

Nr. 2 Monats vom ...
2. Ballade von Mack ...

Antony Tatlow:

Neue Wege zu Brecht?

1. ... die hat Zie- ...
2. ... die hat Zie- ...
... er ... im ...
... ein ... für ... Mann ...

100 Jahre Special:

• Helene Weigel

• Kurt Weill

Service:

Brecht-Archiv

Rezensionen

Termine

... das ein Mis- ... doch das Mis- ... nicht a ...
... die ... die ... die ...
... die ... die ... die ...



1B 13182 F

3 / 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.

www.stadtsparkasse-augsburg.de

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 Dreigroschenheft im Internet:
<http://www.dreigroschenheft.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

Dreigroschenheft

Informationen zu Bert Brecht

Erscheinungsweise: 1/4-jährlich,
jeweils zum Quartalsbeginn
Einzelpreis: DM 3,-
Jahresabonnement:

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

Redaktion:

Dreigroschenheft

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

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

email: Brechtshop@t-online.de

<http://www.dreigroschenheft.de>

Kurt Idrizovic (verantwortl.),

Christiane Hempel, Uschi Huber, Horst Thieme

Gestaltung:

HTMO GbR

Brückenstr. 25 • 86153 Augsburg

Tel.: 08 21 / 15 25 26

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

Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Olga Fedianina, Wichmann von Meding,

Ines Katenhusen, Gerd Koch, Jan Knopf,

Joachim Lucchesi, Antony Tatlow,

Dieter Wöhrle und Zhu Yi

Verlag:

Dreigroschenverlag - Obstmarkt 11 - 86152 Augsburg

ISSN 0949-8028 (3/2000)

Inhalt

Vorwort	4
100 Jahre Kurt Weill	
<i>Joachim Lucchesi: Lost in the Stars?</i>	5
<i>Ines Katenhusen: Zensur in der Weimarer Republik? Der Skandal um die Erstaufführung von <i>Der Protagonist</i></i>	9
<i>Antony Tatlow: Gibt es neue Wege zum alten Brecht?</i>	13
<i>Zhu Yi: Mit Pfeife auf Ochse ins Exil</i>	25
<i>Wichmann von Meding: Das Paket des lieben Gottes als literarische Kontrafaktur</i>	28
<i>Jan Knopf: Nachruf auf Brigitte Bergheim</i>	33
Hundert Jahre Helene Weigel	
<i>Olga Fedianina: Ein Gespräch mit Manfred Wekwerth</i>	34
<i>Dieter Wöhrle: Eine Sammelrezension aller erschienenen Weigel-Bücher</i>	38
Rezensionen	
<i>Dieter Wöhrle: Dreigroschenoper - wirklich für nur ein paar Groschen</i>	46
<i>Gerd Koch: Jan Knopfs pocket-Postille</i>	46
Neuzugänge im BB-Archiv	49
Termine	52
Abonnement	54

Vorwort

Liebe Brecht-Freunde,

im April fuhr unser Redaktions-Team nach Karlsruhe, um die Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB) an der Uni Karlsruhe zu besuchen. Dort empfingen uns, sehr gastfreundlich, **Jan Knopf** und seine Kollegin **Brigitte Bergheim**, um mit uns über einen geplanten Brecht-Kongress im Jahr 2002 in Augsburg zu sprechen. Die Atmosphäre war angenehm, das Gespräch effektiv. Am 2. Mai schickte uns Brigitte Bergheim das Protokoll der Besprechung und dankte nochmals für die ‚produktive Diskussion‘. Daher waren wir sehr betroffen, als wir etwa vier Wochen später von dem plötzlichen Tod der wissenschaftlichen Mitarbeiterin Jan Knopfs erfuhrten. Jan Knopf schrieb einen Nachruf auf Brigitte Bergheim, den Sie auf Seite 33 finden. Wir wünschen an dieser Stelle den Angehörigen von Frau Bergheim sowie der ABB, trotz dieses Verlustes, alles Gute für die Zukunft.

Nach dieser traurigen Mitteilung möchten wir Ihnen die aktuelle Dreigroschenheft-Ausgabe vorstellen:

Dass Brecht und Weill in jungen Jahren zusammengearbeitet haben, ist bekannt, auch, dass sie sich dann auf Grund ihrer unterschiedlich politischen Ansichten getrennt haben. Anlässlich seines 100. Geburtstages und 50. Todestages möchten wir mit zwei Beiträgen an Kurt Weill erinnern. **Joachim Lucchesi** schrieb dazu einen Artikel, der sich mit dem „deutschen“, dem „französischen“ und dem „amerikanischen“ Weill sowie den damit verbundenen Schwierigkeiten einer einheitlichen Rezeption seines Gesamtwerkes auseinandersetzt. Die Historikerin **Ines Katenhusen** beschäftigte sich mit Kurt Weills Oper *Der Protagonist* und dem Skandal um die Erstaufführung in Hannover während der Weimarer Republik.

Mit der Frage „Gibt es neue Wege zum alten Brecht?“ meldet sich **Antony Tatlow** aus Dublin zurück und leitet damit hoffentlich einen interessanten literaturwissenschaftlichen Diskurs ein.

Interessant ist auch der Aufsatz der jungen chinesischen Germanistik-Studentin **Zhu Yi**: „Mit der Pfeife auf Ochse ins Exil. Eine neue Lesart von Brechts Gedicht“, und zwar durch das Motiv der interkulturellen Interpretation.

Das sich auch Quereinsteiger mit Brecht wissenschaftlich auseinandersetzen, zeigt die Arbeit von **Wichmann von Meding**, der Brechts „*Paket des lieben Gottes*“ als literarische Kontrafaktur“ durchleuchtet und dabei auf eine noch nicht entdeckte Vorlage zu diesem Text gestoßen ist.

Unsere große Weigel-Jubiläumsschau werden wir vorerst mit einem Interview, das **Olga Fedianina** mit **Manfred Wekwerth** führte, sowie den Rezensionen sämtlicher Weigel-Publikationen, die **Dieter Wöhrle** für uns vornahm, abschließen.

Unser Rezensent aus Berlin, **Gerd Koch**, beschreibt seine Ansichten zu Jan Knopfs neuester Brecht-Einführung, die vor allem Studierenden hilft, sich zum Thema BB einzulesen.

Am Schluss finden Sie wie immer Mitteilungen und **Neues vom Brecht-Archiv** und natürlich eine Menge Veranstaltungshinweise.

Wieder einmal bedanken wir uns bei allen Mitarbeitern für ihre stets gleichbleibende Hilfsbereitschaft.

Ihr Dreigroschen-Team

100 Jahre Kurt Weill

Lost in the Stars?

Kurt Weill zum 100. Geburtstag und 50. Todestag

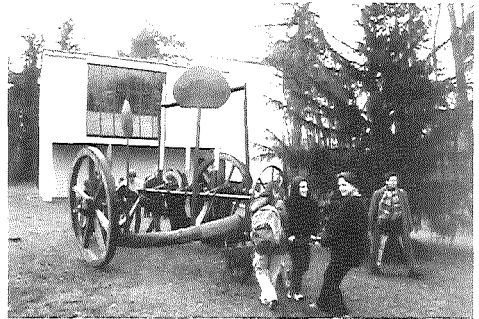
Von Joachim Lucchesi

Lange galt er ausschließlich als einer der Exponenten Berliner Musikkultur der Zwanziger Jahre, als Synonym für deren wohl erfolgreichste Theaterproduktion, als nicht zufällig Zweitgenannter des Doppel-Teams: „Kurt Weill, hat der nicht die Musik für Brechts *Dreigroschenoper* geschrieben?“ Dies war bis in die siebziger Jahre eine gängige öffentliche Meinung. Dann aber begann im letzten Viertel des Jahrhunderts ein Prozess der Ausdifferenzierung einer Persönlichkeit, der heute – im Jahr seines 100. Geburtstages – noch anhält. Schrittweise wurde der „deutsche“, „französische“ und „amerikanische“ Weill entdeckt – und noch immer sind nicht alle weißen Flecken auf dieser so vielgestaltigen musikalischen Landkarte getilgt.

Kurt Weill in Deutschland und Amerika: Lange hat diese Zweiteilung den tiefen Bruch in einer Biographie zementiert, als handle es sich um Komponisten gleichen Namens, deren einer so bekannt wie der andere unbekannt ist. Er, der schon vor 1933 in NS-Kreisen das Stigma eines „jüdisch-bolschewistischen Zersetzungskünstlers“ verliehen bekam, dessen Opernpremiere *Mahagony* in Leipzig 1930 durch braune Stoßtrupps zu einem der größten Theaterskandale der Weimarer Republik geriet, musste wenige Wochen nach der Machtergreifung Hitlers Deutschland überstürzt verlassen. So ergab sich aus dem Wechsel der Länder, dem Weg von der Berliner Theaterlandschaft via Paris zum New Yorker Broadway, dem Wechsel vom deutschen Juden zum deutsch-jüdischen Amerikaner, dem Weg vom europäischen Avantgardisten zum populären Broadway-Komponisten das Bild eines fremd-vertrauten Weill: abhängig davon, ob man von Europa nach USA oder *vice versa* schaute. Die geographisch-kulturelle Teilung von Werk und Biographie hatte noch Jahrzehnte nach seinem Tod 1950 in New York zur Folge, dass sein Gesamtwerk dies- und jenseits des Atlantiks nur fragmentarisch bekannt wurde, dass sich Skepsis, Ignoranz und Ablehnung mit dem Vorurteil

musikkultureller Befangenheit verbanden: Aus amerikanischer Sicht gegenüber der bei Ferruccio Busoni entstandenen „modernistischen“ Kammer- und Konzertmusik sowie seinen frühen Opern (vor Brecht); aus deutscher Sicht gegenüber dem amerikanischen „Musical“-Komponisten einer „low culture“.

Hinzu kam verschärfend, dass die jungen europäischen Nachkriegskomponisten an dem im „Dritten Reich“ untergegangenen *Dreigroschenoper*-Stil der „Roaring Twenties“ weder anknüpfen wollten noch konnten. Kurt Weill war in den fünfziger und sechziger Jahren „doppelt tot“: mental- und rezeptionsgeschichtlich. Die wenigen Werkaufführungen wie die *Dreigroschenoper*, *Die sieben Todsünden*, die Oper *Mahagony* schoben sich eher verdunkelnd als erhellend vor Weills „Restwerk“. Auch die durch Lotte Lenya und dem Dirigenten Wilhelm Brückner-Rüggeberg in Hamburg Ende der fünfziger Jahre produzierten LPs waren der „Brecht-Weill-Phase“ zugehörig. Doch obwohl glücklicherweise durch diese Einspielungen eine „Weill-Renaissance“ gelang, beschränkte sie sich auf einige europäische Werke und zementierte die mit tiefer Unkenntnis gepaarte Haltung gegenüber dem in USA Entstandenen. Weiteres kam erschwerend hinzu: In den USA geriet Weill nach sei-



Kurt-Weill-Fest Dessau 2000

Dreigroschenmobil vor dem Feiningerhaus auf dem Weg zum Geburtstagsspektakel mit den Kirchen-Kids von St. Johannis und Schülern (Foto: Boris Geilert)



Kurt-Weill-Fest Dessau 2000: *Der Kuhhandel* (Foto: Jens Schlüter)

nem Tode (mit Ausnahme des sensationellen Serienerfolgs der *Dreigroschenoper* – Adaption Marc Blitzsteins 1954 in New York) zunächst in Vergessenheit. Weder gab es bedeutende Auführungen seiner amerikanischen Werke, noch lagen diese als Partiturdruk vor. (Übrigens ist bis heute der größte Teil der amerikanischen Werke noch nicht in verlässlichen, quellenkritischen Partituren publiziert, doch wird – seit die Kurt Weill Foundation in New York gegründet wurde – inzwischen intensiv daran gearbeitet).

Wie kam es zu dieser Zweiteilung und warum bestimmte sie so lange das Bild vom Komponisten? Die Gründe sind verschieden und wurden kaum recht ausgesprochen: Man konnte sich mit dem „einen“ gegen den „anderen“ entscheiden, sie entband davon, sich der fremden amerikanischen oder europäischen Kultur anzunähern und die dort entstandenen Werke und Positionen zu bestimmen. Erschwerend kamen die Ressentiments europäischer Nachkriegsavantgarden und ihrer Verfechter gegenüber einem sich offenbar ästhetisch immer mehr verflachenden Weill hinzu, was zu dem Ondit führte, er sei im amerika-

nischen Exil als ehemals hoffnungsvoller Komponist gescheitert.

Resultierend daraus fehlte es in den siebziger Jahren nicht an Rettungsversuchen. Der britische Weill-Experte David Drew hatte 1975 die psychologisierende These vertreten: Weill habe als Folge seiner Vertreibung aus Deutschland die europäischen (Kultur-) Wurzeln zum Selbstschutz in sich abgetötet. Doch können diese und andere Argumentationen ihre Hilfskonstruktion nicht ganz verbergen. Ihre „entlastende“ Erklärung diene zwar einem seriöseren Umgang mit dem Problem der „zwei“ Weills, konnte aber eine offene Betrachtung des ganzheitlichen und unteilbaren Weill nicht ermöglichen.

Vieles ist seitdem passiert. Nunmehr liegen seit den historischen LP-Aufnahmen Lotte Lenyas zahlreiche Neueinspielungen namhafter Interpreten vor. Seine Schriften und ein wesentlicher Teil der Briefe wurden im letzten Jahrzehnt in den USA und Deutschland ediert, auch stieg die Zahl der Theaterproduktionen, die ihn jenseits von Brecht zeigen: *Der Silbersee* in der Geburtsstadt Dessau vor einigen Jahren, die jüngste Inszenie-

zung *Der Weg der Verheißung* in Chemnitz 1999, sowie die für den 2. März (dem Geburtstag) vorgesehene Premiere der Operette *Der Kuhhandel* in Dessau sind Beispiele hierfür. Schließlich wären namhafte Künstler der Jazz- und Rockszene zu nennen, die seine Musik für sich entdecken und vor einem jungen Publikum jenseits der Konzertsäle aufführen: David Bowie, Charlie Haden, Tom Waits und viele andere.

Fünfzig Jahre nach seinem Tod ist deutlich geworden, dass die offenbar vorhandenen „roten Fäden“ zwischen dem „europäischen“ und „amerikanischen“ Komponisten nicht länger ignoriert werden können. Er hatte in seinem Leben eine grundsätzliche Entscheidung nie in Frage gestellt, egal, an welchem Ort des Globus er sich gerade befand: die Entscheidung für das Musiktheater. So findet sein Bekenntnis von 1920 in Lüdenscheid (wo er für eine Spielzeit als Kapellmeister tätig war), dass Musiktheater seine eigentliche Domäne sei, Niederschlag sowohl im Komponieren für die Theater der Weimarer Republik als auch für das amerikanische Theater und den Broadway. Im Blickfeld sind zeit lebens die Theaterbühne, die Suche nach wirkungsvollen Bühnenstoffen, die Produktionen hervorragender Dramatiker wie diejenigen von Georg Kaiser, Lion Feuchtwanger, Jean Cocteau, Langston Hughes, Maxwell Anderson und anderen. Konsequenter tritt er in Berlin und New York für die Erneuerung des Musiktheaters ein, dessen vorherrschend konservatives Mischungsverhältnis zwischen falsch verstandener Tradition und Publikumsgesinnung er – wie zwanzig Jahre später auch Pierre Boulez – nicht mehr bedienen will. Es ist seine Absicht in der Weimarer Republik, die Oper an die wirklichen Ereignisse heran zu führen, dem Leben näher zu bringen und sie zugänglich für jene zu machen, denen Leben und Kunst weit auseinander zu klaffen drohen. Dies hat er in Opern wie *Mahagonny*, *Der Jasager*, *Die Bürgschaft*, *Street Scene* oder *Down in the Valley* in verschiedener Weise aufgezeigt.

Wenn er in den USA eine amerikanische Volksoper schaffen will, die in der jungen Musikgeschichte des Landes bislang fehlt, so wird das Kontinuum des Weges deutlich. Es ist ihm wichtig, wie George Antheil 1930 bemerkte, dass

die Ladenmädchen in Europa Melodien aus der *Dreigroschenoper* summen, es liegt ihm daran, dass auch New Yorker Taxifahrer seine Songs pfeifen. Dies sei, Lenya zufolge, wertvoller gewesen als eine Verleihung des Pulitzer-Preises. Man irrt in der Annahme, dass der Komponist auf populistische Erfolgssucht zielte. Damit trifft man kaum die künstlerischen und moralischen Motivationen. Weill bemüht sich auf beiden Kontinenten, die von ihm als elitär empfundene Musikentwicklung aufzusprengen und eine Antwort auf die Krise der modernen Musik zu geben.

Aus dieser Position heraus wird verständlich, ja zwangsläufig, dass er sich am Broadway, dem einzig verfügbaren modernen amerikanischen Musiktheater orientierte. Eine Trennung seiner Arbeit in „Broterwerb“ und dem Hervorbringen von „Eigentlichem“ kam für ihn nicht infrage, er selbst hätte es wahrscheinlich als künstlerische Unlauterkeit empfunden. Das, was bei anderen aus Deutschland immigrierten Künstlern zwingend lebensnotwendig wurde, konnte er für sich nicht realisieren. Auch schien ihm das musikalische Idiom des Gastlandes keine unüberwindliche Barriere zu sein. Da hatte es Brecht beispielsweise wesentlich schwerer. Und dies war nicht nur ein Problem der fremden Sprache.

Der Komponist lernte schnell, sich in den Verhältnissen der amerikanischen Kulturindustrie zurechtzufinden: Er begriff, wie man in den USA Ideen geeigneten Leuten mitteilt, Produzenten, Geldgeber, Schauspieler und Sänger sucht. Es entmutigte ihn auch keineswegs, dass am Broadway Mittelmaß vorherrschte, sowie ein auf ganz anderen und jüngeren Traditionen gegründetes Musiktheater existierte. Er sah darin vielmehr eine Aufgabe, mit seinen europäischen Theatererfahrungen den entscheidenden Schritt zu wagen: die Schaffung einer amerikanischen Volksoper. Zeit lebens verfolgte er dieses Ziel mit beeindruckender Produktivität und Qualität.

Heute wäre der Blick darauf zu richten, dass er seine Arbeiten für das amerikanische Theater mit Positionen begründet, die namentlich durch die Berliner Studienzeit bei Busoni (1921-23) geprägt sind.

In vielen Briefen aus dem amerikanischen Lebensabschnitt zeigt sich Weills tiefe Beeinflus-



Kurt Weill 1943

sung durch eine auf Busoni, Verdi, Offenbach und Mozart fußende Ästhetik des Musiktheaters. Selbstbewusst erklärt er, dass er weit über dem Standard der Broadway-Komponisten liege und mehr als ein bloßer „Songwriter“ sei. Seine musikdramatische Kunstfertigkeit, die verborgene Raffinesse der Harmonik, die doppelbödige Materialbehandlung, die souverän beherrschte Instrumentierungskunst und schließlich die Großartigkeit seiner melodischen Erfindungskraft ist durch andere Komponisten am Broadway weder kopiert noch erreicht worden. Dass er sich kurz vor seinem Tode besonders auf Verdi und die italienische Oper beruft, ist nicht zufällig. An diesem fasziniert ihn die „emotionale Tiefe“ und „strukturelle Brillanz“ unterhalb populärer Arien, die er als verborgene zweite Schicht ausmacht. Deutlich wird, dass er nicht nur Verdi, sondern sich selbst meint. Er möchte, gleich jenem, komplexe kompositorische und musikdramatische Sachverhalte mit kunstvoller Einfachheit „verkleiden“. Diese Position ist ihm auf den Prob Bühnen des Broadway nahe. Ein umfassender Vergleich der Opernästhetik Verdis in ihrer Bedeutung für Weills gesamte Musiktheater steht noch aus.

