert in der Musik der Moderne und ihren herausragenden Komponisten, präsentieren die Frankfurter das Komplex in der Musik Weills als sowohl durchschaubar als auch hörbar, denn statt die Stilelemente zu verwischen, wie so oft zu hören ist, stellen sie diese konsequent aus. Auf diese Weise wird das musikalische Material transparent, das Weill in der *Dreigroschenoper* so genial zusammenfügt: Jazz, Moritat, Bänkelsong, Ballade, Moritat, Kabarettchanson.

Solche Komplexität sucht man auf einer CD vergebens, deren Erscheinen sich wie so häufig der Faszination eines runden Geburtstags verdankt und weniger einer ästhetischen Notwendigkeit. So entstand die CD *Sonja Gottlieb singt Bertolt Brecht* anlässlich des 100. Geburtstages Brechts, erschien aber erst 1999. Die Live-Aufnahme ihres Auftritts am 30.10.1998 in Idar-Oberstein bietet zwar mit 20 Titeln einen repräsentativen Querschnitt aus Brechts Werk, doch die Ausgewogenheit der Textauswahl entschädigt keineswegs für die musikalische Darbietung. Denn weder die elf Vertonungen durch Hanns Eisler noch die Musik Kurt Weills zu den restlichen neun Titeln werden auf der Höhe des dafür notwendigen musikalischen Standards gesungen. So bedarf es auch keiner großen Musikalität, um rasch zu hören, dass hier eine Freizeitkünstlerin am Werke ist - oder genauer, wie es im Begleitheft heißt: „Die Goldschmiedemeisterin und staatlich geprüfte Schmuckgestalterin hat ihr Hobby, die Musik, zu ihrem beruflich ersten Standbein gemacht. Sie ist inzwischen bei Insidern aus dem Kreis politischer Sängerinnen nicht mehr wegzudenken.“ Bei letzterem ist eher der Wunsch Vater des Gedankens als die musikalische Realität, wie sie auf der CD vorliegt. Eine deutliche und klare Stimme, oder die im Begleitheft versprochene „Ausdrucksstärke und Tonsicherheit ihres Gesangs“ reichen heutzutage allein kaum aus, einen Brecht-Liederabend oder eine CD zu gestalten. Ungemein aufrichtig wirkt dies alles, aber nirgends wirklich aufregend, wenn Sonja Gottlieb das „Vielleichtlied“, „Die Ballade vom Wasserrad“ oder das „Lied einer deutschen Mutter singt“. Auch beim „Kanonnen-, Barbara- oder Bilbaosong“ will sich partout nur das Gefühl einstellen, man lausche dem Versuch einer Sopranistin, Weill-Songs singen zu lernen. Wer zum Schluss dann noch an die große Überraschung glaubt, die eine feminine Variante des „Mackie Messer-Songs“ bieten könnte, sieht sich enttäuscht und so bleibt am Ende nurmehr Karl Valentins Diktum: „Wenn ma wos ko, is’s koa Kunst nimma, und wenn ma’s net ko, is’s erst recht koa Kunst.“