Ein weiterer Aspekt sei korrigiert. Immer noch findet sich die hartnäckige Meinung, er habe in den USA das gesellschaftskritische Zeittheater der Weimarer Republik aufgegeben und sich in die Sphäre privatisierender Liebesgeschichten hineinbegeben. Zwar hatte er tatsächlich diese Bereiche thematisiert. Doch ist das nur die halbe Wahrheit. Im Zusammenhang mit dem 1937 geplanten Stück *The Common Glory* bezeichnet er eine aktuelle Rede Roosevelts als „the complete ideological outline of our play“. Er will ein großdimensioniertes Werk über amerikanische Geschichte schaffen, dessen – wie er schreibt – Idee von Freiheit und Gleichheit aller Rassen eine direkte Antwort auf die von Hitler und Mussolini regierten Länder sei. Zwar blieb es nur ein Vorhaben, doch die vollendeten Werke in den USA bezeugen politische Positionen: in *Johnny Jonson*, dem Soldaten des Ersten Weltkriegs, manifestieren sich pazifistische, antimilitaristische Tendenzen; in *Love Life* wird amerikanische Geschichte von 150 Jahren anhand einer Ehesituation dargestellt; *Lost in the Stars* liegt eine scharfe Verurteilung der Apartheid-Politik Südafrikas zugrunde. Wenn hier noch die Aktivitäten für die Kriegspropaganda hinzuzählen (so 1942 mit den *Lunch Time Follies* für Rüstungsarbeiter amerikanischer Schiffswerften), ist das Bild des unpolitischen Broadway-Komponisten nicht länger haltbar.

1946, vier Jahre vor seinem Tod, gesteht er in einem Brief an Erika Neher, dass er in den USA „unter viel schwereren Umständen“ arbeite als in Europa, „da es hier keine Traditionen gibt, auf denen man aufbauen kann.“ Doch er kann nicht neu beginnen. Weill bringt seine gesamte Theatererfahrung, sein darauf orientiertes kompositorisches Handwerk aus Europa mit und setzt diesen reichen Fundus zur Entwicklung des amerikanischen Musiktheaters ein. Nur unter einer ganzheitlichen Perspektive können die amerikanischen Werke in ihrer Komplexität verständlich werden, da sie in den amerikanischen Vorbildern, die er sich gründlich und hörbar angeeignet hatte, nicht aufgehen.

(Erstveröffentlichung in der „Frankfurter Rundschau“ vom 26.2.2000)

Zensur in der Weimarer Republik?

Der Skandal um die Erstaufführung von Kurt Weills Oper *Der Protagonist* in Hannover (1929)

Von Ines Katenhusen

Am 27. März 1926 wurde in Dresden *Der Protagonist* uraufgeführt, die Erstlingsoper des 26-jährigen Kurt Weill.

Das Stück spielt im England der Shakespeare-Zeit. Es handelt von einer Truppe fahrender Schauspieler, die, angeführt von ihrem Regisseur und gleichzeitigem Hauptdarsteller, also dem Protagonisten (alle auftretenden Bühnengestalten haben keine Individualität, sondern sind Thesen- und Ideenträger), für eine Festlichkeit des Herzogs probt. Gespielt werden soll eine pantomimische Satire vom lüsternen Mönch. Als der Herzog jedoch ein ernsteres Stück wählt, verdüstert sich die Szene. Der Protagonist lebt nur für und auf der Bühne, Spiel und Realität haben sich ihm verwirrt. Als ihm die Schwester hinter der Bühne ihren Verlobten vorstellen will, zerrt der Protagonist sie auf die Bühne. Er bezichtigt sie der Untreue, ersticht sie und fordert, man solle ihn erst nach der Vorstellung verhaften. Er versteht seine Tat als Krönung der Schauspielkunst, hier erst offenbare sich sein großes Schauspielgenie.

Der Protagonist war das erste Werk aus der Zusammenarbeit zwischen Kurt Weill und Georg Kaiser. Der expressionistische Dramatiker stellte sich auf Weills Vorstellungen von einer „Oper ohne Konzessionen und ohne Trivialitäten“ ein, die vor allem unterhalten wollte, niemals aber moralisch (ver-)urteilen. Derbe burleske Elemente wechselten mit leisen, ersten Szenen ab. Zwei unterschiedlich besetzte Orchester stehen für die zwei Leben des Protagonisten: das reale und jenes der Bühne. Keine der dargestellten Personen ist eindeutig positiv oder negativ besetzt, jede ist lebendig, ohne dass eine Identifikation möglich ist. Mit diesen Gestaltungselementen empfahl sich Kurt Weill bald nach dieser Uraufführung für eine Zusammenarbeit mit Bertolt Brecht. Brechts radikale politische Überzeugungen jedoch waren zu keiner Zeit auch die des Linksintellektuellen Kurt Weill, ebensowenig wie er einen Bruch mit musikalischen Traditionen anstrebte.

Die Reaktionen auf die ersten Aufführungen des *Protagonisten* waren sehr unterschiedlich. Teile des Publikums waren begeistert; Weill-Biographen sprechen bisweilen gar vom Durchbruch des Komponisten. In der Dresdener Semper-Oper wie in den fünfzehn anderen Opernhäusern, in denen der *Protagonist* in den Jahren nach der Uraufführung gezeigt wurde, zeigten sich viele Besucher jedoch auch ablehnend und gleichermaßen schockiert vom Inhalt wie von der musikalischen Form.

Im Februar 1929 stand der *Protagonist* auch in Hannover auf dem Spielplan. Seine Erstaufführung im hiesigen städtischen Opernhaus führte zu einem der größten Skandale, die die Stadt in den zwanziger Jahren in Kunst und Kultur erlebte. In der zweiten Monatshälfte berichteten die lokalen Tageszeitungen fast täglich von den neuen Entwicklungen, und die kommunalen Gremien hatten sich gleich mehrfach mit einer Flut von Briefen empörter Besucher zu beschäftigen. Es gab darunter nur wenige Stimmen, die das Werk von Weill und Kaiser verteidigten. Da war die *Niedersächsische Arbeiterzeitung*, das Parteiorgan der Kommunisten. Sie lobte die Aufführung als mutige Tat im Kampf gegen die „reaktionären Kreise Hannovers“, allerdings ohne diese konkret zu benennen. Auch der sozialdemokratische *Volkswille* - ansonsten wahrlich kein genereller Freund der Avantgarde - begrüßte die Inszenierung. Statt dankbar zu sein für die Experimentierfreudigkeit der Opernleitung, „kriecht man vor einigen kirchlichen Protesten zu Kreuz. Bejammernswerter Zustand! [...] Es geht um die Freiheit des Wortes, die Freiheit des Tons, der Farbe, der Linie, aller künstlerischen Darstellung und Gestaltung überhaupt. Das alles steht auf dem Spiel.“

Doch die Unterstützung der Weill-Oper durch die *Niedersächsische Arbeiterzeitung* und den *Volkswillen* können wie die Äußerungen einzelner Privatpersonen nicht darüber hinwegtäuschen, dass der *Protagonist* überwiegend Geg-

COURAGE

Ein Freizeitspaß

Sich bei in der Abendstunde
die Jugend selber selbst
zu. Und auf immer selbst
mit der Welt.

Sich freuen, was soll der Kunde
nicht immer selbst für
zu. Und selbst in der Welt
zu der Welt.

Der Kunde ist der Kunde
und selbst in der Welt

RESTAURANT BAR CAFÉ

Jakoberstr. 7
86 152 Augsburg
Telefon: 0821/54 99 430

Öffnungszeiten:
Montag-Samstag:
18.00 Uhr-1.00 Uhr
Sonntag:
10.00 Uhr-14.00 Uhr
18.00 Uhr - 1.00 Uhr





Der Protagonist
(Kurt Taucher) und seine
Schwester (Elisa Stünzner)
in der Dresdener Premiere
des Stückes.

der Oper enthaltenen Pantomimen jedem natürlichen Schamgefühl ins Gesicht schlagen“. Dem Oberbürgermeister der Stadt fühlte man sich zu „größtem Dank verpflichtet, wenn wir auf Ihre Hilfe in diesem Kampf gegen Kulturbolschewismus und für kulturelle Sauberkeit in unserer Stadt rechnen könnten.“ Auch eine Reihe von bürgerlichen Frauenverbänden wie der Bund *Königin Luise*, der *Deutsche Offizierbund-Frauengruppe*, der *Kolonialbund-Frauengruppe* und der *Verein Freundinnen junger Mädchen* sahen Moral und Anstand durch den *Protagonist* bedroht: Die Oper „verletzt uns deutsche Frauen bis ins Innerste und verträgt sich nicht mit deutscher Wesensart und Anschauung.“

Bot diesen Institutionen vor allem der Inhalt des *Protagonisten* Anlass zur Ablehnung, so war es die ungewohnte neue Form der Oper, die viele Musikkritiker irritierte. Mangelnde Melodiösität, Rhythmik und „Lieblichkeit im Ausdruck“ wurden beispielsweise von der *Hannoverschen Volkszeitung* bemängelt, dem Organ der katholischen Zentrums-Partei. Noch schärfer kritisierte die der Deutsch-Nationalen Volkspartei nahestehende *Niederdeutsche Zeitung* im Februar 1929 zeitgenössische Musik im Allgemeinen wie den *Protagonist* im Besonderen: „Diese entsetzliche Musik, die manchmal wie das vielstimmige wüste Durcheinanderlärmern einer Affenhorde im Urwald, und mit dem Grunzen von Schweinen als Unterton, anmutet und dem Geschmack und Empfinden des kultivierten, nordischen Menschen auf Schritt und Tritt ins Gesicht schlägt,

ner hatte. Der Hinweis der Sozialdemokraten auf die Gefahr einer Zensur sowie auf „kirchliche Proteste“ lenkt den Blick auf eine massive Ablehnung überwiegend bürgerlicher Kritiker. Erst katholische, später evangelische Gruppen forderten, vor allem angewidert von der Person des lüsternen Geistlichen, die Absetzung des Stückes, da „die in

müssen wir aus innerster Überzeugung entschieden ablehnen. [...] Das Gefühl für Reinlichkeit, Anstand und Sitte, auch die Hochachtung für Religion und Kirche hätte die Theaterleitung vor der Annahme dieses Einakters bewahren müssen [...], denn eine städtische Bühne hat die heilige Pflicht, der Sittenverwilderung, die leider schon groß genug ist, durch moralisch hochstehende Stücke zu steuern, das Publikum empor-, aber nicht durch Konzessionen an modischem Geschmack noch weiter herabzuziehen.“

Obwohl nicht nur von der *Niederdeutschen Zeitung* gescholten, versuchten die kommunalen Theaterpolitiker unter der Leitung des Oberbürgermeisters und gleichzeitigen Theaterdezernenten Arthur Menge zunächst, die Absetzung der Oper vom Spielplan zu vermeiden. Letztlich mussten sie jedoch dem Druck eines sich im Verlauf des Skandals radikalierenden rechtsbürgerlichen Lagers nachgeben. Als Mitte März 1929 die lokale NSDAP-Ortsgruppe unter Berufung auf den *Protagonist* massiv auf eine Wiedereinrichtung der Zensur drängte, war das Ende der Oper besiegelt. Ohne dass es zu einer offiziellen Absetzung gekommen wäre, verschwand der *Protagonist* Ende März 1929 stillschweigend vom Spielplan.

1919 hatte die Deutsche Nationalversammlung die Abschaffung der Zensur in der Reichsverfassung verankert und die Kunst für frei erklärt. Doch dies war in Hannover wie auch andernorts im Deutschen Reich allenfalls eine papierene Grundformel gewesen. Jeder, der die Strafgesetze durch ein Kunstwerk verletzt sah, konnte mit einer Anzeige vor Gericht gehen. In ungezählten Fällen wurde so auch in der Weimarer Republik kritisiert und diffamiert, beschlagnahmt und verboten, angeklagt und verurteilt. Verschiedene Paragraphen, zum Vorgehen gegen - vermeintlich oder tatsächlich - unsittliche, blasphemische oder beleidigende Kunstwerke formuliert, hatten umfassende Gültigkeit. Vor allem Kritikerinnen und Kritiker aus politisch rechts orientierten und kulturkonservativen Kreisen stießen bei einem Beamten- und Justizapparat, der unbeeindruckt von allem Systemwechsel, von der Monarchie zur Demokratie seiner Arbeit nachging, auf generelle Zustimmung. Angestachelt und begleitet wurden diese Schritte hin zu



Der Protagonist

(hier eine Seite gegen Ende des Satzes)

einer „demokratisierten Zensur“ (D. Breuer) vielfach und so auch in Hannover durch militante Pressekampagnen. Auch hier fielen zeitgenössische, avantgardistische Kunstwerke, lange vor dem Nationalsozialismus bereits als ‚entartet‘ verunglimpft, einer Gesetzgebung zum Opfer, die, auf dem rechten Auge blind, eine in der Demokratie offen vorgetragene Republikfeindlichkeit zwar zu übersehen bereit war, die aber bei Angriffen auf die traditionellen, bürgerlich geprägten kulturellen Werte im Auftrag derer, die die Wertegemeinschaft ausmachten, die Gegner auf der - oft auch nur vermeintlichen - Linken gnadenlos zu zerstören suchte.

Kunstpolitische und (partei)politische Auseinandersetzung verschmolzen miteinander. Die Anhänger wie die Gegner der Avantgarde standen sich verständnislos gegenüber; die Bereitschaft, den jeweils anderen zu diffamieren, war groß; jene, dessen Beweggründe, Motivation und Argumentation jenseits aller aufgeregten Auseinandersetzung zur Kenntnis zu nehmen, war dagegen in der Regel denkbar klein. Mit diesen Charakteristika ist der *Protagonist*-Skandal in Hannover ein Beispiel unter vielen. Kunst und

Kultur der Zwanziger Jahre wurden als typische Ausdrucksformen der neuen, demokratischen Zeit verstanden, gleichsam als Anlass zu einer umfassenden Abrechnung mit dem politisch-gesellschaftlichen Umfeld, das diese Kunst nicht nur, wie noch im Kaiserreich, nicht verhindern konnte, sondern sogar noch zu fördern schien. Die Weimarer Republik wurde dabei von fast allen Urteilenden als negativ besetzte Zeit der Wirren, des Chaos und der Ziellosigkeit gesehen, die eben erst solche wirren, chaotischen und sinnlosen Erzeugnisse auf dem Gebiet von Kunst ermöglichen. Die Ablehnung von Weimarer Kultur und Weimarer Demokratie bedingten sich gegenseitig: Pessimismus, Unverständnis und das Gefühl der Bedrohung prägten auch die Aussagen derer, die sich im Februar 1929 in Hannover zu Kurt Weills *Protagonist* zu Wort meldeten.

Literatur (Auswahl)

- Breuer, Dieter*: Geschichte der literarischen Zensur.
Diehl, Gunther: Der junge Kurt Weill und seine Oper *Der Protagonist*, Kassel 1994.
Drew, David (Hg.): Kurt Weill. Ausgewählte Schriften, Frankfurt/ M. 1975 (Drew (1975a)).
Grosch, Nils/ Lucchesi, Joachim/ Schebera, Jürgen (Hg.): Kurt-Weill-Studien 1, Stuttgart 1996.
Hinton, Stephen/ Schebera, Jürgen (Hg.): Kurt Weill. Musik und Theater. Gesammelte Schriften, Berlin 1990.
Kowalke, Kim H./ Edler, Horst (Hg.): A Stranger Here Myself. Kurt Weill-Studien, Hildesheim-Zürich-New York 1993.
Metzger, Heinz-Klaus/ Riehn, Rainer (Hg.): Musik-Konzepte 101/102. Kurt Weill. Die frühen Werke 1916-1928, VII., 1998.
Schebera, Jürgen: Kurt Weill. Leben und Werk mit Texten und Materialien von und über Kurt Weill, Königstein/ Ts. 1983.
Ines Katzenhusen (1966): *Studium der Geschichte und Germanistik. 1997 Promotion Kunst und Politik. Hannovers Auseinandersetzungen mit der Moderne in der Weimarer Republik. 1993-99 Lehraufträge am Fachsprachenzentrum. 1997-99 am Historischen Seminar der Universität Hannover. Seit 1999 wiss. Mitarbeiterin am Institut für Politische Wissenschaft der Universität Hannover. Publikationen insbesondere zu kunst- und kulturpolitischen Themen.*
Gekürzte Fassung für das Dreigroschenheft. Die vollständige Arbeit wird veröffentlicht in: Angerer, Manfred/ Ottner, Carmen (Hg.): Kurt Weill-Symposium der Österreichischen Gesellschaft für Musik anlässlich des 50. Todestages und 100. Geburtstages. Das musikdramatische Werk, Kassel (voraussichtlich 2001).

Gibt es neue Wege zum alten Brecht?

Von Antony Tatlow

Ist dies eine Fang- oder gar eine Scheinfrage?¹ Sie scheint nach neuen Wegen zu fragen, aber um Himmels willen doch nicht zum *alten* Brecht! Einiges ist *ad acta* gelegt worden. Wer gibt sich die Mühe, einen neuen Weg in eine alte Sackgasse zu finden? Selbstredend nur die Professoren.

Mir scheint sie aber insofern eine *Fangfrage*, da stillschweigend, wohl ironisch, in Frage stellend, die vorgebliche These also unterminierend angenommen wird, es gäbe diesen *alten* Brecht, zu dem wir zurückkehren könnten, den wir gern wiederbeleben, beinahe restaurieren möchten. Die Brecht anlässlich der Jahrhundertfeier für immer in den Orkus stoßen wollen, besonders in Deutschland, sind eben auf ihre Weise auch Restaurierer.

Bilderstürmer sind enttäuschte Gläubige. Wer lautstark moralisiert, stellt sich immer für andere Argumente taub, was dann Konsequenzen für eine vorschnelle Lösung unserer zweiten Ausgangsfrage hat: 'Und welches Publikum kann Brecht heute noch erreichen?' Wer hier weiterdenken will, begibt sich gar nicht erst auf dieses Gelände. Wir wollen einen Glaubensverlust nicht beklagen, sondern begrüßen und unerschrocken weiter und vor allem *neu* lesen. Vielleicht können wir aus dem alten Brecht, wenn nicht gerade einen neuen, denn die Texte harrteten lediglich einer Re-Lektüre, dann doch irgendwie einen *anderen* machen.

Zwei Darstellungen bieten Neues, oder visieren Vernachlässigtes wieder an, wie ich meine sehr im Sinne Brechts.² Sie lassen sich auf eine

Diskussion der gängigen Brecht-Thematik nicht ein. Es geht um theoretische Arbeit, die uns helfen kann, alte Texte neu zu sehen. Beiden Kollegen möchte ich für dieses neue Denken durch einen Hinweis auf ihre Thesen meine Reverenz erweisen. Mich beschäftigen andere, verwandte Themen.³

Haug arbeitet Parallelen zwischen Gramsci, Wittgenstein und Brecht heraus, um auf eine bei allen Unterschieden doch gemeinsame Philosophie der Praxis zu insistieren, die Denken als Sprachkritik und praktische Tätigkeit versteht. Es geht um eine Philosophie von unten, von der Alltagssprache her; um ein relationelles Denken, das gesellschaftlich wie auch erkenntnistheoretisch gelten soll; um *Kohärenz* statt Korrespondenz in der alten Erkenntnistheorie; um eine Absage an die Bewusstseinsphilosophie und an die Mythe vom kontinuierlichen Ich, an ein Ausdeterminieren; um die Zugehörigkeit des Individuums zu mehreren Kollektiven; um das Individuum als neues, relationell bestimmtes Gebilde; um eine Epistemologie der Praxis als Kritik des Objektivismus; um eine dynamische Ordnung dieser Praxis, nicht um greifbare Maßnahmen, sondern um Haltungen und utopische Perspektiven, die einen organischen Zusammenhang von Denken und Sein, Wirken und Wirklichkeit anvisieren, was nicht heißt, dass das Schöne wahr sein soll, sondern dass nur das 'Praktische sich bewährt.

Dies sind selbstredend allesamt offene oder verkappte, noch griffige Brecht-Zitate. Durch ein direktes Zitat erinnert uns Haug daran, dass Brecht eine konsequente 'Rationalisierung der Kunst' fragwürdig erschien und, dass er zumindest implizit für „das Unbewußte, Halbbewuß-

1 Diese Frage wurde im September 1998 bei der Brecht-Konferenz in Rio de Janeiro gestellt. Meine Antwort darauf erschien auf Spanisch. „¿Existen nuevos caminos hacia el vejo Brecht?“ in *Gaceta de Cuba*, Nr. 1, 1999, pp. 9-13. Sie wird hier zum ersten Mal auf Deutsch veröffentlicht.

2 Wolfgang Fritz Haug: *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*. Argument Verlag, Berlin 1996; Fredric Jameson: *Brecht and Method*. Verso, London 1998. Die deutsche Ausgabe trägt den Titel, *Lust und Schrecken der unaufhörlichen Verwandlung aller Dinge: Brecht und die Zukunft*. Argument-Verlag, Berlin 1998. Diese Titeländerung bedürfte einer anthropologischen Untersuchung.

3 Anlässlich einer Ausstellung zum Centennium Brechts im *Literaturforum im Brecht-Haus* werden diese Themen in einem Paralog ausführlicher geschildert - Antony Tatlow: *Brechts Ost Asien*. Parthas Verlag, Berlin 1998. Dieses Buch will nicht irgendwelche 'Einflüsse' nachzeichnen, sondern anschaulich zeigen, wie Brechts Interesse an die ostasiatischen Kulturen mit einer notwendigen Relektüre seines Werkes im Sinne neuer Kulturtheorien zusammenhängt.

te, Unbeherrschte, Vieldeutige, Vielzweckige.“⁴⁴ zu plädieren bereit war - alles Perspektiven, die ihm abgesprochen wurden, was teilweise zur breiten Ablehnung führte. Für Haug ist „Kohärenzstreben“ ein Schlüsselbegriff Gramscis, wodurch utopisch projiziert wird, was sonst im sozialen Unbewussten als Verlangen nach dem aktuell Verweigerten reflektiert wird. Als einziges moralisches Gebot steht ein Marx-Zitat, nämlich der kategorische „Imperativ, alle Verhältnisse umzuwerfen, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist.“⁴⁵ Bleibt nur die Frage, wie dies zu bewerkstelligen ist.

Haug sieht Brecht nicht wie Gerd Irrlitz als Philosoph unter den Dichtern, sondern als Dichter unter den Philosophen. Aber er meldet Zweifel an Brechts „eingängigen Spruchweisheiten“, um vorsichtig anzumerken, dass „deren poetische Perfektion womöglich ihre Brüchigkeit überblendet.“⁴⁶ Er bringt keine Beispiele und ich fürchte, das auch für Jameson wichtige ostasiatische Material ist intendiert. Adorno vermutete hier Schlimmes und hat doch wenig davon verstanden. Da wir auch fragen wollen, wie Brecht im Lichte der späteren Kulturtheorien erscheint, möchte ich einen vergleichbaren Einwand bei Barthes zitieren, weil er mir für ähnliche Missverständnisse beispielhaft scheint.

Barthes Bewunderung für Brecht ist bekannt, aber er las manchmal daneben. Er unterscheidet zwischen der *Maxime* und dem Brechtschen *Fragment*, einem Begriff, der auf die für sich

4 Bertolt Brecht: *Werke. Große Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt 1993, Bd. 22/1, S. 468. Der kurze, um 1938 geschriebene Absatz fängt folgendermaßen an: 'Es mag erscheinen, daß wir einer Kunst hier Gewalt antaten, einseitig und ärmlich verfahren, in dem Bestreben, sie einzuspannen für bestimmte Zwecke, selbst die Zwecke auf zu wenige beschränkten.'

5 Haug: *Op. cit.*, S. 128; Marx-Engels: *Werke*, Dietz Verlag, Berlin 1974, Bd. I, S. 385.

6 Haug, S. 11. Ausgerechnet diese 'Spruchweisheiten' beschäftigen sich jedoch entschieden mit dem Unfertigen. Sie sind meist bewußt gestellte Fallen, in die man durch Unachtsamkeit leicht stürzen kann.

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.dreigroschenheft.de/>



Bertolt Brecht - Der Dichter unter den Philosophen

stehende Einzelszene angewendet wird. Die *Maxime* setzt eine vorgegebene, rationale Gedankenkette voraus, während das *Fragment* keine verbindlichen Generalisierungen zulässt. Es ist, sagt er, „zu locker, zu entspannt, zu sehr auf Kontingentes angewiesen“, um mit der gedanklich scharf eingestellten und entsprechend formulierten *Maxime* konkurrieren zu können.⁷ Dann behauptet er, dass die Hauptfigur deswegen im und vom Brechtschen Text *verdamm*t wird, weil die *Maxime* ihr eine natürliche Form des Sprechens ist. Und als Beispiel dafür zitiert er den Spruch von Mutter Courage: „wenn es wo so große Tugenden gibt, das beweist, daß da etwas faul ist.“⁸ Hier zeige sich Mutter Courage durch eine falsche *Maxime* in ihrer ganzen moralischen Dürftigkeit.

7 Roland Barthes: *The Rustle of Language*. Blackwell, Oxford 1986. S. 217.

8 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*. Suhrkamp, Frankfurt 1967, Bd. 4, S. 1365.

Aber der Diskurs von Mutter Courage ist eben widersprüchlich und vertrackt. Brecht verwendet hier daoistisches Gedankengut, wo das Zusammenfallen von altruistischen Sprüchen und egoistischem Verhalten witzig und schonungslos bloßgestellt wird. Ein *guter* General benötigt nur *normale* Soldaten, „meinetwegen Feiglinge.“ Nur der *schlechte* braucht echte Heldentaten. Hier wird die *Form* der *Maxime* doch wohl nicht deswegen verwendet, um das unmoralische Denken der egoistischen Hauptfigur in ihrer ganzen Verwerflichkeit enthüllen und diese Figur der Kritik durch die Zuschauer umso besser aussetzen zu können, denn damit wären wir endgültig beim durchrationalisierten Theater gelandet, sondern um den *Inhalt* des hinterhältigen Spruches und den ihn schlicht als eine moralisch provokatorische Aussage eventuell interpretierenden Zuschauer einer *doppelten* Verfremdung zu unterziehen.

Und wie in den Brechtschen Texten verfrem-



Claude Lévi-Strauss

det wird, ist meines Erachtens nicht immer gebührend geschildert worden. Wie bei den Daoisten erleben wir hier höchstens einen *utopischen* Diskurs und keinen *eschatologischen*, wie Barthes die Stücke nach der *Dreigroschenoper* charakterisiert im Gegensatz

zum *apokalyptischen* Diskurs der frühen Stücke.⁹ Dies heißt wohl, dass man den Text doch differenzierter lesen und in der Mutter Courage eine widersprüchlichere Figur sehen müsste, als hier geschehen ist.

Jameson fragt auch, was jetzt im Werke Brechts nützlich ist und sieht eine didaktische Methode, viel weniger eine Doktrin. Er verbindet diese Didaktik nicht mit Lehren, sondern mit Haltungen, mit seinem wachen Sinn für das Veränderliche, für den Wechsel oder Fluss der Dinge, für die Große Methode des *Dao*, dessen Bewegung nie zur Ruhe kommt und von jedem Begriff nur verfehlt werden kann, der es habhaft werden möchte. Für Jameson steht der Wechsel selber im Zentrum der Überlegungen Brechts. Er arbeitet verschiedene sich überlappende Schichten oder Monaden heraus, um die Art dieser Bewegungen im Werk beschreiben zu können.

Sowohl Haug als auch Jameson sehen einen ziemlich scharfen Unterschied zwischen den ersten Stücken und dem späteren Werk. Brecht meinte nachträglich, dieses Frühwerk habe „dicht an die Grenze des Absurden herangeführt.“¹⁰ Haug beschließt daher: „Es soll um den Marxisten gehen“, und lässt das Frühwerk beiseite. Für Jameson stellt beispielsweise Baal einen vom Appetit Besessenen dar, der die Geste der Appropriation im Gegensatz zur anderen, im Frühwerk herausgestellten Geste der Auflösung verkörpert. Bei Baal gibt es kein Begehren über das Materielle hinaus. Das macht ihn geschichtslos

und kann nur zur Erschöpfung und zum Tod führen.¹¹

Gerade hier möchte ich ansetzen, da just dieses Frühwerk einen marxistisch Denkenden faszinieren und nicht eher fragwürdig erscheinen müsste, wobei ich Jameson dies nicht unterstellen will. Statt *absurdes Theater* sehe ich hier *wildes Denken*. Lässt sich das aufrecht erhalten? Wie kam es dazu? Kann man sich Folgen über das Frühwerk hinaus vorstellen?

Brecht und Lévi-Strauss kannten sich natürlich nicht. Die ersten Veröffentlichungen von Lévi-Strauss erschienen zwar in den Dreißiger Jahren, aber in Fachzeitschriften und auf Französisch. Das Wunderwerk, *Tristes Tropiques*, kam erst 1955 heraus. Dass sie sich trotzdem hätten begegnen können, ist durchaus plausibel wenn auch auf einem unerwarteten Gelände. Anfang der Vierziger Jahre waren sie vorübergehend in New York. Beide erwähnen das chinesische Theater in Chinatown, dessen Aufführungen sie mehrmals besucht haben.¹² Und dort haben sie sich allerdings im metaphorischen Sinne tatsächlich getroffen. Die Bezüge zwischen den in ihren Werken veranschaulichten Denkformen, auf die es nun ankommt, sind genauso wie die Zeichen in jenem überaus visuellen Theater nicht auf Anrieb in ihrer vollen Bedeutung zu erkennen. Sie liegen ja unter der scheinbar unverständlichen Oberfläche der Werke in der heimlichen Struktur des in ihnen auf paradoxe Weise so hinterhältig wie offenkundig Dargestellten.

Aber wo liegt denn der gemeinsame Boden, auf dem nicht nur formale, sondern inhaltliche Analogien oder gar Homologien entstehen könnten? Was hat die Literatur der europäischen Moderne mit den Geschichten der außereuropäischen, sogenannten Naturvölker zu tun? Wie kann man den Gebrauch des Mythos bei Brecht mit den Erzählungen von geographisch wie psychologisch derart entlegenen, auf einer anderen kulturellen Stufe lebenden Menschen vergleichen?

9 *The Rustle of Language*, S. 212. In diesem Zusammenhang bemerkt Barthes, daß in den Texten Brechts ein apologetischer Diskurs fehlt.

10 Haug, S. 117; *GBFA*, Bd. 23, S. 239f.

11 Jameson: *Lust und Schrecken*, S. 10ff.

12 Claude Lévi-Strauss: *The View From Afar*. Penguin, London 1985, p. 266. Brechts Besuche werden bestätigt in James Lyon: *Bertolt Brecht in America*. Princeton University Press, Princeton 1980, p. 108.

Baals exzessives Genießen löste Entrüstung aus. Man zeigt beispielsweise auf die animalische Anti-Intellektualität der ersten Stücke, vor allem *Baals*, die „eine auf dem Theater vermittelte humane Ethik“ der Aufklärung „rückgängig“ machen wollte, zumal Brecht sich gezwungen sah, das, was ihn umgab, nicht nur zu widerlegen, sondern gleich „kaputtzumachen.“¹³ Er habe den Menschen auf das für ihn „Eigentliche“ reduziert, und „Baal ist nicht so sehr der expressionistische Individualist, der sich sein Lebensgesetz unbekümmert um jede fremde Moral aus seiner Animalität heraus selbst gibt, sondern eben das Raubtier.“¹⁴

In der Tat wimmelt es von Tieren, besser von Tiermetaphern, von Tieren als Zeichen, in den frühen Stücken; sie bilden einen ikonographischen Tierpark, Requisiten eines anderen Denkens, denn das normale Leben unter den Menschen war damals so unverständlich wie monströs.¹⁵ Was sonst auffällt, ist das metaphorische Denken in Gegensätzen.¹⁶ Immer wird das Relativierende mitgedacht: Weißes und Schmutziges (*Baal, GBFA*, S. 28; wohlgermerkt nicht Schwarzes), Kampf und Umarmung, Strom und Wehr, Wind und weiße Wolke, Aas und Licht, Fäulnis und Erlösung, Chicago und Tahiti, metaphysischer Kampf und Fleischerbank (*Im Dicksicht der Städte, GBFA*, S. 467).

Die Fabeln dieser Stücke schlängeln sich durch ein kartographisch noch nicht erfasstes, psychomythologisches Gelände. Von der Oberfläche der Handlung aus gesehen, sind sie infolgedessen unverständlich und im Sinne des gut gebauten Stückes ein ständiges Ärgernis: „Nichts versteht man. Einiges fühlt man. Geschichten, die man

versteht, sind nur schlecht erzählt.“ (*Baal, GBFA*, S. 60). Und trotzdem gehorchen sie einer versteckten und, wie ich meine, ganz besonderen Mythologik.

Am 24. November 1921 deutet dies Brecht auch an: „Hier wird eine Mythologie aufgeschnuppert.“¹⁷ Bei der anfänglichen Arbeit am *Dicksicht* notierte er: „Es ist ein Kampfstück, östlich-westlich, mit einem unterirdischen Austrag, Ort: die Hinterwelt.“¹⁸ Dieser Kampf soll also unter der zivilisierten Oberfläche ausgetragen werden, wo andere Gesetze herrschen. Aber zurück zu *Baal*: Es ist als ob ganz verschiedene Perzeptionsschichten über- oder durcheinander entstanden sind, die man weder vereinheitlichen noch untereinander privilegieren sollte. Sie treten zutage wie verwölbte Steinschichten in einer freigelegten Felsenwand, wie geo-psychologisches Material.

Im *Choral vom großen Baal*, mit dem das Stück beginnt, gibt es einen, selbst in diesem Gedicht durch die Seltsamkeit seiner Bilder auffallenden, man kann schon sagen, berüchtigten Vers, der als einziger in der Szene 10° ö. L. von Greenwich wiederholt wird, die Aufmerksamkeit zum zweiten Mal auf sich lenkend:

Zu den feisten Geiern blinzelt Baal hinauf
Die im Sternenlichte warten auf den Leichnam Baal.
Manchmal stellt sich Baal tot. Stürzt ein Geier darauf
Speist Baal einen Geier, stumm, zum Abendmahl.¹⁹

„Zum Abendmahl“ ist natürlich doppeldeutig. Man denkt an eine Persiflage der Messe. Statt sich durch das heilige Sakrament seelisch zu stärken, macht er daraus ein *Abendessen* mit einem ausgefallenen Menü. Die sakrale Handlung wird durch diesen bis zum Äußersten gehenden Überlebenskünstler ein für alle Mal entweiht. Aber hier begegnen wir auch einer Einverleibung anderer und älterer Art, die, statt einen religiösen Ritus zu verspotten, eine Handlung mit magischem Charakter aufweist. Baal überwindet den Tod, indem er ihn nachahmt und herausfordert, ihn regelrecht verspeist durch die Einverleibung

13 Helmut Koopmann in dem Aufsatz: *Brecht - Schreiben in Gegensätzen*, in Helmut Koopmann und Theo Stamm (hrsg.): *Bertolt Brecht - Aspekte seines Werkes, Spuren seiner Wirkung*, Ernst Vögel Verlag, München 1983, S. 9-29.

14 *Op. cit.*, S. 16.

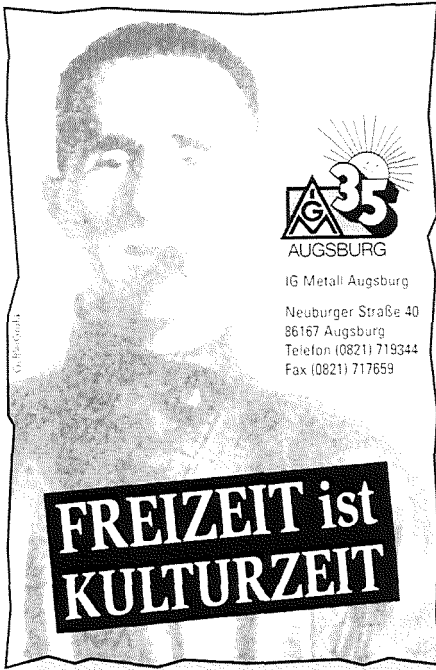
15 In diesem eigentümlichen Zoo erspähen wir eine recht seltsame Mischung von metaphorisch verschiedentlich besetzten Tieren. Siehe *Brechts Ost Asien*, S. 67.

16 Hier hat Koopmann etwas gemerkt und hervorgehoben, das nicht unrichtig ist, obwohl man es schwerlich zu einem alles beherrschenden, existentiell begründeten Lebens- und Handlungsprinzip bei Brecht hochstilisieren kann, denn das heißt Denk- und Orientierungsmodelle und Wirklichkeit eben verwechseln.

17 Bertolt Brecht: *Tagebücher 1920-1922*. Suhrkamp, Frankfurt 1975, S. 176.

18 *Op. cit.*, S. 146, Eintrag vom 15.9.1921.

19 In der 1922er Fassung, *GBFA*, S. 134.



eines metaphorisierten und im Bild des Vogels totemisierten, mächtigen Himmels- und Lebensprinzips - und vom Himmel, dessen Licht er sich selbst im Tode bemächtigen kann, ist im *Choral* ständig die Rede. Die hier vorgestellte Art des Vogelfangs und die anschließende Geierverspeisung bilden zusammen das quasi unbewusste Zentralmotiv der mythisierenden Geschichte, wie des ganzen Stücks. Bis zu welchem Grad dies eben 'unbewusst' war, ist nicht ohne Weiteres zu entscheiden.

In *Das wilde Denken* beschreibt Lévi-Strauss eine ritualisierte Handlung der Hidatsa, eines sesshaften Prärie-Indianer-Volkes am nördlichen Missourifluss, zu deren rituellen Gepflogenheiten die Selbstfolterung gehörte. Er schildert eine besondere Adlerjagd, die ihnen dem Mythos zufolge von einem bestimmten Tier beigebracht wurde, von dem gleichermaßen bewunderten wie gefürchteten, überaus listigen und geradezu manisch energisierten Vielfraß. Lévi-Strauss beschreibt und interpretiert den ganzen Vorgang:

Nun, die Hidatsa jagen den Adler, indem sie sich in Gruben verstecken. Der Adler wird von einem Beutetier angelockt, das darüber gelegt wird, und während er dabei ist, den Köder aufzunehmen, fängt ihn der Jäger mit den bloßen Händen. So stellt diese Fangtechnik eine Art Paradoxon dar. Der Mensch ist die Falle aber, um diese Rolle zu spielen, muß er in die Grube hinuntersteigen, das heißt, er muß die Lage des in die Falle gegangenen Tieres annehmen. Er ist gleichzeitig Jäger und Gejagter. Der Vielfraß ist das einzige Tier, das diese Widersprüche verstehen und meistern kann: er hat nicht nur keinerlei Angst vor den ihm gestellten Fallen: er steht mit dem Fallensteller sogar im Wettbewerb, da er ihm die Beute und manchmal sogar die Falle selbst entwendet.

Falls ich mit dieser anfänglichen Interpretation recht habe, muß man daraus schließen, daß die rituelle Bedeutung der Adlerjagd unter den Hidatsa zum Teil mit der Verwendung dieser Gruben zusammenhängt, mit der Annahme einer besonders niedrigen Position durch den Jäger, (sowohl buchstäblich als auch, wie wir eben gesehen haben, im metaphorischen Sinne), um ein Beutetier zu fangen, das die allerhöchste Position annimmt sowohl im objektiven Sinne (Adler fliegen sehr hoch) als auch vom Standpunkt des Mythischen (der Adler hat die höchste Stelle in der mythischen Hierarchie der Vögel).²⁰

Lévi-Strauss unterscheidet weiter zwischen der metaphorischen *Form* dieser rituellen Handlung und den relationellen und abstrahierenden *Denkmustern*, die in den Mythen ihren konkret-spezifischen aber verdeckten Ausdruck finden. Es handelt sich um ein binäres und ein dreigliedriges Denken, um Denkmodelle, die einerseits zwischen Hohem und Niedrigem, andererseits zwischen Himmel, Erde und Unterwelt unterscheiden, und mit deren Hilfe man sich im Leben orientierte.