Ensemble Modern: Kurt Weill, Die Dreigroschenoper, RCA/BMG 1999

Sonja Gottlieb singt Brecht, Anton Productions 1999

Bertolt Brecht-Archiv

Neu in der Bibliothek (Auswahl) - Zeitraum: Dez 1999-Feb. 2000

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

- 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. A cura di Virginia Cisotti e Paul Kroker. - Milano: Montedit 1999.
- Atti del Convegno POESIA E POLITICA. BERTOLT BRECHT A 100 ANNI DALLA NASCITA** tenutosi a Milano, nella sede dell'Università degli Studi, Vai Festa del Perdona 7, nei giorni 10-11 dicembre 1997.
- Barbon, Paola:** Bertolt Brecht in Italien (1945-1980) - Eine engagierte Rezeption. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 65-72.
- Betz, Albrecht:** „Der Text ist primär und die Musik nicht sekundär“. Über Brecht und Eisler. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 35-44.
- Beutler, Bernhard:** Grußwort zum Brecht-Kongress in Antwerpen. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 3-4.
- Brecht, Bertolt:** 80 poemas y canciones. Selección y traducción de Jorge Hakker. - Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora 1999.
- Brecht, Bertolt:** Brecht Gikyokuzenshu. [Stücke.] [Bd.] 7. 8. [Übers.:] Tatsuji Itwabuchi. - Tokyo: Miraisha 1999.
- Brecht, Bertolt:** ngouï hao tám thm Tú Xuyên /Der gute Mensch von Sezuan. [Übers.:] Kim Lan Thai. - Da Nang: Giao Luu 1999.
- Brecht, Bertolt:** Poemas de amor. Selección de Elisabeth Hauptmann. Traducción de Vicente Forés. Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Edición bilingüe. - Madrid: Ediciones Hiperión 1998.
- Brecht i chudo'evstvennaá kul'tura XX veka.** Materialy naučnyj konferencii Rossijskogo Brechtovskogo obščestva k 100-letiu so dná ro'deniá Bertol'ta Brechta (12-13 marta 1998 goda). Archivnyje dokumenty. Publikacii. Chronika. Redaktor-sostavitel': V. F. Kolázin. - Moskva: Gosudarstvennyj Institut Iskusstvovznaniá 1999.
- Clos, Annett:** Bertolt Brechts *Baal* oder Kann denn Sünde Liebe sein? - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 111-124.
- Dieckmann, Friedrich:** Brecht's modernity. Notes on a Remote Author. Translated by Marta Ulvaeus. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 12-15.
- Dramaturgie in der DDR (1945-1990).** Herausgegeben von Helmut Kreuzer, Karl-Wilhelm Schmidt. - Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter 1998. I. (1945-1969). Unter Mitarbeit von Otto Riewoldt = Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft. Editionen. Band 8. Germanistische Abteilung. II. (1970-1990). Unter Mitarbeit von Helmut Heinze = Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft. Editionen. Band 9. Germanistische Abteilung.
- Duhamel, Roland:** Metaliterarische Diskurse bei Brecht. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 45-51.
- Eisenstein und Deutschland.** Texte, Dokumente, Briefe. Herausgegeben von der Akademie der Künste, Konzeption und Gestaltung: Oksana Bulgakowa. - Berlin: Akademie der Künste, Henschel Verlag 1998.
- Fischbach, Fred:** Hanns Eisler. Le musicien et la politique. Franck Fischbach (éd.). - Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Wien: Peter Lang 1999 = Collection Contacts. Série III - Etudes et documents. Vol 47.
- Forst, Luigi:** Del povero Bertolt Brecht ovvero l'arte della simulazione. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 53-62.
- Gemünden, Gerd:** Brecht in Hollywood. „Hangman Also Die“ and the Anti-Nazi Film. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 65-76.
- Germanistische Mitteilungen.** Zeitschrift für deutsche Sprache, Literatur und Kultur. Herausgeber: Roland Duhamel, Clemens Ruthner, Luk Van den Dries im Auftrag des Belgischen Germanisten- und Deutschlehrerverbandes (BGDV). Brüssel. Heft 48 (1998). Brechts Erbe. [Das Heft enthält die Beiträge der Antwerpener Tagung im April 1998 unter dem Thema „Brechts Erbe“.]
- Gier, Helmut:** Brecht im Ersten Weltkrieg. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 39-51.
- Heeg, Günther:** Einar wie Schleaf. Towards an Economy of the Feminine in Schleaf's „Puntija“. Translated by Marta Ulvaeus. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 86-94.
- Herrmann, Hans-Christian von:** Eine Anordnung von Schlagbolzen. Brechts und Eisensteins ästhetische Arsenal. - In: Eisenstein und Deutschland. Texte, Dokumente, Briefe. Herausgegeben von der Akademie der Künste, Konzeption und Gestaltung: Oksana Bulgakowa. - Berlin: Akademie der Künste, Henschel Verlag 1998. S. 157-164.
- Hollywood-Elegien.** Holger Teschke spricht mit George Tabori. - In: Theater der Zeit. Berlin. 55 (2000) 2 (Februar), S. 8-10.
- „Ich habe erlebt, dass Theater eine politische Kraft haben kann“. Martin Wuttke im Gespräch mit Klaus Dermutz. - In: Theater der Zeit. Berlin. 55 (2000) 2 (Februar), S. 11-13.
- Jordheim, Helge:** Gefährdeter Nihilismus: Eine Analyse der Mutterfigur in Brechts *Baal*. - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 99-110.
- Jung, Thomas:** Die „entgipsten“ Lieder: Hanns Eislers Adaption Brechtscher Lieder für die *Deutsche Sinfonie*. - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 161-187.
- Kammerer, Hansjörg:** Bertolt Brechts Prägung durch schwäbische Frömmigkeit. - In: Blätter für württembergische Kirchengeschichte. 98 (1998), S. 191-201.
- Kehrig, Sabine:** „Die Volkskammer in größerer Schwung setzen“. 102. Geburtstag am 10. Februar. Die Briefe Brechts zeigen den Dramatiker als Fürstenaufklärer. Sie schärfen die Sicht auf die Kapitalismuskritik und eine sozialistische Reformperspektive. - In: Freitag. Berlin. 4.2.2000.
- Kleber, Pia:** Theater in Zeiten der website-Kultur. Robert Lepages „Sturm“ und Brecht. - In: Theater der Zeit. Berlin. 55 (2000) 2 (Februar), S. 34-37.
- Knopf, Jan:** Brecht - der Autor als Produzent. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 9-19.
- Koch, Gerd:** *Der böse Baal der asoziale* - Entwürfe, Fragmente, Szenen. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 99-104.
- Kontakte. Kontexte.** Deutsch-luxemburgische Literaturbegegnungen. Johann Kaspar Müller und Joseph Görres, Marie Speyer und Wilhelm Raabe, Frantz Clément und Richard Dehmel, Pol Michels und Yvan Goll, Alexander Weicker und Marieluise Fleißer, Aline Mayrisch und Ernst Robert Curtius, Evy Friedrich und Walter Jacob, Joseph Noerden und Bertolt Brecht, Tony Jungblut und Norbert Jacques, Anise Koltz und Horst Bingel. Ausstellung und Katalog: Germaine Goetzinger. Gast Mannes und Frank Wilhelm. - Mersch: Centre national de littérature 1999. [Katalog.]
- Krippendorff, Ekkehart:** In der Falle. Nach dem Werbefeldzug. Claus Peymann eröffnet mit George Tabori „Brecht Akte“ das „neue“ Berliner Ensemble. - In: Freitag. Berlin. 14.1.2000.
- Kroker, Paul:** GalileiBrecht: Verkommenheit, Verrat, Verbrechen? - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 105-114.
- Lange Meyer, Peter:** „Aber das Gesündeste ist doch einfach: Lavieren.“ Überlegungen zu Brechts nautischen Metaphern - mit Blick auf die Verhaltens-