Angelernt vom konkurrierenden, daher angst-erregenden aber auch durch seine schier unerschöpfliche Vitalität angstbannenden Vielfraß, dessen Name wie kein anderer zu Baal passt, fängt der Hidatsa-Jäger nicht nur den physischen Adler, sondern, worauf es eigentlich ankommt, auch seine flüchtige, hochschwebende Unsterblichkeit ein, womit der immer wieder bedrohte Ausgleich zwischen Hoch und Niedrig, zwischen Himmel und Erde wieder hergestellt wird. Das durch den Adler symbolisierte asymmetrische Verhältnis zwischen Himmel und Erde, Leben und Tod, Sakralem und Profanem wird durch

20 Claude Lévi-Strauss: *The Savage Mind*. Weidenfeld & Nicolson, London 1966, S. 50f.; *Das wilde Denken*. Suhrkamp, Frankfurt 1973, S. 65ff.

diese listige Verstellung ausgeglichen.²¹ Der Vielfraß Baal verseist den Geier und sichert sich durch diese Einverleibung dessen Unsterblichkeit, selbst im Tode.

Für Freud war das Unbewusste der heimliche Abstellraum im Keller der Psyche, wo die eingesperrten Instinkte ihr Unwesen trieben und dadurch, weil unerkannt, den psychischen Hausfrieden ständig bedrohten. Für Lévi-Strauss hingegen ist das Unbewusste eine Form, die den Inhalt des individuellen Unterbewusstseins systematisch gewährleistet. In *Die Wirksamkeit der Symbole* diskutiert er die Gemeinsamkeiten zwischen dem Schamanismus und der Psychoanalyse. Dort finden wir folgende Sätze:

Man könnte also sagen, daß das Unterbewußtsein das individuelle Lexikon ist, in dem jeder das Vokabular seiner persönlichen Geschichte sammelt, daß aber dieses Vokabular nur insoweit Bedeutung für uns selbst und für Andere gewinnt, als das Unbewußte es gemäß seinen Gesetzen formt und eine Rede daraus macht...Das Vokabular ist weniger wichtig als die Struktur. Ob der Mythos vom Patienten neu geschaffen oder der Tradition entlehnt wird, in beiden Fällen entnimmt er seinen individuellen oder kollektiven Quellen (zwischen denen ein ständiger Austausch und fortwährend Wechselwirkungen stattfinden) nur das Bildmaterial, das es verarbeitet; die Struktur aber bleibt dieselbe, und durch sie erfüllt sich die symbolische Funktion.²²

Diese Struktur des individuell übernommenen Mythos zu erforschen und freizulegen, ist für Lévi-Strauss eben die Aufgabe der Anthropologie, etwa im Gegensatz zur Geschichtsforschung, denn „die Geschichte ordnet ihre Gegebenheiten in Bezug auf die bewussten Äußerungen...des sozialen Lebens.“²³ Die Mythen bestehen für ihn aus *Zeichen*, die zwischen *Bildern* und *Begriffen* liegen und den Charakter jener anderen, in der Moderne streng getrennten Sprachformen aufnehmen. Diese Zeichen verwenden Bilder, um eine Art begrifflichen Denkens zu ermöglichen.

Das Zeichen wie die Zeichensprache des mythischen Denkens ist dadurch gekennzeichnet, dass alles immer in einem Beziehungsgefüge steht und nur relationell etwas bedeuten kann. Das mythische Denken, von dem Lévi-Strauss

wohl zurecht annimmt, dass es auf seine Weise genau so sinnvoll funktioniert wie das moderne wissenschaftliche Denken, mit dem es Einiges gemeinsam hat, ist eben immer ein Denken in Relationen. Infolgedessen schließt es absolute, nur im abstrakten Denken vorstellbare Prinzipien und Werte von vornherein aus. Der Adler, sowie der Mensch, *bedeutet* an sich nichts Besonderes, er kann nur zusammenhängend etwas *bezeichnen*.

Diese geistige Produktionsweise des mythischen Denkens findet Entsprechungen in vielen modernen Kunstwerken und ganz bestimmt in den frühen Stücken Brechts, deren verfremdende Methoden durch den eigentlichen, späteren Verfremdungseffekt nicht recht zu erklären sind. Ein solches wildes Denken erklärt überhaupt erst Einiges in diesen Stücken, das sonst dunkel und befremdlich wirkt und oft der als moralisch defekt angesehenen Psychobiographie des Autors zugeschrieben wird.

Diesem wilden Denken, das offensichtlich handfeste Vorzüge hat, haftet auch, Lévi-Strauss zufolge, eine gewisse Zwecklosigkeit an, vor allem wenn man es mit dem immer nur zielgerichteten 'kultivierten' Denken in der modernen, westlichen Kultur vergleicht. Er schlägt deswegen vor, dass in der modernen Kultur verschiedene „Zonen“ gleichzeitig existieren, dass ein wildes Denken in den symbolischen, synthetisierenden Kunstwerken durchaus vorhanden ist.²⁴ Eine strukturelle Analyse des Mythos bietet gewisse Transformationsregeln an, die sonst nicht erkennbare Variationen zutage treten lassen, wo nur eine verwirrende Fülle von Einzelercheinungen feststellbar war. Diese Einsicht betrifft Inhalt und Funktion jener Geschichten.

In den Mythen arbeitet eine Transformationslogik, wodurch die Zeichen - auf der einfachsten Ebene sind es Totem- und Tiereszeichen - ein kompliziertes, ständig sich veränderndes Beziehungsgeflecht von Relationen bezeichnen, um dadurch die Erklärbarkeit der Dinge in ihrem Verhältnis zueinander vorstellbar zu machen. Also stellen sie hauptsächlich *symbolische* Lösungen von Problemen dar, die sonst unver-

21 *The Savage Mind*, S. 32.

22 Claude Lévi-Strauss: *Strukturelle Anthropologie*. Suhrkamp, Frankfurt 1977. Bd. I, S. 224.

23 *Op. cit.*, S. 32.

24 *The Savage Mind*, S. 219f.

ständig und unerträglich bleiben würden. Vor allem bei Überschneidungen zwischen mythischen und psychoanalytischen Verfahren haben solche Mythen die Funktion, „Konflikte und Hemmungen ins Bewußtsein zu bringen,“ die sonst unbewusst geblieben wären.²⁵ Eine Abreaktion findet durch die Aufarbeitung der mythischen Geschichte statt, deren Inhalt selber *keine* Lösung dafür aber die *Form* einer Lösung bietet. Dieser Prozess lässt sich bestimmt auf die Wirkung eines Kunstwerks übertragen, vorausgesetzt, man sucht keine gewissermaßen ohne Abstrich übertragbaren Lösungen, was in psychobiographischen Interpretationen eben das heimliche Ziel der Lektüre sowohl im positiven wie im negativen Sinne bleibt.

Der Schaman *erzählt* nicht nur die Mythe, sondern *verkörpert* sie, bringt sie zur Darstellung, wobei, um Lévi-Strauss noch einmal zu zitieren, „die gemeinsame Bedingung bleibt, daß diese Manipulation (im schamanischen Heilverfahren) mit Hilfe von Symbolen vor sich gehen muß, das heißt mit Hilfe von signifikativen Äquivalenten des Signifikats, die aus einem anderen Bereich der Wirklichkeit stammen als letzteres.“²⁶ Sie wirken in der Art, wie Gift, als Gegengift genommen, eine notwendige Zustandsänderung herbeiführen kann.

Damit hängt eine ganze Reihe von, in den mythischen Geschichten festgehaltenen, praktisch-rituellen Handlungen und Benehmensmuster aufs engste zusammen, die Brecht bei der Strukturierung seiner Werke zweifelsohne behilflich waren. Es sind Spielvorgänge besonderer Art, von denen man erhofft, dass sie lebenserhaltend und todesbannend wirken. Das erwünschte Ergebnis kann aber nur eine gegensätzliche Logik erbringen, die genau das Gegenteil dessen zu bewerkstelligen scheint, was man sich sonst wünschen würde. Kann man von einem frühen dialektischen Denken sprechen, oder ist die Dialektik eine teleologisierende Systematisierung des wilden Denkens? Lévi-Strauss erzählt von rituellen Spielvorgängen, deren Sinn immer darin besteht, das Spiel zu verlieren. Die Gegenspieler sind mit mächtigen, todesbringen-

den Zeichen und Tieren verbunden, die man auf keinen Fall dadurch reizen darf, indem man das Spiel gewinnt und sie etwa bezwingt. Ihre Rache wäre dann katastrophal. Man lässt sie lieber auf dem Spielfeld gewähren, um dadurch im längeren Spiel, im Lebensspiel, hoffentlich der Sieger zu sein. Ein ähnliches, wildes Denken bildet die Struktur von *Im Dickicht der Städte* und spielt, leicht abgewandelt, auch sonst eine ziemliche Rolle in den Werken Brechts.

Shlink stellt eine rätselhafte, die eigene Existenz bedrohende Herausforderung an Garga, der ihn gewinnen lassen muss und für drei Jahre ins Gefängnis geht. Nur dadurch, dass er verliert, besteht die Möglichkeit einen noch größeren Verlust abzuwenden. Garga kann nicht anders handeln. Und Garga geht *nicht* unter, denn er hat gelesen, „daß die schwachen Wasser es mit ganzen Gebirgen aufnehmen.“ (GBFA 478) Und gelesen hat 'er' das schon 1920 in Laozis *Dao-dejing*, dem Paradebeispiel eines subtilen, textlich hochentwickelten, aber trotzdem, wie wir sehen werden, auch im Sinne von Lévi-Strauss gedachten, wilden Denkens, das nicht auf kurzschlüssiges Handeln, sondern auf langfristige Wirkung eingestellt war.²⁷ Und über diesen chinesischen Umweg floss das wilde Denken wohl am Nachhaltigsten in das Brechtsche Werk von den frühen Stücken bis hin zu den *Buckower Elegien* ein. Eins der schönsten Beispiele ist *Die Liebenden* aus *Mahagonny*, wo Lebensmöglichkeiten durch anscheinend konträre, sich ausschließende, in Wirklichkeit aber gegenseitig bedingende und dadurch ermöglichende Gegensätze als Signifikante aus einem anderen Bereich - Kranich, Wolke, Wind, Nichts - metaphorisiert werden. Durch solche Zeichen wird die Grenze des Erreichbaren abgetastet und veranschaulicht, nicht um sie zu transzendieren, denn das ist eben unmöglich, sondern um, angstbannend, das im Leben Mögliche vorstellbar zu machen, damit es ausgeschöpft werden kann.

Um die für das wilde Denken charakteristischen, mit krauser Phantasie aufeinander bezogenen Gegensätze zu vermitteln, spielen Trans-

25 *Strukturelle Anthropologie*, Bd. I, S. 217f.

26 *Strukturelle Anthropologie*, Bd. I, S. 220.

27 Bertolt Brecht: *Tagebücher*, S. 66: "Aber er (Wartschauer) zeigt mir Lao-tse, und der stimmt mit mir so sehr überein, daß er immerfort staunt."

formationen eine große Rolle. Den dabei entstehenden, in Brechts oft skurril-phantastischer Metaphorik nachhallenden Verwandlungen, sind keine Grenzen gesetzt. Es gibt aber auch andere Methoden, zwischen den entlegenen, zu korrelierenden Bereichen zu vermitteln. Die Schamanen vermögen Bedrohlich-Verborgenes durch ihr geheimes Wissen zu bannen, aber zuvor muss es sichtbar gemacht werden. Dieses Versteckte hervorzulocken und kenntlich zu machen, *darin* besteht ihre Kunst. Es gibt aber auch andere Vermittlerfiguren in den von Lévi-Strauss analysierten Geschichten, die unterschiedliche und meist als gegensätzlich verstandene Bereiche selber verkörpern. Solche Figuren - und Baal gehört zu ihnen - vereinigen diese Bereiche nicht, sondern lassen sie in ihrer Gegensätzlichkeit gewähren, sie sind eben doppeldeutig und halten dieses Widersprüchliche aus. Sie sind oft bisexuell oder androgyn. Sie besitzen die Fähigkeit, sich zu verwandeln. Manchmal werden sie als Geschwisterpaar vorgestellt. Sie sind gleichzeitig gut und böse.

Wollte man ihr Benehmen moralisieren, was nicht angebracht wäre, würden solche Gestalten als recht unzuverlässige Gesellen gelten, auf alle Fälle als Figuren, die zwischen den Fronten lavieren können, die sich eben geschickt durch Schwierigkeiten hindurchwinden oder -schwindeln. Wo finden wir bei Brecht solche vom Standpunkt eines substantiellen Individuumsbegriffs entweder verwerflichen oder unverständlichen, die größten Gegensätze verkörpernden Vermittlerfiguren? Selbstverständlich allenthalben, von Baal über Shen Te bis zum Azdak. Hier gibt es im Mythos seiner Schriften auch jene „Vermittlerkette,“ die Lévi-Strauss in den Mythen hervorhob.²⁸ Und den späteren, im Zusammenhang seines marxistischen Denkens geschaffenen Figuren haftet immer noch etwas von der notwendigen, den gradlinig denkenden Ideologen überaus ärgerlichen und suspekten Zwiespältigkeit jener Vermittlerfiguren aus dem wilden Denken an.

In den Geschichten des wilden Denkens geht es oft darum, den ständig sich wandelnden Gegner zu überlisten, ihn scheinbar in seiner größte-

ren Stärke gewähren zu lassen, damit man ihn am Ende besiegt und dadurch überlebt. Auf Beispiele bei Brecht habe ich schon hingewiesen. Ich möchte deswegen eine andere, für eine solche Haltung zuerst unbrauchbar erscheinende Figur in Betracht ziehen: den Fatzer. In diesem Fragment gebliebenen, kontroversen Text, dessen Undurchschaubarkeit den verwirrenden Verwandlungen in den Mythen auf seine Weise durchaus entspricht, geht es auch um das alte Problem: Unter einer tödlichen Bedrohung sich verwandeln oder/und sterben.

Fatzer geht unentwegt den eigenen Interessen nach und wird deswegen mit Stricken gebunden und am Ende getötet. Dies scheint mir die dramatische Homologie für die Entstehung, nicht für die Lösung eines Problems. Vielleicht hat Heiner Müller deswegen die Fabel aufgegriffen. Das wilde Denken zeigt, dass Töten oder Gewinnenmüssen unweigerlich das Gegenteil dessen herbeiführt, was man anstrebt, nämlich am Leben halten durch Verlieren. Durch Töten wird das Problem nicht aus dem Weg geschafft, sondern nur verdrängt. Etwas verdrängen, führt aber mit Sicherheit dazu, dass es anderswo in einer anderen Form in Erscheinung tritt, bedeutet also, es am Leben zu erhalten. Fatzer zu töten, kann nur ein widerspenstiges Ergebnis herbeiführen, nämlich einen anderen Fatzer entstehen zu lassen.

Der Stärkere muss überlistet und umgangen werden. Nur dadurch wird er sich verwandeln. Das wilde Denken hat diese Erkenntnis in ständig sich verändernden Geschichten immer wieder aufs anschaulichste formuliert. Kann der Stärkere sich dann nicht verwandeln, geht er aus eigenem Antrieb zugrunde. Freilich besteht da die Gefahr, dass er dabei Andere mit sich reißt. Es war wohl immer eine Frage des Taktes oder des Kalküls, wie und ob man dem entkommen konnte. Leider scheint das immer gefährlicher zu werden. Aber hier hat das schwierigere hollistische Denken einen wichtigen Vorsprung vor dem gefährlich partikularisierenden Teilsystemen.

Ein Ziel des modernen wissenschaftlichen wie kulturellen Denkens ist sicherlich eine Reintegration von Kultur und Natur. So hat Marx bekanntlich den Kommunismus einmal definiert.

28 *Strukturelle Anthropologie*, Bd. I, S. 248.

Lévi-Strauss spricht von der „diskontinuierlichen Komplexität“ des in der Wissenschaft semantisierten Universums und findet zu Recht eine Brücke zu den Vorstellungen des wilden Denkens, wo es unzählige Beispiele eines Denkens in Relationen gibt. Mein bevorzugtes Exempel dafür ist die Vorstellung der Ureinwohner Australiens, dass sie das von ihnen bewohnte Land nie selber besitzen, denn es gehört immer einem Nachbarvolk und muss für diese Nachbarn gewissenhaft verwahrt werden.

Eine diskontinuierliche Komplexität impliziert einen substanzlosen Subjektbegriff, der nur definiert werden kann, wenn dieses Subjekt mit anderen Subjekten in Beziehung gebracht wird und dann eben kein souveränes mehr bleiben kann. Und das verbindet auch auf eine andere Weise die späteren Werke Brechts mit dem aligischen, wilden Denken der frühen Stücke. Die Baalsche Deszendenz ist nur als Widerspruch, als Verweigerung einer vorgestellten Transzendenz sinnvoll, die wegen des damaligen kulturellen Rahmens freilich auch übertrumpft und negiert werden musste.

In *Die Ordnung der Dinge* schlägt Foucault „ein positives Unbewusstes des Wissens“ vor, das in verschiedenen Zeitaltern alle wissenschaftlichen Disziplinen gleichermaßen synchronisch beeinflusst und die Bedingung für die Möglichkeit von Erkenntnis überhaupt erst konstituiert.²⁹ Das zeitgenössische Wissen wird für ihn von zwei *Gegen-Wissenschaften*, Psychoanalyse und Ethnographie, am Produktivsten repräsentiert, die einen Einblick in das Unbewusste der Kultur vorstellbar machen.

Bei der Ausarbeitung seiner Gedanken zum Unbewussten in der zeitgenössischen Kultur spielen Linguistik und Literatur eine bedeutende Rolle:

Von innerhalb der als Sprache erlebten und durchlaufenen Sprache, im Spiel ihrer bis auf ihrem Extrempunkt angespannten Möglichkeiten kündigt sich an, daß der Mensch „endlich“ ist und daß beim Erreichen des Gipfels jeden möglichen Sprechens er nicht zum Zentrum seiner selbst gelangt, sondern zur Grenze dessen, was ihn einschließt:

zu jenem Gebiet, wo der Tod weilt, wo das Denken erlischt, wo die Verheißung des Ursprungs unendlich sich zurückzieht.³⁰

Foucault erwähnt Kafka, Rimbaud, Roussel und Artaud als Beispiele für die Suche nach der enigmatischen Grenze des Erfahrbaren nach dem Tode Gottes, aber diese Beschreibung von Sprachspielen an der Grenze einer neu zu definierenden Finalität passt genau so gut auf *Baal* und *Im Dickicht der Städte*, wo die Grenzen des zu Ertragenden, des Erfahrbaren und Erreichbaren durch die Erfindung von dem wilden Denken verwandten neuen Mythologien auskundschaftet werden. Und eine psychoanalytische Ethnographie spielt sehr wohl eine produktive Rolle bei der Interpretation der späteren Werke Brechts.

Reden wir von den Gespenstern in den Texten Brechts. Jene Gespenster - *les revenants, gengangere*, die Wieder- jedoch nicht Heimkehrenden, fassen wir zusammen: Das Verdrängte - sie geistern wahrhaftig durch diese Texte: Von der *Legende vom toten Soldaten* und *Trommeln in der Nacht* über *Die Maßnahme* bis hin zu den *Buckower Elegien*, und ich denke dabei etwa an das unheimliche Gedicht *Der Einarmige im Gehölz*.³¹ Das sind allesamt bewusst formulierte aber Ängste freilegende, im Traum erahnte oder phantasierte, direkt gespenstige Texte.

Das Hauptgespenst unter den Gespenstern von Marx, denen Derrida seine anregende Untersuchung gewidmet hat, könnten wir wohl als das Unbewusste der Theorie verstehen.³² Dieses theoretische Unbewusste, das, was man nicht weiß und von dem man ahnt, dass man es nicht weiß, diese Löcher inmitten der Theorie, dieses Unsichere und Offene, dieses mit dem buddhistischen Begriff angedeutete Leere, war für Brecht eine Hauptattraktion des Marxismus. Das Gespenst in der allmächtigen Theorie spielte auch eine bedeutende Rolle im Werk wie in der persönlichen Haltung. Das sieht man sehr deutlich in einem Gedicht wie *Der Zweifler*.

30 *Op. cit.*, S. 458.

31 *Gesammelte Werke*, Bd. 10, S. 1012f.

32 Jacques Derrida: *Specters of Marx. The State of the Debt, The Work of Mourning, and the New International*. Routledge, New York 1994.

29 Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Suhrkamp, Frankfurt 1996, S. 11.

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

<http://www.zeitriß.de>

Text- und Grafikusendungen
jederzeit erwünscht.

In *Das politische Unbewußte* hat Fredric Jameson auf Lévi-Strauss Rekurs genommen, um das Vorhandensein wirkungsvoller symbolischer Handlungen in anscheinend rein ästhetisch-formalen Texten zu dokumentieren, wodurch reale Widersprüche einer imaginären Lösung nähergebracht würden.³³ Er verbindet dies mit den Vorstellungen von Northrop Frye zur Bedeutung des Mythischen in den für Frye entscheidenden archetypischen Kategorien, wo „das Begehren die gesellschaftliche Form des Gefühls darstellt“ aber auch mit Gedanken von Deleuze, zum Beispiel, dass das Begehren dann in Erscheinung tritt, wenn die Sinnfrage zusammenbricht.³⁴

Hier vermögen wir einen analytischen Komplex zu erkennen, der für die Brechtschen Texte doch sehr relevant ist. Nach dem Zusammenbruch der Sinnfrage prägt das Begehren als gesellschaftliche Form des individuellen Gefühls die rätselhafte, sich in unverständlichen Oppositionen und unerklärlichen Widersprüchen äußernde Struktur beispielsweise von *Im Dickicht der Städte*, die so mythologisch-schleierhaft bleibt wie die von Lévi-Strauss beschriebenen Körperbemalungen der sogenannten Naturvölker. In beiden Fällen kommt eine vergleichbare, ebenso geheimnisvolle wie stringente, mythologisch-unbewusste Logik zum Ausdruck, die in die Körper entweder buchstäblich oder metaphorisch eingeschrieben wird. Wenn die von ihren Gespenstern heimgesuchte Menschengeschichte wie in Jamesons Buch den letzten Horizont unserer Erklärungen bildet in Abwandlung der durch Frye wiederbelebten, mittelalterlichen, vom Wörtlichen über das Mythische bis zum Anagogischen reichenden Sinnsphären, dann ist sie auch, wie Jameson vom Realen behauptet, „der eigentliche und immanente Untertext“ von jedem literarischen Werk.³⁵

Es stimmt natürlich, dass Brecht die Rolle der Emotionen in seinem Theater in gewissem Sinne ständig heruntergespielt hat. Er reagierte ja auf die Überbetonung der Emotionen im natura-

33 Fredric Jameson: *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Methuen, London 1981. S. 77ff.

34 *Op. cit.*, S. 71 und S. 22.

35 *Op. cit.*, S. 81.

listischen, expressionistischen und kommerziellen Theater, auf die ganz harten behavioristischen Verkaufsstrategien der Unterhaltungsbranche, wie auch auf das zynische und politisch erfolgreiche Schüren der Gefühle in der faschistischen Ästhetik. Wenn man jedoch dieses breite Themenfeld ganz nüchtern betrachtet, kann man nur zu dem einen Schluss gelangen, dass nämlich die unterstellte Dezentrierung der Emotionen im Brechtschen Theater genau das Gegenteil gebracht hat. Sie werden nicht weniger wichtig, sondern ungleich wirksamer.

Was meinen wir aber, wenn wir von den Emotionen, von ihrer Zurschaustellung oder Verheimlichung sprechen? Gleich was Brecht dazu subjektiv gemeint haben mag, objektiv hat er offensichtlich nur die Ego-Psychologie abgelehnt, nicht die Psychologie des Unbewussten. Ich kenne keinen anderen, modernen Dramatiker einschließlich Strindberg, der so lange und mit solcher Verbissenheit nach einfallsreicheren Methoden gesucht hat, das Unbewusste seiner Figuren und ihrer Zeit im Theater aufzudecken. Es ist *das* Merkmal des Brechtschen Theaters.

Die Ego-Psychologie nimmt an, dass das individuelle Trauma gelindert werden kann, wenn man mit dem Druck der leidvollen Erfahrungen fertig wird und sich der gesellschaftlichen Wirklichkeit anpasst. Die Heilung wird in der Wie-

derherstellung eines vorübergehend gestörten Gleichgewichts gesehen. Ist die Gesellschaft aber verrückt geworden, dann ist die Abnormalität wahrscheinlich ein Zeichen von Gesundheit. Brecht lehnte diese naturalistische Ego-Psychologie ab. Aber sein augenscheinliches Entpsychologisieren der Figur führt nicht zur Entproblematisierung. Das Gegenteil ist der Fall. Denn dieses Entpsychologisieren problematisiert die Figur erst recht, da es die Bedingungen für die Formulierung einer halbwegs adäquaten, anschaulichen Theorie der Subjektivität schafft. Gelingt dieser Versuch, dann können sich die Zuschauer nicht am Besitz einer sicheren Wahrheit erfreuen. Sie sehen sich vielmehr mit der problematischen Natur ihrer eigenen Identität konfrontiert. Und darin besteht das Beunruhigende des Brechtschen Theaters, gleich was gängige Interpretationen uns haben einreden wollen. Das ist der rote Faden, der sein Werk durchzieht. Um die Strukturierung dieser Emotionen anzudeuten, muss man zuerst den emotionalen Stil verabschieden. Das wird immer wieder missverstanden, auch von etablierten Kritikern. Brecht verbannt die Emotionen nicht, sondern *verfremdet* sie. Er führt sie auf ihre Ursprünge im oben definierten Begehren, also im sozialen Unbewussten zurück.

Für Derrida leben wir in einem neuen Zustand der Sklaverei.³⁶ Deswegen wohl widmet er so viel Aufmerksamkeit der Produktionsweise des Gespenstes. Hier wird auch Trauerarbeit nach einem Trauma geleistet, welches durch den Verlust des von der marxistischen Theorie zentrierten Weltbilds verursacht wurde und mit den anderen traumatischen aber produktiven Dezentrierungen des Menschen durchaus vergleichbar sei. Das Gespenst ist hier unter anderem das Verdrängte und es nimmt viele Formen an. Er geht dem Gespenstigen in den Schriften von Marx nach. Dort wimmelt es geradezu von Ängsten, von Träumen, von Bannformeln, von Hexenmeistern, von Mythen, von Geister- und Totenbeschwörungen, von wie Gewitterwolken sich auf-türmenden, krausen Phantasmagorien, die dem

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!

36 Jacques Derrida: *Specters of Marx*. S. 94. In den folgenden Zitaten wird die Seitenzahl im Text angegeben.

wilden Denken zu entspringen scheinen. In den Texten von Marx ist für Derrida das Gespenst überhaupt „die versteckte Figur aller Figuren.“ (120) Der Geist will die Gespenster der Geschichte bannen, bis er selber zum Gespenst wird, das in den Texten von Marx herumgeistert. Im Gegner verfolgt man dann sich selbst, so dass man zur eigenen Beute wird und sich spalten muss, oft ohne den erwünschten Erfolg herbeizuführen. Das ist ein apotropäisches Verhalten und bei Brecht denke ich wieder an *Baal* oder an eine Geschichte wie *Bargan läßt es sein*.

In dieser paradoxen Jagd nach der gespenstigen Beute führt uns Derrida die radikalen Verfremdungsmethoden von Marx vor Augen: der Warenfetsch als sinnlich-übersinnliches Ding; der Geistertanz der Warenwelt, in dem das Objekt zum eigenen Gespenst wird; jene die Menschenwelt beherrschenden Gespenster; die dadurch selber zu Gespenstern gewordenen Menschen, denn „die Gespenster als Waren verwan-

deln deren Hersteller in Gespenster.“ (156) Wir begegnen in diesen Texten einer Theatralisierung des phantasmagorischen Warencharakters der Dinge und Derrida findet am Ende, dass „Marx noch nicht rezipiert worden ist.“ (174)

Eines steht fest: Die verdrängten Gespenster kehren unweigerlich zurück. Eine Politik, die die Existenz von Gespenstern leugnet, hat der Wirklichkeit den Rücken gekehrt. Foucault sprach von der doppelten Gliederung der Geschichte der Individuen nach dem Unbewussten der Kulturen und der Historizität der Kulturen nach dem Unbewussten der Figuren. Die von Derrida in den Schriften Marx allenthalben entdeckten Gespenster geistern auch in den Brechtschen Texten. Deswegen müssen wir dem Unbewussten dieser Texte und der in ihnen konstruierten Figuren eine größere Aufmerksamkeit schenken, als meines Erachtens bis jetzt geschehen ist, weil das Hauptgespenst in den Brechtschen Texten doch wohl das Unbewusste ist.

Mit Pfeife auf Ochse ins Exil

Eine neue Lesart von Brechts Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taodeking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*

Von Zhu Yi

Heutzutage verschließt sich kaum ein Forscher dem Thema interkultureller Anknüpfungen. In der Literatur wird Brechts Werk mit Begierde seziert, war er doch schon seit den 20er Jahren für seine ostasiatischen Interessen bekannt. Die Trennlinie verläuft stets zwischen der ostasiatischen Philosophie und Brechts Ideologie und immer kommt man zu einem beruhigenden Schluss: Entweder habe das alte Gedankengut aus Fernost maßgeblichen Einfluss auf das Schaffen Brechts genommen, oder es weise per se zahlreiche Übereinstimmungen mit Brechts Denkweise auf.

Wenn es bei der Bewertung von Literatur nur um ideologische Prägung geht, warum sind dann beide von Laotse handelnden Werke Brechts trotz exakt gleichen Themas völlig unterschiedlich beim Publikum angekommen? Schon im Jahr 1925 erzählt Brecht in dem kurzen Prosastück *Die höflichen Chinesen* die *Legende von Laotse*

(etwa 604 - 520 v.Chr.), dem berühmten chinesischen Philosophen, und dem Zustandekommen



Zeichnung: Zhu Yi

seines Buchs „Taoteking“. Das Gedicht *Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* (1938) aus Brechts Exil-Zeit ist jedoch viel bekannter und beliebter, und zwar nicht nur im Sinologen-Kreis, wo mehr Fachkenntnis über den mysteriösen Taoismus vorhanden ist.

Das beweist, dass sich der „Reiz“ der Literatur aus der Komplexität ergibt. Auch bei einem „ideologischen“ Schriftsteller wie Brecht behält Literatur ihre Eigenständigkeit gegenüber reiner Ideologie. Und bei der Einführung einer fremden Kultur in ein literarisches Werk geht es nicht um eine schlichte Kopie, sondern um Inspiration und neue Ausdrucksformen für die eigene Kultur.

So bezeichnet Brecht Kunst als eine der *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, da sie die Aufgabe hat, die Wahrheit „handhabbar zu machen als eine Waffe“. Wie er die künstlerische Methode im Laotse-Gedicht einsetzt, ließe sich mittels seiner Theatertheorie ermitteln; dadurch erhält es eine neue Lesart. Denn Brecht beschäftigt sich zur gleichen Zeit mit dem epischen Theater und dem Verfremdungseffekt. Die Transformation in andere literarische Gattungen ist also ganz natürlich.

1 Historisierung der Realität des Exils

Das Gedicht steht im Zyklus der *Svendborger Gedichte*. Die meisten davon entstanden zwischen 1936 und 1938 während Brechts Exil in Dänemark. Die erste und dritte Lektion des Zyklus *Deutsche Kriegsfibel* und *Deutsche Satiren* beziehen sich unmittelbar auf die Gegenwart, die zweite mit der Überschrift *Chroniken* greift auf die weltgeschichtlichen Beispiele zurück, die den Nachweis für Historizität der Gegenwart liefern.

Unter den *Chroniken* befindet sich die *Legende von der Entstehung des Buchs Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration*. Auch sie ist keine reine Wiedergabe einer altchinesischen Legende, sondern eher eine zeitgeschichtliche Reflexion des Exils, die durch dichterische Überhöhung in historischer und kultureller Distanz erscheint:

Als er siebzig war und war gebrechlich
Drängte es den Lehrer doch nach Ruh
Denn die Güte war im Lande wieder einmal
schwächlich

Und die Bosheit nahm an Kräften wieder einmal zu.
Und er gürtete den Schuh.

Auch Brecht „gürtete den Schuh“, als „die Bosheit“ im damaligen Deutschland zunahm. Zwar war er noch nicht siebzig und gebrechlich, und nahm sein eigenes Exil im Gegensatz zu Laotse nur unfreiwillig, doch gerade die Unterschiede weisen einen V-Effekt aus: Hier handelt es sich weder um eine wahrheitsgetreue Dokumentation noch um die treue Wiederholung einer alten Sage. Die Erkenntnisse des Zusammenhangs von Geschichte und Gegenwart, die man bei der Rezeption gewinnt, machen diesen Prozess zu einem literarischen Vergnügen.

Der V-Effekt wird durch folgende Verse verschärft:

Und er packte ein, was er so brauchte:
Wenig. Doch es wurde dies und das.
So die Pfeife, die er immer abends rauchte
Und das Büchlein, das er immer las.
Weißbrot nach dem Augenmaß.

Man interpretiert zu Recht, aus diesen Zeilen, die Bescheidenheit des alten Philosophen, dessen materieller Anspruch sich auf leibliche Bedürfnisse beschränkt. Schade ist es allerdings, dass hier eine andere Ebene übersehen wurde: Tabak wurde erst Jahrtausende nach Laotse von Portugiesen nach China eingeführt, und Weißbrot gehört bis heute nicht zu den „leiblichen Bedürfnissen“ der Chinesen. So packte hier wohl eher Brecht sein Gepäck für den Weg ins Exil. Es lässt sich zwar nicht beweisen, dass Brecht, der die chinesische Kultur und einige Chinesen kannte, auch etwas vom chinesischen Alltagsleben wusste (wenigstens lobt er im *Buch der Wendungen Me-ti*, einen weiteren chinesischen Philosophen, der sein Wissen nicht gegen Reis verkauft - von Brot ist hier nicht die Rede). Auf jeden Fall sind Pfeife und Büchlein Brechts Wahrzeichen für seine, eigene Lyrik:

Da ich die Bücher, nach der Grenze hetzend
Den Freunden ließ, entrat' ich des Gedichts
Doch führt' ich meine Rauchgefäße mit, verletzend
Des Flüchtlings dritte Regel: Habe nichts!
Die Bücher sagen ihm nicht viel, der nun
Auf solche wartet, kommend, ihn zu greifen.
Das Ledersäcklein und die alte Pfeifen
Vermögen fürder mehr für ihn zu tun.
(aus: *Die Pfeifen*)

2 Gestische Sprache und Zitat

Den Knaben, der den Ochsen führte, findet man in Brechts früherer Prosa über Laotse noch nicht. Er ist eine reine Fiktion, an ihm sind die dichterischen Mittel sehr gut erkennbar:

Doch am vierten Tag im Felsgesteine
Hat ein Zöllner ihm den Weg verwehrt:
„Kostbarkeiten zu verzollen?“ „Keine.“
Und der Knabe, der den Ochsen führte, sprach:
„Er hat gelehrt.“

Und so war auch das erklärt.

Brecht bezeichnet seine *Svendborger Chroniken* als „erzählende Gedichte“, darunter hat dieses einen besonders starken epischen Charakter. Hier kann man einen Terminus des „epischen Theaters“ übertragen: gestische Sprache, die den sozialen Akt des Sprechens betont und sich im Zusammenhang mit gesellschaftlicher Handlung und Haltung zeigt. Überprüft man die Erklärung des Knaben, scheint sie von der Sprache her keinen logischen Zusammenhang mit der Frage des Zöllners zu haben. Der scheinbar logische Fehler indes lässt den Leser über diesen Gestus nachdenken: Auch Laotse verweigert den Verkauf seines Wissens „gegen Reis“, deswegen besitzt er keine (materiellen) „Kostbarkeiten“. In Bezug auf Brechts Pfeifen-Gedicht kann man diesen Umstand als den schweren Schritt ins Exil verstehen. Aber durch die Augen eines Kindes wird dieser soziale Hintergrund verfremdet und die komische, paradoxe Logik macht den gewöhnlichen Vorfall auffällig. Interessant ist das Ergebnis: „Und so war auch das erklärt.“ Die unlogische Aussage schafft Plausibilität. Dadurch ist die Satire des Autors noch stärker

Auch die Antwort des Knaben auf eine weitere Frage wirkt merkwürdig:

Doch der Mann in einer heitren Regung
Fragte noch: „Hat er was rausgekriegt?“
Sprach der Knabe: „Daß das weiche Wasser in
Bewegung
Mit der Zeit den mächtigen Stein besiegt.
Du verstehst, das Harte unterliegt.“

Das Verhältnis von Weichheit und Härte ist ein Grundsatz in Laotses Taoteking, mit Hilfe alltäglicher Symbole wie Wasser und Gräser drückt er seine politische Anschauung aus. Dem Leser wird klar, dass der Knabe die Lehre des

Meisters zitiert, denn die tiefere metaphorische Bedeutung entspricht nicht der gedanklichen Sphäre des Kindes. Auch dies findet man in Brechts Theater: Der Schauspieler - und im übertragenen Sinn auch die Figur - soll vermeiden, sich vollkommen zu dem Verwandeln, was er verkörpert. Er macht dem Zuschauer deutlich, dass er den Text nur zitiert. So trennt der Zuschauer bewusst Kunst und Wirklichkeit. Und doch behauptet der Knabe, es sei für ihn selbstverständlich – „Du verstehst, das Harte unterliegt“. Über alles, was hinter dem natürlichen Phänomen steckt, muss der Leser nachdenken - genau wie der Zöllner.

3 Die Rolle des Zöllners

Chinesische Historiker vermuten, dass der Zollbeamte, der Laotse um das Aufschreiben seiner Lehre anhielt, selbst ein hochgestellter Gelehrter war. Auf jeden Fall war es in der chinesischen Geschichte unmöglich, dass ein „kleiner Mann“ aus niedriger Schicht als Beamter arbeitete. Betrachten wir dagegen den Zöllner Brechts:

... Flickjoppe. Keine Schuh
Und die Stirne eine einzige Falte.
Ach, kein Sieger trat da auf ihn zu.

Auch sein Verhalten ist dem Volk entsprungen. Er schrie: „He, du! Halt an!“ und seine direkte, einfache Sprache („Nun, ist das ein Wort?“) bildet einen Kontrast zu Laotse's Höflichkeit. So murmelte der Lehrer erst: „Auch du?“

Nach Brechts Meinung ist es die Aufgabe der Intellektuellen, ihr Wissen an das Proletariat weiterzugeben. Ein Schreiber soll nicht nur Mut, Klugheit und Kunst besitzen, er soll auch das richtige „Urteil“ haben (*Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*), „jene auszuwählen, in deren Händen die Wahrheit wirksam wird,„. Deswegen sagte Laotse doch laut: „Die etwas fragen, die verdienen Antwort.“ Das Verhältnis zwischen Laotse und dem Zöllner ist damit kein reines Lehren - Lernen mehr wie in der Geschichte, sondern Schulterchluss der Intellektuellen mit dem Proletariat.

Bleibt noch die fünfte Schwierigkeit beim Schreiben: „die Wahrheit unter vielen zu verbreiten“. Brecht widmet den letzten Vers dem Zöll-

ner, da dieser wissbegierig war und das Zustandekommen des Buchs verlangte, wodurch erst Laotse Philosophie bis in die Gegenwart überliefert und verbreitet werden konnte. Dafür verändert sich auch der Zöllner durch Laotse Einfluss:

Und der Zöllner brachte Essen (und er fluchte
nur noch leise
Mit den Schmugglern in der ganzen Zeit).

Die Veränderung zeigt die Wirkung des Vorbildes und der Erziehung und macht zugleich die Figur lebendig, ja sogar freundlich. So gewinnt das Gedicht neue, eigenartige Dimensionen von sowohl gesellschaftlicher als auch ästhetischer Bedeutung. In Bezug auf die Probleme im Exil,

wo man die Adressaten schwer erreichen kann, äußert Brecht (durch die Figur des Zöllners) Optimismus hinsichtlich seines Publikums.

Zum Schluss noch ein interkultureller Exkurs, der vermutlich auch Brecht gefallen würde. Ein Meister des Zen-Buddhismus fragt nach seiner Predigt die Schüler, ob sie ihn verstanden haben. Viele beginnen lange Reden zu halten, doch einer ist ganz in Fröhlichkeit versunken und sagt kein Wort. Er strahlt ein Lächeln aus und streichelt die Blumen neben sich.