- lehre im *Buch der Wendungen*. - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 59-80.
- Lchmann**, Hans-Thies: Fabel-Haft. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 13-26.
- Lchmann**, Hans-Thies: Newness and Pleasure. Mahagonny Songs. Translated by Regine Rosenthal. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 16-26.
- Lewis Thomas**, Emma: Choreographing Brecht. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 85-88.
- Linzer**, Martin: Neu oder nicht neu, schwierige Frage. Claus Peymann macht das Berliner Ensemble wieder auf. - In: Theater der Zeit. Berlin. 55 (2000) 2 (Februar), S. 4-7.
- Liska**, Vivian: Zum Geleit (Brecht und Kafka). - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 7-8.
- Lucchesi**, Joachim: Opern-Politik. Die Kontroverse um Brecht/Dessaus *Lukullus*-Oper 1951. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 115-122.
- Lukac**, Aleksandar: Theatre Offensives from Belgrade to Toronto. An interview by Judith Rudakoff. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 95-112.
- Mahlke**, Stefan: Brecht ≠ Müller. German-German Brecht Images before and after 1989. Translated by Ulla Neuberger in collaboration with Ralph Denzer. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 40-49.
- Martin**, Carol: Brecht, Feminism, and Chinese Theatre. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 77-85.
- Müller-Schöll**, Nikolaus: „... just an invented word“. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 27-30.
- Östha**, Johannes: „Etwas zum Verweilen gebrachtes Flüchtiges“: Über Naturbilder in Brechts Lyrik. - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 139-159.
- Palm**, Kurt: „bertolt, du!du!dich!“ John Fuegi, Brecht und die Frauen. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 96-98.
- Philipsen**, Bart: Das Zaudern der Macht. Tragödie und Demokratie in Brechts *Antigonemodell 1948*. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 52-67.
- Pintzka**, Wolfgang: Sollen wir Brecht heute noch spielen? - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 31-42.
- Primavesi**, Patrick: The Performance of Translation. Benjamin and Brecht on the Loss of Small Details. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 53-59.
- Quilitzsch**, Frank: Brechtsongs und Erbsensuppe. „Baal“ und „Woyzeck“ eröffneten am Theaterhaus Jena eine neue Etappe. - In: Theater der Zeit. Berlin. 55 (2000) 2 (Februar), S. 14-17.
- Rühmkorf**, Peter: Wo ich gelernt habe. - Göttingen: Wallstein Verlag 1999 = Göttinger Sudelblätter.
- Ruthner**, Clemens: Brecht/100: Germanisten am toten Mann. Ein (belgisches) Nachspiel mit Jelinek. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 90-94.
- Schmid**, Jürgen. Brecht und Haindl. Bertold Friedrich Brechts „Chronik der G. Haindl’schen Papierfabrik Augsburg“ von 1899. Kommentierte Edition mit Beiträgen von Michael Friedrichs, Helmut Gier, Ursula Kohler, Petra Riesterer, Klaus Wengenmayr, Ralf Witzler. - Augsburg: WiBner-Verlag 1999.
- Schumacher**, Ernst: Brecht nach der Wende. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 27-36.
- Schumacher**, Ernst: Die Verurteilung der Roten Armee nach Bertolt Brecht. Ein Retrouvaillé. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 123-141.
- Silbermann**, Marc: Brecht-Ehrungen: Eine Übung zur Vorschau auf einen Rückblick. - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 13-29.
- Streisand**, Marianne: Bertolt Brecht und der junge Gerhart Hauptmann. - In: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge. Bern. 10 (2000) 1, S. 127-132.
- Suvín**, Darko: *Haltung* (Bearing) and emotions: Brecht’s refunctioning of conservative metaphors for agency. - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 43-58.
- Tabori**, George: Die Brecht-Akte. Deutsch von Ursula Grützmaier-Tabori. - In: Theater der Zeit. Berlin. 55 (2000) 2 (Februar), S. 56-72.
- TDR. The Drama Review. The Journal of performance studies. Editor: Richard Schechner. New York. 43 (1999) 4 (Winter). Special Section on Bertolt Brecht. Guest Edited by Susanne Winacker.
- Van den Dries**, Luk: Heiner Müller. Brechts erster Erbe. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 68-78.
- Vanheleputte**, Michel: Bertolt Brechts Weltbejahung. Zu einer Konstante seiner Position. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 20-34.
- Vanhoufte**, Kurt: Mimesis, Technologie und Gestus. Das Erbe Brechts. - In: Germanistische Mitteilungen. Heft 48 (1998), S. 79-89.
- Varopoulos**, Helene: Brecht’s Gestus. Brecht and C.P. Cavafy. And Heiner Müller. Translated by Regine Rosenthal. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 60-64.
- Vestj**, Eldin Nesje: Dramaturgie des Widerstands: J.M.R. Lenz - Bertolt Brecht - Hilda Hellwig. - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 125-137.
- Völker**, Klaus: Erinnerungsbild und eine Salve Zukunft: Bertolt Brechts Lehrstück *Die Maßnahme*. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 89-97.
- Völker**, Klaus: Erinnerungsbild und eine Salve Zukunft: Bertolt Brechts Lehrstück *Die Maßnahme*. - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 81-92.
- Völker**, Klaus: „Ich verreise auf einige Zeit“. Sadi Leviton. Schauspielerin. Emigrantin. Freundin von Helene Weigel und Bertolt Brecht. - Berlin: Transit 1999.
- Völker**, Ludwig: Monoverse. Hinweis auf ein ungeschriebenes Kapitel der lyrischen Formenlehre. - In: Mutual Exchanges. Sheffield-Münster Colloquium II. Herausgegeben von Dirk Jürgens. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Wien: Peter Lang 1999. S. 236-261.
- Wege**, Carl: Spielplan(politik) und Inszenierungskalkül des Berliner Ensembles zwischen 1952 und 1956. - In: Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. S. 93-98.
- Wilke**, Judith: The Making of a Document. An Approach to Brecht’s „Fater“ Fragment. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 122-128.
- Winnacker**, Susanne: German Brecht. European Readings. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 7-11.
- Wirth**, Andrzej: Lehrstück als Performance. - In: 1898-1998. Poesia e politica. Bertolt Brecht a 100 anni dalla nascita. S. 75-83.
- Wirth**, Andrzej: The Lehrstück As Performance. Translated by Marta Ulvaeus. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 113-121.
- Wizisla**, Erdmut: Editorial Principles in the Berlin and Frankfurt Edition of Bertolt Brecht’s Work. Translated by Marta Ulvaeus. - In: TDR. The Drama Review. 43 (1999) 4 (Winter), S. 31-39.
- Wizisla**, Erdmut: Jetzt die Wahrheit über die Wahrheit. Der Mann, mit dem Hannah Arendt politisch denken und historisch sehen konnte: Heinrich Blücher zum 100. Geburtstag. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. Frankfurt am Main. 11.12.1999.
- Zweifel-Fragen-Vorschläge. Bertolt Brecht anlässlich des Einhundertsten. (Hrsg.): Thomas Jung. - Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Wien: Peter Lang 1999 = Osloer Beiträge zur Germanistik. Bd. 23.