Liegt nicht der größte Reiz der Literatur darin, als Leser ein verständnisvolles Lächeln mit dem Autor austauschen zu können?

Frau Zhu Yi studiert Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Trier.

Bert Brechts *Das Paket des lieben Gottes* als literarische Kontrafaktur

Von Wichmann von Meding

Brecht zählt zu den Erneuern des renaissanceüblichen, durch Shakespeare berühmt gewordenen Verfahrens der Kontrafaktur, deren Wesen nicht in der Invention liegt, sondern in durchgreifender Umarbeitung einer Vorlage, auf deren Folie die neue Intention erst ganz deutlich wird. Dies erneut nachzuweisen bedarf es nicht. Wohl aber scheinen noch nicht alle Kontrafakturen Brechts als solche erkannt zu sein. Da die den derzeitigen Forschungsstand repräsentierende Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe seiner Werke¹ keine Vorlage der 1926 erschienenen Weihnachtserzählung *Das Paket des lieben Gottes* erwähnt, wird ein Hinweis auf ihre interpretationsbedeutsame Basis nötig. Brecht nämlich bearbeitete in seiner Miniatur eine der im 19. Jahrhundert unter den damals modischen Intelligenzblättern kursierenden anonymen Geschichten, die dem Lesepublikum zwischen amtlichen Mitteilungen und Anzeigen geboten wurden. Sie findet sich in dem mit Königlichem Privilegio herausgegebenen Lauenburgischen Anzeiger von 1833². Die Quellenanga-

be bedeutet nicht, Brecht habe ausgerechnet jenen in seiner Ausstrahlung eher gering zu veranschlagenden Anzeiger gelesen, wohl aber, dort sei eine Erzählung erschienen, die Brecht später irgendwo las, kräftig umformte und nach etwa hundert Jahren neu publizierte. Diese These ergibt sich aus dem Text, der zunächst wiedergegeben sei:

„Papilloten.

Ein Holländer, wegen einer Mordthat durch Steckbriefe verfolgt, entflieht zur See, und kommt ganz unangefochten nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung. Indem er eben vom Schiffe absteigt, steht ein Holländer am Ufer, der sehnsüchtig auf Nachrichten aus seinem Vaterlande harret. Er ist erfreut, entzückt, in dem Fremden einen Landsmann zu begrüßen, erfährt von ihm manches ihm Liebe und Wichtige, nöthigt ihn, sogleich in seinem Hause vorlieb zu nehmen, und gewährt dem Hilfsbedürftigen einen freundlichen Aufenthalt. Dieser hat sich auf der Fahrt zur See die Haare in Papier gewickelt, in Zeitungspapier, das ihm auf dem Schiffe in die Hände gerathen, und daß [sic] er benutzt hatte, ohne es genauer zu besehen. In der Wohnung des Holländers wirft er die Papilloten ab, und unbedacht auf den Boden. Sein Holländischer Gastfreund

1 Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe 19, 276-279 und 640-641.

2 Lauenburgischer Anzeiger, Ratzeburg 1833, Nr. 63 vom 7. August.

ergreift zufällig ein solches Papierstückchen, erkennt ein Stück einer Holländischen Zeitung, jede Zeile davon ist ihm darum anziehend, er lies't in Gegenwart seines Gastes einen wesentlichen Theil des gegen denselben ausgesandten Steckbriefes vor. Der des Mordes darin angeklagte Gegenwärtige, von der unerwarteten Verfolgung seines Schicksals überwältigt, wird dermaßen vom Schreck ergriffen, daß er sich nicht zu fassen, zu halten weiß; seine Lebensgeister schwinden, er sinkt in Ohnmacht. Sein Wirth eilt, ihm Hülfe zu leisten. Der Ohnmächtige ermannt sich; aber indem er sich erhebt, sagt er, von der Gewalt der Reue überwältigt: „Ja, ich bin's; ich bin der Mörder! Ich sehe, daß ich meinem Schicksale nicht enttrinnen kann.“ Und so fand er seinen Lohn.“

Zweifellos eine im Geiste der Aufklärung niedergeschriebene Erzählung. Ihr konzeptioneller Horizont ist die feste Erwartung von Lohn und Strafe. Wie aufgeklärte Menschen des Lohns ihrer nach besten Kräften vollbrachten Guttaten gewiss und damit von eigener Unsterblichkeit überzeugt waren, scheuten sie nicht die Konsequenz. Übeltäter würden von ihrem Schicksal ebenfalls eingeholt und selbst dann bestraft, wenn alles nach gelungenem Entkommen aussieht. In diesem pejorativen Sinn schließt der anonyme Erzähler eindrucksvoll mit dem Worte „Lohn“. Er wird kaum gehaut haben, wie nah er damit dem Mittelalter stand. Anders Brecht. Er arbeitete die Erzählung und ihre Moral grundstürzend um in eine Weihnachtsgeschichte. An ihr ist zweierlei nachzuweisen: Das übernommene Material und seine Wandlung. Da kaum alle Leser Brechts Text leicht zur Hand haben werden, sei auch er wiedergegeben:

„Das Paket des lieben Gottes. Eine Weihnachtsgeschichte.

„Nehmt eure Stühle und eure Teegläser mit hier hinter den Ofen und vergeßt den Rum nicht. Es ist gut, es warm zu haben, wenn man von der Kälte erzählt.

Manche Leute, vor allem eine gewisse Sorte Männer, die etwas gegen Sentimentalität hat, haben eine starke Aversion gegen Weihnachten. Aber *zumindes*t ein Weihnachten in meinem Leben ist bei mir wirklich in bester Erinnerung. Das war der Weihnachtsabend 1908 in Chicago.

Ich war anfangs November nach Chicago gekommen, und man sagte mir sofort, als ich mich nach der allgemeinen Lage erkundigte, es würde der härteste Winter werden, den diese ohnehin genügend unangenehme Stadt zustande bringen könnte. Als ich fragte, wie es mit den Chancen für einen Kesselschmied stünde, sagte man mir, Kesselschmiede hätten keine Chancen, und als ich eine halbwegs mögliche Schlafstelle suchte, war alles zu teuer für mich. Und das erfuhren in diesem Winter 1908 viele in Chicago, aus allen Berufen.

Und der Wind wehte scheußlich vom Michigan-See herüber durch den ganzen Dezember, und gegen Ende des Monats schlossen auch noch eine Reihe großer Fleischpackereien ihre Betriebe und warfen eine ganze Flut von Arbeitslosen auf die kalten Straßen.

Wir trabten die ganzen Tage durch sämtliche Stadtviertel und suchten verzweifelt nach etwas Arbeit und waren froh, wenn wir am Abend in einem winzigen, mit erschöpften Leuten angefüllten Lokale im Schlachthofviertel unterkommen konnten. Dort hatten wir es wenigstens warm und konnten ruhig sitzen. Und wir saßen, so lange es irgend ging, mit einem Glas Whisky, und wir sparten alles den Tag über auf für dieses eine Glas Whisky, in das noch Wärme, Lärm und Kameraden mit einbegriffen waren, all das, was es an Hoffnung für uns noch gab.

Dort saßen wir auch am Weihnachtsabend dieses Jahres und das Lokal war noch überfüllter als gewöhnlich und der Whisky noch wässriger und das Publikum noch verzweifelter. Es ist einleuchtend, daß weder das Publikum noch der Wirt in Feststimmung geraten, wenn das ganze Problem der Gäste darin besteht, mit einem Glas eine ganze Nacht auszureichen, und das ganze Problem des Wirtes, diejenigen hinauszubringen, die leere Gläser vor sich stehen hatten.

Aber gegen zehn Uhr kamen zwei, drei Burschen herein, die, der Teufel mochte wissen woher, ein paar Dollar in der Tasche hatten, und die luden, weil es doch eben Weihnachten war und Sentimentalität in der Luft lag, das ganze Publikum ein, ein paar Extragläser zu leeren. *Fünf Minuten darauf war das ganze Lokal nicht wiederzuerkennen.*

Alle holten sich frischen Whisky (und paßten

nun ungeheuer genau darauf auf, daß ganz korrekt eingeschickt wurde), die Tische wurden zusammengedrückt, und ein verfroren aussehendes Mädchen wurde gebeten, einen Cakewalk zu tanzen, wobei sämtliche Festteilnehmer mit den Händen den Takt klatschten. Aber, was soll ich sagen, der Teufel mochte seine schwarze Hand im Spiele haben, es kam keine rechte Stimmung auf.

Ja, geradezu von Anfang an nahm die Veranstaltung einen direkt bössartigen Charakter an. Ich denke, es war der Zwang, sich beschenken lassen zu müssen, der alle so aufreizte. Die Spender dieser Weihnachtsstimmung wurden nicht mit freundlichen Augen betrachtet. Schon nach den ersten Gläsern des gestifteten Whiskys wurde der Plan gefaßt, eine regelrechte Weihnachtsbescherung, sozusagen ein Unternehmen größeren Stiles, vorzunehmen.

Da ein Überfluß an Geschenkartikeln nicht vorhanden war, wollte man sich weniger an direkt wertvoll und mehr an solche Geschenke halten, die für die zu Beschenkenden passend waren und vielleicht sogar einen tieferen Sinn hatten.

So schenkten wir dem Wirt einen Kübel mit schmutzigem Schneewasser von draußen, wo es davon gerade genug gab, ‚damit er mit seinem alten Whisky noch ins neue Jahr hinein ausreiche‘. Dem Kellner schenkten wir eine alte erbrochene Konservenbüchse, ‚damit er wenigstens ein anständiges Servicestück hätte‘, und einem zum Lokal gehörigen Mädchen ein schartiges Taschenmesser, ‚damit sie wenigstens die Schicht Puder vom vergangenen Jahr abkratzen könnte‘.

Alle diese Geschenke wurden von den Anwesenden, vielleicht nur die Beschenkten ausgenommen, mit herausforderndem Beifall bedacht. Und dann kam der Hauptspaß.

Es war nämlich unter uns ein Mann, der mußte einen schwachen Punkt haben. Er saß jeden Abend da, und Leute, die sich auf dergleichen verstanden, glaubten mit Sicherheit behaupten zu können, daß er, so gleichgültig er sich auch geben mochte, eine gewisse unüberwindliche Scheu vor allem, was mit der Polizei zusammenhing, haben mußte. Aber jeder Mensch konnte sehen, daß er in keiner guten Haut steckte.

Für diesen Mann dachten wir uns etwas ganz Besonderes aus. Aus einem alten Adreßbuch rissen wir mit Erlaubnis des Wirtes drei Seiten aus, auf denen lauter Polizeiwachen standen, schlugen sie sorgfältig in eine Zeitung und überreichten das Paket unserm Mann.

Es trat eine große Stille ein, als wir es überreichten. Der Mann nahm das Paket zögernd in die Hand und sah uns mit einem etwas kalkigen Lächeln von unten herauf an. Ich merkte, wie er mit den Fingern das Paket anfühlte, um schon vor dem Öffnen festzustellen, was darin sein könnte. Aber dann machte er es rasch auf.

Und nun geschah etwas sehr Merkwürdiges. Der Mann nestelte eben an der Schnur, mit der das ‚Geschenk‘ verschnürt war, als sein Blick scheinbar abwesend auf das Zeitungsblatt fiel, in das die interessanten Adreßbuchblätter geschlagen waren. Aber da war sein Blick schon nicht mehr abwesend. Sein ganzer dünner Körper (er war sehr lang) krümmte sich sozusagen um das Zeitungsblatt zusammen, er bückte sein Gesicht tief darauf herunter und las. Niemals, weder vor- noch nachher, habe ich je einen Menschen so lesen sehen. Er verschlang das, was er las, einfach. Und dann schaute er auf. Und wieder habe ich niemals, weder vor- noch nachher, einen Mann so strahlend schauen sehen wie diesen Mann.

Da lese ich eben in der Zeitung, sagte er mit einer verrosteten, mühsam ruhigen Stimme, die in lächerlichem Gegensatz zu seinem strahlenden Gesicht stand, daß die ganze Sache einfach schon lang aufgeklärt ist. Jedermann in Ohio weiß, daß ich mit der Sache nicht das Geringste zu tun hatte. Und dann lachte er.

Und wir alle, die erstaunt dabei standen und etwas anderes erwartet hatten und fast nur begriffen, daß der Mann unter irgendeiner Beschuldigung gestanden und inzwischen, wie er eben aus diesem Zeitungsblatt erfahren hatte, rehabilitiert worden war, fingen plötzlich an, aus vollem Halse und fast aus dem Herzen mitzulachen, und dadurch kam ein großer Schwung in unsere Veranstaltung, die gewisse Bitterkeit war überhaupt vergessen und es wurde ein ausgezeichnetes Weihnachten, das bis zum Morgen dauerte und alle befriedigte.

Und bei dieser allgemeinen Befriedigung

spielte es natürlich gar keine Rolle mehr, daß dieses Zeitungsblatt nicht wir ausgesucht hatten, sondern Gott.“

Grundbestand der Aufklärungs- und der Brecht-Erzählung gleichen einander. Die eines Verbrechens angeklagte, namenlose Hauptperson hat sich dem Ort der Anklage entzogen, wird aber gleichwohl von einer als Einwickelpapier benutzten Zeitung eingeholt. Auf dieses Thema weist die Aufklärungserzählung bereits durch

ihren Titel hin. Papilloten sind jene Papierstücke, in die man wertvolles Gebäck oder Pralinen hüllte. Das Wort markiert den auf der Seereise unwickelten Kopf des Holländers als seinen Wertgegenstand, den er glücklich aus der Schlinge gezogen hat und dennoch verliert. Es hat erheblichen Reiz, wie das damals noch moderne Publikationsorgan Zeitung in eben diesem geradezu aktiv wird, gegen die Intention der beteiligten Personen.

Bücher über Helene Weigel



←Werner Hecht:
Helene Weigel.
Eine große Frau des
20. Jahrhunderts.
343 Seiten • 58.-DM.



←„Unerbittlich das Richtige zeigend“.
Helene Weigel.
136 Seiten • 14,80DM.



←„Wir sind zu berühmt,
um überall hinzugehen“.
Helene Weigel. Briefwechsel 1935-71.
Hg. v. Stefan Mahlke.
253 Seiten • 35.-DM.



←Helene Weigel in Fotografien
von Vera Tenschert. Mit einem
Vorwort von Katharina Thalbach.
Inklusive einer CD-Rom auf der
Helene Weigel sprechend, singend
und spielend zu hören ist!
224 Seiten • 128.-DM.



←Sabine Kebir:
Abstieg in den Ruhm.
Helene Weigel.
425 Seiten • 46.-DM.

Hiermit bestelle ich:

- | | | |
|-----|---------------------------------|----------|
| ___ | Abstieg in den Ruhm | DM 46,- |
| ___ | Helene Weigel | DM 58,- |
| ___ | Helene Weigel in Fotografien | DM 128,- |
| ___ | Männer lieben anders | DM 36,- |
| ___ | „Unerbittlich das Richtige ...“ | DM 14,80 |
| ___ | „Wir sind zu berühmt, ...“ | DM 35,- |



←Carola Stern:
Männer lieben anders.
Helene Weigel und Bertolt Brecht.
223 Seiten • 36.-DM.

Name

Straße

PLZ

Ort

Datum

Unterschrift

Brecht Shop • Obstmarkt 11 • D-86152 Augsburg
Tel.: 0821 / 51 88 04 • Fax: 0821 / 39 136
www.brechtshop.de • brechtshop@t-onlinde.de

Bei Brecht bleiben die Papilloten Hauptsache, wenn auch ohne den inzwischen wohl unverständlichen Begriff. Ja, ihre Rolle verstärkt sich, indem er die Vorlage antithetisch kontrafiziert, das böse Schlusswort „Lohn“ durch den Lohner, „Gott“, ersetzt und die zum Einwickeln der Telefonbuchseiten benutzten ‚Papilloten‘ zur weihnachtlichen Überraschung aller werden lässt. Denn dem anonymen Beschuldigten wird das in Zeitungspapier gewickelte boshafte Geschenk so überreicht, dass die Hülse zum Geschenk mutiert und das Antigeschenk wirkungslos macht. Aus verdientem argem Lohn wird das *Paket des lieben Gottes*, der die Verpackung schenkt. Brecht verkehrt seine Vorlage so in ihr Gegenteil, dass jene Forscher, die im Begriff der Kontrafaktur das Konträre betonen, sich jedenfalls hier bestätigt sehen dürfen. Doch selbst in der Entgegnung bleibt Brecht seiner Vorlage treu. Wie sie ihr Anliegen in Titel und Schlusswort zeigte, so auch er: Überschrift wie Erzählenden im Hinweis auf Gott. Aus dem Preis gerechter Vergeltung für menschliches Tun wird ein Bericht vom Handeln dessen, der auf krummen Linien gerade schreibt und sich menschlicher Bosheiten für sein befreiendes Werk bedient. Nicht nur durch ihren Inhalt, auch durch formale Hinweise gibt sich Brechts Weihnachtserzählung als Kontrafaktur zu erkennen, wenn man die Vorlage kennt.

Doch Kontinuitäts- und Diskontinuitäts-elemente der Umarbeitung liegen nicht nur nebeneinander, sie durchdringen sich auch. Einige der von Brecht vorgenommenen Verwandlungen seien genannt. Sie prägen schon den formalen Aufbau, da die Hauptfigur der Zeitungsgeschichte mit den ersten Worten, die Brechtsche aber erst in der zweiten Hälfte der Erzählung auftritt. Andere Motive der Vorlage werden ebenfalls ins Gegenteil verkehrt. Erscheint des Holländers Flucht übers Meer als sommerliche Reise – die Papilloten schützten sein Haupt doch wohl vor der Sonne –, so gibt Brecht seiner Erzählung den Untertitel *Eine Weihnachtsgeschichte*, die in der Kälte Chicagos spielt. Kälte zeichnet auch die Mit- oder Unmenschlichkeit in der überlangen Einleitung aus. Wird dem Holländer ein warmer Empfang durch einen freundlichen Landsmann in dessen Wohnung zuteil, so sitzt Brechts Haupt-

person ungenannt unter arbeitslosen, hoffnungsarmen, selbst Erfreulichkeiten in Gemeinheiten verwandelnden Gästen eines billigen Lokals. Kommt der Holländer heil am „Vorgebirge der guten Hoffnung“ an, so hoffen die Chancenlosen im kalten Chicago nur noch auf ein Glas wässrigen Whiskys. Gewann jener Freiheit, so herrscht im weihnachtlichen Chicago „der Zwang, sich beschenken lassen zu müssen“. Wurde der Holländer „entzückt“ aufgenommen, so folgt „der Hauptspaß“ zu Chicago einer kaum entzückenden Abfolge ausgemachter Gemeinheiten. Zweimal wird der Teufel erwähnt, der „seine schwarze Hand im Spiele haben“ mochte. Er vertritt, was die Zeitungserzählung Schicksal nannte. Das als Gottesgeschichte Angekündigte begibt sich bei Brecht nicht in südlicher Sonne, sondern im Reich des Regenten dieser Welt – wahrhaftige Weihnachtsgeschichte im Gegensatz zu der des Holländers, dem alles gelingt bis auf den Schluss, im Gegensatz auch zu jener Weihnachtssentimentalität, die Brecht den satanischen Realitäten zuordnet. Sie produzieren die Idee, von einem, von dem man nur wusste, er habe „eine gewisse unüberwindliche Scheu vor allem, was mit der Polizei zusammenhing“, Adressen von „lauter Polizeiwachen“ zu schenken, „sorgfältig in eine Zeitung“ gewickelt. Sie, nicht die von ihr umwickelte Bosheit, wird zur Gabe, aus den Papilloten das „Paket des lieben Gottes“ im exakten Sinne: Das Paket, nicht sein Inhalt, kommt von ihm, die Hülle meldet, der Beschuldigte habe „mit der Sache nicht das Geringste zu tun“. So endet Brechts Erzähler, „daß dieses Zeitungsblatt nicht wir ausgesucht hatten, sondern Gott“, während der Holländer sich auf dem Schiff das eigene Haar selber im schicksalträchtigen Zeitungspapier verwickelt hatte.