Premierenhinweise:

- 08.04. **Der gute Mensch von Sezuan** - Augsburg, Städtische Bühnen Augsburg
- 20.04. **Der gute Mensch von Sezuan** - Bruchsal, Badische Landesbühne
- 01.07. **Die Dreigroschenoper** - Nördlingen, Gemeinnütziger Verein "Alt Nördlingen"
- 01.04. **Herr Puntila und sein Knecht Matti** - Pforzheim, Stadttheater Pforzheim
- 04.05. **Im Dickicht der Städte** - Freiburg, Kammerspiele im E-Werk
- 20.05. **Im Dickicht der Städte** - Innsbruck, Tiroler Landestheater
- 01.07. **Leben des Galilei** - Bamberg, E.T.A. Hoffmann-Theater
- 27.05. **Mutter Courage und ihre Kinder** - Barsinghausen, Deister-Freilicht-Bühne

Brecht-Weigel-Haus in Buckow



- 12.05./11 Uhr Ausstellungseröffnung „**Ich bin ihnen fortdauernd reichlich gewogen, Madame...**“ - *Helene Weigel – ein Leben für Brecht*
- 12.05./12.30 Uhr **Geburtstagsprogramm** der Kinder der Kita „Helene Weigel“, Buckow
- 12.05./13 Uhr Videovorführung des Filmes **Helene Weigel, Ein Portrait**, Heiderose Leopold Filmproduktion Berlin.
- 12.05./15 Uhr Eröffungsveranstaltung des 3. Buckower Literatursommers: Lieder, Texte aus bekannten Rollen und Lebenszeugnisse: „**Helene Weigel – die brotbackende, netzstrickende, suppenkochende Kennerin der Wirklichkeit**“ (Lieder und Texte: Gina Pietsch, Piano: Jürgen Beyer)
- 28.05./16 Uhr Sabine Kebir liest aus ihrer Helene Weigel-Biographie: **Abstieg in den Ruhm**.
- 03.06./11 Uhr Film „**Busch singt**“ Teil 1 und 2
- 03.06./16 Uhr Chorkonzert Ernst-Busch-Chor Berlin e. V.
- 03.06./19 Uhr Film „**Busch singt**“ Teil 3 und 4
- 04.06./11 Uhr Film „**Busch singt**“ Teil 5 und 6
- 04.06./16 Uhr „**Busch einmal anders**“.

musikalisch-literarische Veranstaltung mit Roger Reinsch (Matinée am Anlass des 100. Geburtstages von Ernst Busch am 22.01.)

- 25.06./16 Uhr Filmpremiere „**In der Frühe sind die Tannen kupfern**“ Bertolt Brecht und Helene Weigel in Buckow
- 02.07./16 Uhr Werner Hecht liest aus seinem Buch **Helene Weigel – eine große Frau des 20. Jahrhunderts**, Suhrkamp Verlag
- 16.07./16 Uhr **Die Mutter** (Brecht/Eisler) zur Aufführung 1951 im Berliner Ensemble mit Helmut Heinrich
- 30.07./16 Uhr **Theater – Mein Leben**, Ein Programm über Helene Weigel (Lieder und Texte: Evelyn Heidenreich, Piano: Stefan Brandenburg)

Nähere Informationen: Brecht-Weigel-Haus, Bertolt-Brecht-Straße 29, 15377 Buckow, Telefon: 033433 - 467

Literaturforum im Brecht-Haus



12. 4./20 Uhr **Buchvorstellung von Ernst Schumacher: „Mein Brecht“** (Moderation Frank Hörnigk): Wie ihm 1944 Brecht als „apokalyptisches Tier der deutschen Literatur“ vorgestellt wurde; wie er im Juni 1949 Brecht im Deutschen Theater aufsuchte und von Helene Weigel mit Wiener Tafelspitz bewirtet wurde; wie er im März 1953 im Gefängnis von München-Stadelheim am Kapitel „Die Mutter“ seiner Dissertation „Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918 – 1933“ schrieb; wie er zum Grab Brechts flog und in eine „Witwenversammlung“ geriet ...
25. 4./20 Uhr **Buchpremiere von Stefan Mahlke: „.... in ruhiger Haltung, die nicht ohne Furcht ist“ - Briefe von und an Helene Weigel 1935 – 1971**. Es liest: Annemone Haase (Berliner Ensemble): „Ich bin ein Briefschwein und gedenke es zu bleiben“ – so die große Brecht-Schauspielerin und Ehefrau über sich selbst. In großenteils unbekanntem Briefen von und an

„Frau Direktorin“ zeigt sich aber eine andere Weigel: die ausgebuffte Intendantin, die ihre Schäfchen hütet, gegen Starallüren oder „böhmakelnde“ Schauspieler wettert, aber auch die Krise des BE mitverantwortet.

8. 5./20 Uhr **Gotthard Wagner: Zur Aktualität von Kurt Weill am Beispiel des Songspiels Mahagonny. Ein Multimedialer Vortrag** (Moderation Friedrich Dieckmann). Wer seine Nase näher in die Partitur steckt und geschichtlichen Entwicklungen mit Leidenschaft folgt, wird erstaunt sein, wieviel von Weills und Brechts Visionen von 1927 auch noch im Jahre 2000 aktuell sind. Sex, Drogen, Geld und der Tod des „lieben Gottes“ brennen in der postkommunistischen Faustrecht kapitalismusswelt mehr denn je auf unseren verkaufbaren Häuten. Eine Veranstaltung in Kooperation mit dem Bildungswerk der Heinrich Böll-Stiftung.

11. 5./20 Uhr **Buchvorstellung von Sabine Kebir: „Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie“** (Moderation Ursula Vogel). Zum Buch siehe Interview mit Sabine Kebir auf S. 20.

16. 5./20 Uhr **Buchvorstellung von Nyota Thun: „Ich – so groß und so überflüssig“ – eine Wladimir Majakowski Biographie. Nino Sandow** (Gesang) und **Jens-Karsten Stoll** (Klavier). Als Titan der russischen Poesie stand Wladimir Majakowski stets im Zentrum literarischer und politischer Turbulenzen. In einer groß angelegten Biographie stützt sich die Berliner Slawistin auf bisher unerschlossenes Archivmaterial und korrigiert entschieden das holzschnittartige deutsche Majakowski-Bild.

Nähere Informationen:

Tel. 030 – 2822003 / 2823417 (auch Telefax) bzw. <http://www.lfbrecht.de> e-mail: info@lfbrecht.de.



Das Dreigroschenheft-Team während den Berliner Brecht-Tagen

Das Dreigroschenheft -Abonnement

Hiermit abonniere ich das Dreigroschenheft:

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

Das Abonnement ist nach einem Jahr kündbar.

Name, Vorname: _____

Straße: _____

PLZ, Wohnort: _____

Tel. für Rückfragen: _____

Einzugsermächtigung:

BLZ: _____ KTO: _____

Bankinstitut: _____

Unterschrift: _____

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

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

Sie suchen Bücher von Brecht?

Wir haben fast alle Bücher vorrätig -
auch vergriffene Raritäten!

Sie sind Brecht-Fan und wollen Fan-Artikel?

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

Gerne senden wir Ihnen unseren Katalog.

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



brecht shop

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

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

AKTUELLE NACHRICHTEN

Die Vergnügungen des Bertolt Brecht



AZ-W/oi/Brecht

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

Bertolt Brecht,
um 1954

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

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

2 Wochen lang
kostenlos probelesen!
Tel. 08 21/ 777-23 23
Fax 08 21/ 74 21 89
eMail: [vertriebswerbung@
newsfactory.de](mailto:vertriebswerbung@newsfactory.de)

Augsburger Allgemeine

Bayerns starke Seiten
www.augsburger-allgemeine.de

100. Geburtstag am 12. Mai

»Helene Weigel
Schauspielerin u
Theaterleiterin
aber vor allem
sie war eine gro

Dreigroschenheft, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg
Postvertriebsstück DPAG "Entgelt bezahlt" VKZ 8 13182
D 8/T86 B.Nr. 74 F.Nr. 1
Dr. Herbert und Monika Mänzhauser
Arthur-Piechler-Str. 9

86161 Augsburg

Siegfried Unseld

Werner Hecht

Helene
Weigel

Suhrkamp

Werner Hecht Helene Weigel

Eine große Frau des 20. Jahrhunderts
Mit zahlreichen Abbildungen
Gebunden, 344 Seiten. DM 58,-

Zum 100. Geburtstag von Helene Weigel
erscheint das neue Buch von Werner
Hecht, einem engen Mitarbeiter Helene
Weigels und Dramaturg des Berliner
Ensembles, mit einem Vorwort von
Siegfried Unseld.

Suhrkamp