So eröffnet die Einsicht, Brecht habe auch in seiner Weihnachtsgeschichte kontrafzierend gearbeitet, einen vertieften Zugang zur antithetischen Form und seinem dem Lohn-Strafe-Denken abholden Menschenbild, das dem christlichen näher steht als sentimentale Selbstprofilierung.

Wichmann von Meding (Jahrgang 1939): Studium der Theologie in Heidelberg, Tübingen, Bonn und Göttingen. Jetzt Theologe an der Christian-Albrecht-Universität in Kiel.

Nachruf auf Brigitte Bergheim

Von Jan Knopf

Der Tod, der „Feind“, wie Bertolt Brecht ihn nannte, riss sie buchstäblich von ihren Büchern. Ihr Lebenszeichen war ihr unwiderstehliches, spontanes Lachen, das bleiben und in vielen Ohren nachklingen wird; an ihm wurde die Karlsruher Brechtologie, wo immer sie auftrat, kenntlich – als Signal für eine fröhliche Wissenschaft, mit der sich Brigitte Bergheims Name in die Brecht-Forschung eingeschrieben hat.

Brigitte Bergheim gehörte zu den Gründungsmitgliedern der „Arbeitsstelle Bertolt Brecht“ (ABB) in Karlsruhe, die seit 1989 besteht. Zunächst als Hilfskraft, dann als wissenschaftliche Angestellte war sie an sechs Bänden der „Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe“ der Werke Brechts in 30 Bänden maßgeblich beteiligt.

Drei Bände der Lyrik (Bände 13-15) hat sie mit mir zusammen bearbeitet, ein Band der Prosa (Band 19) stand in ihrer eigenen Verantwortung. Von allen Band-Bearbeitern hatte sie somit den weitest größten Anteil an der Ausgabe. Den Registerband, der im Mai 2000 die Ausgabe endgültig abschloss, konnte ich ihr noch auf ihren Schreibtisch legen. Mit der Arbeit an der Ausgabe sowie durch ihre umfangreiche publizistische Tätigkeit und ihre Dissertation über den modernen Roman hatte sie sich Wissen und Kenntnisse zu Brechts Werk und dessen Forschungsliteratur erworben, deren Umfang und Intensität sie in die erste Reihe der internationalen Brecht-Forschung erhoben haben.

Ihre Kompetenz war Garant dafür, nach der Ausgabe ein weiteres Großunternehmen an

der ABB zu wagen: das neue „Brecht-Handbuch“ in vier Bänden nach dem Muster des „Goethe-Handbuchs“, das Brecht für die Zukunft als den zweiten großen Dichter deutscher Sprache durchsetzen soll, jenseits aller ideologischer Quereien, die so lange die Auseinandersetzung mit seinem Werk bestimmt haben. Der Unterschied zum „Goethe-Handbuch“ freilich ist: während für dieses Handbuch fünf Herausgeber verantwortlich zeichneten, zwei Institutionen beteiligt und fünf Redakteure tätig waren, ist das „Brecht-Handbuch“ ein Eine-Frau-Ein-Mann-Unternehmen, das sich an der ABB in Karlsruhe mit Brigitte Bergheim und mir gleichsam „materialisiert“ hatte.

Gemeinsam haben wir den Verlag J.B. Metzler, die Fritz Thyssen Stiftung sowie die Universität Karlsruhe davon überzeugen können, dieses Großprojekt zu finanzieren, aber wir haben auch deren Vertrauen gewonnen, es schaffen zu können. Die ABB, deren Schließung nach Abschluss der Ausgabe drohte, konnte damit erhalten werden.

Brigitte Bergheims Name wird inzwischen – gerade auch durch die

vielfältigen, auch persönlichen Kontakte, die sie sich über das „Handbuch“ erwarb – weltweit mit ihr identifiziert. Um so schlimmer ist die Leere, die sie hinterlassen hat.

Brigitte Bergheim starb am 20. Mai 2000 plötzlich und unerwartet. Sie ist unersetzlich.

1
Was ihr von mir Totem bekommt, ist das
Was er dem Irrtum abpreßte, um es
Dem Irrtum zu hinterlassen. Den zehnten Teil
von dem, was ich wollte
Habe ich gemalt, zehnmal so viel als ich sah
Ihr
Seht den hundertsten davon.

2.
Da er sich auf einem Felsen vorfand, dachte er
Zeit seines Lebens, Felsen seien sicher.
Denn er dachte nur, um sicher zu sein.

Doch ist in Wahrheit sicher nur, was ohne Halt ist.
Was lebt, ist nur nicht fertig. Gott
Allein ist vergänglich.

Darum malte ich ihn so, daß er entkommt.
WENN ER IM Flug geschaffen hat, und ihn
so malend
Glaube ich nichts Schlimmeres getan zu haben
als er
Als er mich schuf.*

* Bertolt Brecht:
(*Vermutliche*) Antwort des Malers. Fragment

Hundert Jahre Helene Weigel

Ein Gespräch mit Manfred Wekwerth

Von Olga Fedianina / Berlin



Manfred Wekwerth (alle Fotos: Horst Thieme)

1.

Gibt es außer dem Brecht-Theater auch Weigel-Theater?

Überhaupt nicht. Weigel hatte auch keine Ambitionen, eine eigene Theaterästhetik oder eine eigene Spielweise zu entwickeln. Sie war von Brecht geprägt, und was Sie von ihr als Schauspielerin sehen, ist von Brecht bis in die Fingerspitzen gearbeitet – natürlich mit ihr zusammen.

Helene Weigel war von den vielen Schauspielern, die ich kenne, eine der angenehmsten, man konnte mit ihr ganz einfach arbeiten, und sie hatte einen großen Sinn für Realität. Ich habe mir überlegt – wie würde ich Helli charakterisieren, wo lag ihre große Tugend? Und so würde ich sagen: in ihrer genialen Normalität.

Worin bestand die?

Brecht gegenüber existierte eine vernünftige Zurückhaltung, was das Privatleben betrifft,

worunter sie jedoch sehr gelitten hatte. Und in der Arbeit war es umgekehrt. Spielplan und die Theaterorganisation – das dominierte sie, Brecht hatte sich da fast nicht eingemischt. Da war sie nicht nur selbständig, sondern auch die führende Hand.

Was man hört, diesen Blödsinn, dass sie ihn politisch beeinflusst hätte und von ihm politische Bekenntnisse verlangte – ein großer Unfug. Die Weigel war niemals der Aufpasser von Brecht.

Hätte Brecht ohne sie das Berliner Ensemble aufbauen können?

Sicher nicht. Man hatte Brecht hier begrüßt, so wie man auch Heinrich Mann begrüßt hätte, wenn er nicht gestorben wäre, und wie man Eisler begrüßte als einen, sagen wir mal, sehr willkommenen Mitbürger, aber mehr nicht. Es gab noch von der Emigration her große Schlachten zwischen Moskauer Emigranten, die mit Ulbricht hierherkamen, und Brecht – wobei man ihn anerkennen musste, aber seine Theorie immer ablehnte.

Bei Weigel heißt es noch, „ich bin dabei, hier ein Theaterbüro aufzubauen...“

Das war in einer Etage in der Luisenstraße: das Zimmer der Weigel, dann das Betriebsbüro, dann hatte Brecht ein Zimmer, die Hauptmann wohnte im Heizraum. Alles war von einer wunderbaren Improvisation und Primitivität.

Waren da auch Probenräume?

Kaum. Es gab einen Raum, wo man vorsprechen konnte, aber dann hatte Brecht, das war seine Initiative, die alte Reitschule in der Reinhardtstraße zu einer schönen Probebühne ausbauen lassen. Man konnte dort bei Tageslicht probieren, was sehr angenehm war. Das war für Brecht immer sehr wichtig, er hatte Platzangst in diesen Theatern ohne Fenstern.

2.

Ich konnte mit der Weigel wunderbar arbeiten und ich habe mit ihr auch große Rollen gemacht, *Volumnia* und *Frau Flinz*. Brecht hatte immer Schwierigkeiten mit ihr, weil er ihr ge-

gegenüber von einer großen Unduldsamkeit war und von ihr immer sehr rasche schauspielerische Lösungen verlangte.

Wie war diese Unduldsamkeit begründet?

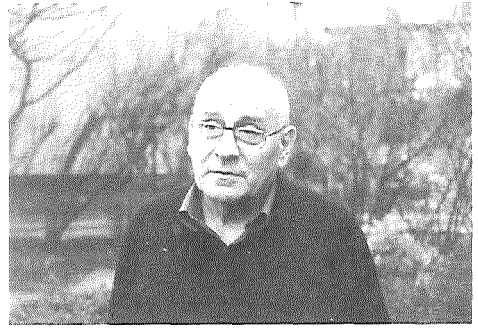
Die Gefahr bei Weigel war, dass sich eine Sprache fest einbrannte. Zum Beispiel die Sprache der Courage, die sie dann nicht loswurde. Und wenn sie dann die Spanierin Carrar spielte, oder die Mutter, also eine Russin, musste die Sprache verändert werden. Da war Brecht rigoros und gnadenlos. Außerdem war die Weigel nicht frei von Sentimentalität oder sie hat, wie man sagt, „nah am Wasser gebaut“. Sie weinte sehr leicht sowohl in Rollen als auch privat. Wenn ich zum Beispiel als Chefregisseur zu ihr ging und sagte: „Helli, ich muss die Premiere verschieben“, und ich hatte meine Gründe, dann guckte sie mich mit großen Augen an, die Augen wurden feucht und sie weinte bitterlich. Was sollte man da als Mann machen? Man kapitulierte und ging raus. Das war von ihr natürlich gespielt.

3.

Was waren ihre starken Seiten?

Sie konnte Leuten helfen und sie konnte die Leute ungeheuer an der Nase herumführen, ohne dass sie das merkten. Wir genossen sozusagen beides. Sie konnte Stücke durchsetzen. *Frau Flinz zum Beispiel, ein Stück, das wir für sie geschrieben hatten.* Es war nicht sicher, ob das den Politikern gefiel, weil es um das Lob einer Frau ging, die gegen alles meckerte und die alles kritisierte, die störte, sozusagen ein Igel. Wir glaubten, das Stück mit Gewalt durchsetzen zu müssen, mit der Pistole auf der Brust: Entweder machen wir das, oder wir hören auf mit Theater. Und da sagte Weigel: „Um Gottes Willen, nein, es ist Unsinn, wir wollen ja das Stück *spielen*.“

Dann lud sie das ganze Ensemble in das Foyer ein und die entscheidenden Politiker, das waren damals Abusch, Wandel und Rodenberg – Leute, die ihr nicht unbedingt gewogen waren und uns auch nicht. Sie mussten sich vorne mit an den Tisch setzen. Der Autor, Helmut Baiertl, las das Stück vor, obwohl die Schauspieler es schon kannten. Weigel saß in der Mitte, Baiertl las einen Satz, und sie fing an höllisch zu lachen, obwohl es noch keinen Grund gab. Dann las er



weiter, das war eine Komödie, sie lachte wieder ungeheuerlich. Und dann fühlten sich die Politiker, um nicht beschämt zu sein, bemüht, mitzulachen. Und so lachte Weigel das ganze Stück durch und wickelte sie so in die Geschichte, dass sie nie wieder rauskamen. Sie hatten zwar ihre Meinung nicht geändert, konnten aber nichts gegen die Weigel machen.

Das heißt, sie haben die Aufführung erlaubt?

Es blieb ihnen nichts anderes übrig. Sonst hätten sie Weigel der Dummheit bezichtigen müssen, der politischen Idiotie, und das konnten sie nicht. Das waren so ihre Tricks. Helli war voll von einer wundervollen Raffinesse. Sie war eine große Frau. In einem Aufsatz von Sybille Wirsing lese ich diese Dummheit: „Eine Verkitschung im sackkleinen Gewand“ sei die Weigel. Da muss man erstmal sagen, die Weigel trug exzellente Stoffe, ihre Bescheidenheit war großartig geschneidert. Sie hatte enormen Geschmack und war keineswegs schlicht.

4.

Ich bin mit 21 Jahren ans BE gekommen, und wenn Weigel nicht gewesen wäre, wäre ich nach einer Woche wieder heimgekehrt. Denn im BE herrschte Arroganz. Palitzsch, der danach mit mir befreundet war, war von einer unerträglichen Arroganz. Im Grunde fühlten wir uns wie in einer Highschool. Und die Weigel sorgte eben dafür, dass man Essen hatte, eine Wohnung usw. Wenn die Leute in Schwierigkeiten waren, gingen sie wie selbstverständlich zur Weigel und kriegten immer Hilfe. Heiner Müller ging hin. Wenn eine Schauspielerin vorsprach und schrecklich war, danach aber ein Gespräch mit der Weigel hatte und ihr anvertraute, sie sei

schwanger, der Mann sei weg, und sie hätte keine Unterkunft und keine Zukunft, dann war sie sicher engagiert. Das ging alles viel zu weit, war aber eine schöne Seite von ihr.

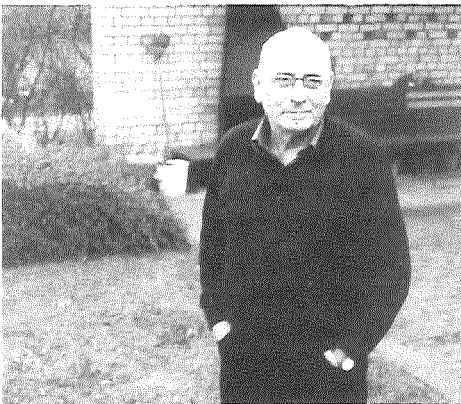
...

Das Soziale also, die Fähigkeit zu handeln...

Und das Durchsetzungsvermögen. Sie hatte sich vorgenommen, die Werke von Brecht, solange sie lebt, in der Gänze herauszubringen. Sie hat erreicht, dass auch die Arbeitsjournale herauskamen, obwohl dabei viele lebende Politiker sehr schlecht wegkamen. Das hat sie mit einer großen Unerbittlichkeit durchgesetzt. Für das Theater war das wiederum ein Nachteil. Das war auch ein Grund für meine Trennung von ihr, dass sie darauf bestand, im Berliner Ensemble alle Brecht-Hauptstücke zu spielen.

In den 60-70er Jahren wurde sie sehr starrsinnig, was mit ihrer Krankheit zusammenhing: Sie hatte Atherosklerose und hat sich der Dinge nicht mehr erinnert. Sie schickte mich nach Schweden, um dort zu arbeiten, und als ich zurück kam, wurde ich zu ihr bestellt, was mir einfiel, ohne ihre Erlaubnis in Schweden aufzutreten. Und das führte unter anderem zu meiner Kündigung, obwohl ich es heute bedauere. Wir hätten damals mehr Verständnis haben müssen.

Als Brecht 70 wurde, das war 1968, wollten wir bewusst nicht Brecht spielen, sondern Volker Braun – *Die Kipper*, dann Baiers *Johanna von Döbeln* und *Dantons Tod* von Büchner, alles mit jungen Regisseuren. Aber dahin führte kein Weg. Sie wollte zum Jubiläum *Johanna der Schlachthöfe* mit Hanne Hiob, die ich sehr



schätzte, aber sie hatte die Rolle gerade bei Gründgens gespielt. Ich sah einfach nicht ein, warum wir das wiederholen müssen. Außerdem war die Frage der Arbeitslosigkeit in der DDR nicht die brennende. Aber es war bei Weigel nicht, wie behauptet wird, blinder Kult um Brecht, sondern eine politische und taktische Notwendigkeit, um den Brecht vollständig herauszugeben, und zwar in Ost und West. Das hat sie geschafft.

...

Was ihre Familie betraf, da war sie von einer mächtigen Kämpfernote und ein Muttertier, was die Barbara betrifft. Als sie Deutschland verlassen hat, 1933, mit dem Brecht, mussten sie Barbara zurücklassen. Das war für sie entsetzlich, sie mussten Barbara aus Nazideutschland herausholen. Dieses Trauma produzierte dann eine unsägliche Liebe, die Barbara auch ausnutzte. So konnte es auch passieren, dass Weigel für Barbara eine Rolle verlangte. Damit fiel Weigel dem Brecht auf die Nerven, und Brecht gab ihr nach und fiel uns auf die Nerven.

...

5.

Nach Brechts Tod wurde es problematisch, denn Helli glaubte, ihre Habe verteidigen zu müssen. Als Brecht starb, war sie sehr überrascht, sie hatte nicht damit gerechnet. Brecht hat eigentlich ein Testament gemacht, in dem er seine Erbe sozusagen kollektiviert, was im Grunde brechtisch ist. Alle Mitarbeiter erbten Teile an den Stücken, an denen sie mitgearbeitet hatten. Die Hauptmann große Teile an *Dreigroschenoper*, die Berlau an *Kreidekreis* und *Commune*, Käthe Rülcke an *Die Mutter*, Isot Kilian erbt große Teile an „Lyrik und Songs“, und Jakob Walcher erbt auch etwas nach diesem Testament. Die Familie erbt Teile, aber nicht alles. Als Nachlassverwalterinnen wurden Weigel und Elisabeth Hauptmann eingesetzt. Dieses Testament wurde zunächst, als Brecht starb, anerkannt, es fand sogar eine Beratung der dort Erwähnten statt. Dann fuhren wir nach London zu einem Gastspiel. Und als wir zurückkamen, hatte Weigel das Testament angefochten, weil Brecht es mit Schreibmaschine geschrieben hatte und nur ein Zeuge darauf stand. Das war eine Sache, die ich damals nicht verstanden hatte und auch jetzt

noch nicht verstehe, denn es war eindeutig Brechts Wille. Dieser Wille wurde einfach annulliert und zwar nach bürgerlichem Erbrecht. Weigel, Barbara und Steff wurden Universalerven. Man hatte noch behauptet, der sterbende Brecht hätte noch etwas gesagt, was unsinnig war, er konnte gar nichts mehr sagen. Das war der Ursprung der unsäglichen Praxis der Brecht-Erben. Das wäre alles zu vermeiden gewesen.

Nach Brechts Tod konnten wir mit dem Erbe sehr souverän umgehen. Zum Beispiel in dem Stück *Die Tage der Commune*. Brecht hatte eigentlich nur die Sachen zu Ende geschrieben, die er auch inszeniert hatte, und *Die Tage der Commune* hatte er nie inszeniert. Und da erlaubte uns die Weigel, es umzuschreiben. Wir fuhren nach Paris, besorgten uns die Originalprotokolle der Commune, die Sitzungsprotokolle, die Brecht nicht kannte. Auch *Arturo Ui* haben wir umgearbeitet. Die Weigel sagte immer: „Kinder, arbeitet nicht die ersten Szenen um, sonst merken es die Leute.“ Gut, dann ließen wir die ersten Sätze stehen. Für *Coriolan* haben wir eine ganz neue Fassung gemacht. Weigel erlaubte das, obwohl nicht gern. Aber sie sah ein, dass etwas Besseres herauskommt. Sie konnte es sich nicht mit uns verderben und wollte auch nicht.

Es war ein wunderbares Verhältnis zu ihr, das dann später nachließ, als sie dachte, ich wollte ihren Intendantenstuhl. Wir waren ja alle froh, dass wir sie hatten. Ein besseres Schutzschild konnte man gar nicht haben. Aber wenn wir sie kritisierten, in späteren Jahren, führte es eben dazu, dass sie immer enger wurde und immer pedantischer. Und als sie dann Tourneen abschloss, ohne mir Bescheid zu sagen, kündigte ich.

Dann ging es Auge um Auge und Zahn um Zahn. In London, bei Lawrence Olivier im Old Vic, machte ich *Coriolan*. Die Szenen, die Brecht zu *Coriolan* dazugeschrieben hatte, haben wir aus dem Deutschen ins Englische übersetzen lassen. Dann kam die Nachricht: Wir dürfen keine Silbe von Brecht verwenden. Es wurde ein Rechtsanwalt angesetzt, und wir hätten wahnsinnige Gelder zahlen müssen. So zwang uns Weigel, Shakespeare im Original zu spielen. Ein anderes Mal hatte ich eine Einladung nach Australien, um Brecht zu machen, auch das wurde

untersagt. Im Deutschen Theater konnte ich alles inszenieren, nur nicht Brecht. Es gab ein striktes Verbot von ihr, wahrscheinlich hat sie Recht gehabt. Sie hat sich so über mich geärgert, und ich habe mich etwas fleghaft ihr gegenüber verhalten, das tut man einfach nicht.

Eine Rache hat sie dann doch an mir verübt: Unsere Premiere im National war an dem Tag als Helli starb. Die Premiere endete um 23 Uhr. Helli starb um 22 Uhr. Telefonisch kam die Nachricht ans Old Vic mit dem Erfolg, dass alle über den Tod der Weigel sprachen und kein Mensch über den *Coriolan*. Ich hatte ihr von England noch einen Brief geschrieben, war bereit, meine Arbeit in London sofort abzubrechen, um zu ihr zu fahren und zu sagen, wie ich sie trotz unserer Differenzen verehere. Den Brief haben ihr die Erben nicht ausgehändigt. Ich fand ihn später im Weigel-Archiv wieder, nicht übergeben. Nach der *Coriolan*-Premiere in London lud Olivier mich, Tenschert und meine Frau ein, 14 Tage in Schottland zu verbringen. Für uns kam das nicht in Frage, denn wir wollten zur Trauerfeier nach Berlin, zur Weigel. Und in Berlin wurde mir von Abusch und Rodenberg mitgeteilt, ich sei unerwünscht und dürfe die Trauerfeier nicht betreten. Und wenn ich es dennoch wagen würde, werde man mich von der Ordnung entfernen lassen. So waren wir – ich, Tenschert und übrigens auch Isot Kilian – ausgeschlossen. So weit ging das.

6.

Sie sagen, sie war eine bequeme Schauspielerin.

Bequem nicht... es gibt verschiedene Schauspieler. Es gibt Schauspieler, die arbeiten sehr gern und betrachten Kritik als Hilfe. Das sind die Angenehmen, nicht die Bequemen. Im Gegenteil, sie verlangen dem Regisseur mehr ab. Aber sie nehmen die Kritik nicht übel. Und dann gibt es welche, da muss man Kritik in umständlichste Formen kleiden, so dass die Kritik wie ein Lob aussieht. Und die dann auch gut sind, aber sehr empfindlich. Mit der Weigel hatte man überhaupt keine Schwierigkeiten, ihr zu sagen: „Helli, die Schlusszene war heute Kitsch.“ Da wollte sie die Begründung und dann konnte man das ändern. Oder man sagte: „Du warst unerträg-

lich sentimental und leise als Mutter.“ Das gefiel ihr überhaupt nicht, aber sie akzeptierte das, sah das ein.

War es schwierig für jüngere Schauspieler, mit ihr zusammenzuarbeiten?

Im Gegenteil, das weiß ich von meiner Frau. Sie spielte im *Coriolan* die Virginia, Weigel spielte Volumnia. Es gab überhaupt keine Rangordnung auf der Bühne, sondern sie half jungen Schauspielern. Sie hatte eine große Erfahrung damit, was Stanislawski physische Handlung nennt. Was er, wie sich später herausstellte, höher schätzte als verkitschte Gefühle. Wie man zum Beispiel auf der Bühne sitzt und Netze flickt. Oder die Suppe austeilt. Oder zu jemandem kommt und den berät. Sie hatte ein großes Beobachtungsvermögen für verschiedene Haltungen. Sie hatte, ohne das bewusst zu machen, sehr genau Leute beobachtet. Sie half zum Beispiel Gisela May in den *Tagen der Commune* – May spielte eine Rolle, die eigentlich für Weigel gemacht war. Gisela May kam von einem anderen Theater und war es gewohnt, in großen Bögen zu spielen und Gefühle zu zeigen. Da holte Weigel sie sehr schnell auf den Boden und sagte: „Bevor du Gefühle hast, setze dich hin und denk nach, wie man einen Strumpf stopft und beim Strümpfestopfen Ratschläge gibt.“ Das machte sie ihr auch vor. Die jungen Schauspieler waren nicht von ihr gelähmt. Wenn Weigel Ratschläge

gab, so waren sie einsehbar. Sie spielte sie vor, und sie waren übernehmbar. Man konnte sie auch ablehnen.

...

7.

Sie hat einige Dinge gemacht, die man gar nicht so kennt. Zum Beispiel, als Brecht starb, stürzten sich die berühmten Leute wie die Geier auf das Berliner Ensemble. Ähnlich wie es nach '89 wieder war. Erich Engel, ein sehr guter Mann, wunderbarer Regisseur, wollte das Berliner Ensemble jetzt nur von großen Leuten führen lassen, die einen Namen hatten und gastweise hier arbeiten sollten. Ich glaube sogar, das hätte die Regierung mitgemacht. Denn das war ja eine Sicherheit. Die Weigel lehnte das ab und übergab uns das Theater. Das heißt Besson, Palitzsch und mir. Wir hatten zwar alle schon inszeniert, aber natürlich waren wir unerfahren ohne Brecht, und das war ein großes Risiko. Weigel behielt die Organisation, aber zog sich aus der ästhetischen und theoretischen Arbeit zurück, überließ uns sozusagen das Feld. Und das war großartig. Auch wenn sie nur das gemacht hätte, wäre sie eine ganz große Frau.

(Gekürzte Fassung für das Dreigroschenheft. Das vollständige Interview ist abgedruckt in: Helene Weigel 100. The Brecht Yearbook / Das Brecht Jahrbuch Volume 25, Canada: The International Brecht Society, 2000, S. 285-299.)

Helene Weigel zum 100. Geburtstag

Eine Sammelrezension aller erschienenen Weigel-Bücher

Von Dieter Wöhrle

Vielleicht sollte man erst einmal Grundsätzliches zum Phänomen der Faszination von Jahrestagen für Verlage sagen und deren Begeisterung über den vorhersehbaren Zufall, dass sich die Endziffer des Geburtsjahres wiederholt und die Differenz der Jahre 2000 und 1900 eine landläufig „runde“ Zahl ergibt. Doch dieses eher am Kalender orientierte Interesse sagt noch nichts über die Bedeutung der Jubilare. Vielmehr ersetzt der mechanische Glaube an die Magie der Zahl die künstlerische Präsenz des oder der Gefeierten. Im Fall der Schauspielerin Helene Weigel lässt sich dieses Phänomen geradezu lehrbuchhaft studieren. Abgesehen von den zwei

Bildbänden Werner Hechts zum 60.Geburtstag und dem opulenten Fotoband zum 10.Todestag im Jahre 1981 herrschte fast zwanzig Jahre Schweigen über die „Darstellungskunst der Weigel“. Keine Publikation weit und breit. Erst im Kontext der Jubiläumsfeierlichkeiten Bertolt Brechts erschien ein schmales Bändchen mit siebenundvierzig Seiten, dessen fragender Untertitel unschwer den Blickwinkel verrät, aus dem ihr Leben gewürdigt wird – **Helene Weigel - Ein Künstlerleben im Schatten Brechts?**

Nach einer solch beängstigenden Stille nun ein wahres Feuerwerk an Würdigungen im Jubiläumsjahr. Und die Verwunderung ist groß, so sehr,

Werner Hecht

Helene Weigel



Suhrkamp

dass ein Rezensent bereits einen Teil der Neuerscheinungen buchstäblich auf die Waage legte. Nimmt man dieses Kriterium als neue Kategorie, um die Qualität von Büchern zu bestimmen, so ist der Fortschritt von dem 84g leichten Bändchen Norbert Anzen-

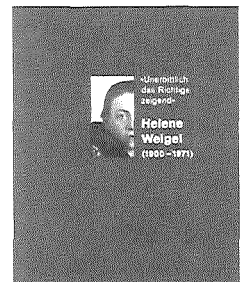
bergers aus dem Jahre 1998 zur schwergewichtigen Neuauflage des Fotobuches von Vera Tenschert geradezu offensichtlich: Satte 1432g bringt ihr Band, **Helene Weigel. In Fotografien von Vera Tenschert**, einschließlich einer CD-Rom auf die Waage. Wengleich das Gewicht eine zweifellos zu vernachlässigende Kategorie für die Buchbewertung darstellt, eignet es sich auf einfache Weise als objektiver Vergleichsmaßstab und könnte dementsprechend auch die Reihenfolge der Lektüre festlegen. Insofern ergäbe sich für den Rezensenten folgendes Leseprogramm. Mit 304g das Leichtgewicht unter dem Bücherstapel, nachdem der Band „**Freundliche, mit dem leichten Schritt**“. **Helene Weigel, ein Lebensbild** von Christine Herold vorerst nicht erscheint und das von Judith Wilke herausgegebene Brecht-Jahrbuch 2000 **Helene Weigel 100** noch nicht vorliegt, stünde der Ausstellungsband **Unerbittlich das Richtige zeigend. Helene Weigel (1900-1971)** am Anfang. Danach ginge es zu Carola Sterns Band **Männer lieben anders. Helene Weigel und Bertolt Brecht**, der 402g auf die Waagschale bringt. Als typische Mittelgewichte stünden danach zunächst der von Stefan Mahlke herausgegebene Briefwechsel 1935-1971 **Helene Weigels mit dem Titel Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen** und 510 g Gewicht auf dem Plan, dem dann der 622g schwere Band **Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie** folgen würde. Abschließend wäre dann zunächst das Halbschwergewicht an der Reihe, Werner Hecht mit seinem 1072g schweren Buch **Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts**, ehe die Lektüre mit dem bereits erwähnten Schwergewicht von Vera Tenschert abgeschlossen wäre.

Sicherlich bieten sich noch andere Maßstäbe des Vergleichs an, von der Seitenzahl etwa bis zum Verkaufspreis, wobei letzterer für die meisten Nicht-Weigelianer wohl eine kaum zu vernachlässigende Größe spielen dürfte, vermutlich das entscheidende Argument bei der Kaufentscheidung eines der insgesamt 9 Titel.

Wem es letztlich gleichgültig sein kann, ob er fast knapp 400 DM für den Aufbau einer kleinen Helene-Weigel-Abteilung innerhalb der eigenen Bibliothek anlegen will, kennt dieses Problem wohl kaum. Wer dagegen die Qual der Wahl hat, dem sollten die folgenden Ausführungen helfen, das Passende zu finden.

Angesichts dieser Fülle an Publikationen zu Helene Weigel stellt sich unmittelbar die Frage, in welcher Abfolge die Bände am besten gelesen und rezensiert werden müssten. Für den Rezensenten waren letztlich zwei Motive für seinen Lesemarathon entscheidend. Zum einen gaben ihm die Titelmahl und die Gestaltung des Umschlags einen ersten, gleichwohl direkten Hinweis darauf, welches Bild – und dies im wahrsten Sinne des Wortes – von Helene Weigel in dem Buch vermittelt werden sollte. Zum anderen waren es die Biographien der Autoren selbst, letztlich deren Nähe zum Objekt Helene Weigel, die den gewählten Ablauf begründeten.

Insofern fiel die Entscheidung nicht schwer, mit Werner Hechts Darstellung zu beginnen, denn ihn zeichnen nicht allein die stupende Kenntnis des Oeuvres von Bertolt Brecht aus, sondern auch eine über zehnjährige Zusammenarbeit mit Helene Weigel am Berliner Ensemble. Für sein Porträt Helene Weigels, sei es der Schauspielerinnen oder der Privatperson, sei es ihre Funktion als Intendantin oder eine ihrer vielen Aktivitäten konnte er daher neben seinen bereits publizierten Bänden vor allem auf zahlreiche Gespräche mit Helene Weigel zurückgreifen. Seine Charakteristik bietet den Lesern deshalb stets Informationen aus erster Hand, und das macht die Lektüre der 343 Seiten einerseits so ein-





drucksvoll. Andererseits liegt darin auch der entscheidende Unterschied zu vielen anderen Publikationen, die sich mitunter all zu oft im Sekundär- oder gar Tertiärbereich bewegen müssen, da sie referieren, was andere über die Weigel alles zu berichten haben.

Werner Hecht hingegen kann auf eigene protokollierte Interviews ebenso zurückgreifen wie auf seine Erinnerungen an unzählige Gespräche und Erlebnisse. Nicht zuletzt durch den Aufbau des Bandes gelingt es Werner Hecht, dem Leser gleichfalls eine eigene präzise Beurteilung Schauspiel- und letztlich Lebenskunst Helene Weigels, einer „großen Frau“, wie sie Siegfried Unseld in seinem Vorwort beschreibt, zu ermöglichen. So folgen dem Kapitel, Helene Weigel im Gespräch mit Werner Hecht am 16. Nov. 1969, die sehr subjektiv gefassten „Erinnerungen an Helene Weigel“. Daran schließt sich eine detaillierte Schilderung ihrer künstlerischen Entwicklung an, die Zeitzeugen ebenso ausführlich zu Wort kommen lässt wie die Kritiker der entsprechenden Theaterinszenierungen. Dadurch ergeben sich leider des öfteren Überschneidungen zum Kapitel „Die zeitgenössische Kritik 1919-1971. Rollenverzeichnis und Wirkung Helene Weigels“. Nichtsdestotrotz werden diese Seiten *das Nachschlagewerk* aller Weigelianer sein, denn dort findet sich das umfangreichste und bestens recherchierte Quellenmaterial zu ihrem Theaterschaffen: auf, vor und hinter der Bühne. Es wäre kein Buch von Werner Hecht, in welchem wir nicht den unermüdlichen Chronisten finden könnten, und so wartet auch dieser Band mit einer, und dies muss hier extra betont werden „Kurzen Chronik des Lebens“ der gebürtigen Wienerin auf, die immerhin 35 Seiten umfaßt. Daneben stellt er am Ende noch eine Disko-, Film- und Bibliographie zusammen, die den Gebrauchswert des Bandes erheblich steigern. Zweifellos könnte dieser noch durch ein Personen- und Werkverzeichnis ergänzt werden, das wir schmerzlich vermissen.

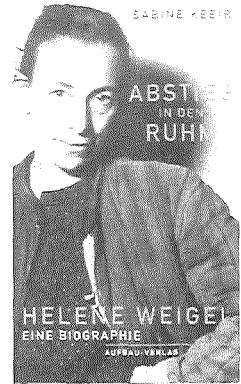
Neben der Vielzahl an Informationen über das Wirken der Künstlerin Weigel zeichnet sich der Band ihres einstigen Mitarbeiters auch dadurch aus, dass er eine Menge bekannter und vor allem unbekannter Photos bietet. Und wer tatsächlich Helene Weigels Küche (S.95) zum ersten Mal in einer Abbildung sieht, der versteht schlagartig, was für diese Frau im Leben außerhalb des Theaters zählte und welche Bedeutung edle Gebrauchsgegenstände im Allgemeinen und jene für die Küche im Speziellen hatten. Deshalb ist es auch nur zu begrüßen, dass Werner Hecht sich nicht damit zufrieden gibt, die Köchin Weigel zu beschreiben, sondern auch deren Rezepte zum Besten gibt (S.46f.). Schlägt man dieses Buch am Ende zu, und betrachtet noch einmal intensiv das Umschlagbild - letztlich auch ein Grund, mit diesem Band die Lektüre zu beginnen – so wird die anfangs nur proklamierte Vorstellung einer starken und großen Frau durch dieses Bild ebenso bestätigt, wie der verschmitzte Gesichtsausdruck und die markante Bewegung der Hände deutlich machen: hier sehen wir einer selbstbewussten und zugleich humorvollen Frau ins Gesicht. Mit diesem Bild und seinem Titel macht Werner Hecht deutlich, dass er keine klassische Biographie im Auge hatte, sondern vielmehr das *Porträt einer Frau des 20. Jahrhunderts*. Daher kann er zum einen sein Hauptaugenmerk konsequent auf ihre Berufsjahre legen, und muss sich zum anderen weniger darum kümmern, welche Kindheit die Weigel in Wien erlebte, welche Bedeutung die Familienangehörigen oder andere Wiener Freunde dabei spielten und vor allem, welche Konsequenzen sich daraus für ihren späteren Werdegang ergaben. Denn darüber erfahren wir in diesem Band nur wenig; deshalb dürfte es wohl das Desiderat der Weigel-Forschung sein, ihre zweiundzwanzig Jahre bis zur Berliner Zeit mit auch nur einem Teil jener Details zu beschreiben, die für ihre Jahre mit Brecht und nach seinem Tode vorliegen.



Als zweiten Band greifen wir zur Neuauflage von Vera Tenscherts Fotoband, dessen Titel nunmehr das Objekt und weniger die Aktivität der Fotografin betont. Aus „Die Weigel fotografiert von Vera Tenschert“ (1981) wurde nun „Helene Weigel. In Fotografien von Vera Tenschert. Mit einem Vorwort von Katharina Thalbach“. Die Neugierde auf dieses schwergewichtige Buch weckt allerdings weniger das Titelfoto, das eine ernste, gealterte Frau zeigt als vielmehr die kleine runde Scheibe, die verspricht: „Helene Weigel spricht, singt, spielt.“ So ergänzt die CD-ROM das beeindruckende Bildmaterial, das Vera Tenschert für ihre Themen „Buckow“, „Die Schauspielerin“, „Feiern und Feste“, „Begegnungen“, „Die Theaterleiterin“ auswählte um jene Sinneseindrücke zu ermöglichen, derentwegen die Weigel bekannt und berühmt wurde: ihre stimmliche Ausdruckskraft und ihr schauspielerisches Darstellungsvermögen. So sehr dieses Ansinnen prinzipiell zu begrüßen ist, den 100. Geburtstag zum Anlass zu nehmen, auch *ihre Kunst* dem interessierten Publikum vorzustellen und nicht allein ihr Leben Revue passieren zu lassen, so enttäuschend bleibt diese Produktion. Ganze 6 Tonaufnahmen und 7 Filmausschnitte sind auf dem Monitor zu erleben, wobei die Bildqualität mehr als zu wünschen übrig lässt. Doch nicht allein die Zahl der ausgewählten Ton- und Bilddokumente ist merkwürdig gering – ein Blick in Hechts Band (S. 334-336) macht dies deutlich. Ärgerlich ist vor allem die Länge der gezeigten Sequenzen, denn keine zwanzig Minuten ist Helene Weigel zu sehen und zu hören. Deprimierend, wenn man sich an die beeindruckende CD-Box zum 100. Geburtstag Lotte Lenyas erinnert. Hätte diese Schauspielerin nicht eine ebenso umfangreiche Würdigung ihres künstlerischen Schaffens verdient, und sicherlich eine sorgfältigere Präsentation? Wenn man weiß, wie sehr sich Helene Weigel gerade um die kleinsten Details bei Aufführungen kümmerte, ständig um den technischen Standard der Darbietungen besorgt war, dann wird die Diskrepanz ihrer präzisen Darstellungsweise zur schludrigen Wiedergabe auf dieser CD noch offensichtlicher. Keine genauen Hinweise auf die Aufnahmebedingungen, keine genauen Kennzeichnungen der von Weigel veränderten Texte (vgl. ihre zahlrei-

chen nicht markierten Änderungen im Gedicht „Frühling 1938“), kein vollständiges Rollenverzeichnis (allein Auszüge aus Werner Hechts Band) und kein adäquater Suchmodus sind nur einige der gravierendsten Punkte auf einer langen Mängelliste.

Neben den beiden Bänden von Mitarbeitern am Berliner Ensemble, das Helene Weigel bis zu ihrem Tode am 6. Mai 1971 leitete, und die ihre Chefin nicht nur auf der Bühne erlebten, liegen zwei weitere Lebensbeschreibungen vor, deren Autorinnen die Darstellerin ausschließlich vom Parkett erlebten und damit Helene Weigel ausschließlich durch den Filter bereits vorliegender Darstellungen zu zeigen vermögen. Gespannt durfte man vor allem darauf sein, ob ein dezidiert weiblicher Blick auf die Gattin Brechts neue Aufschlüsse für die Leser bieten könnte, zeichnen sich doch viele biographische Annäherungen an Frauen von berühmten Künstlern oder deren Bühnenpartner dadurch aus, dass sie deren Bild verzeichnen, indem sie die Geschichte der Frauen allein vom Standpunkt des bekannten Mannes und dessen Perspektive beschreiben. So fällt Sabine Kebir in ihrer explizit als „Biographie“ angekündigten Darstellung kein besse-



Mitteilung vom Suhrkamp-Verlag

Die anlässlich des 100. Geburtstages von Helene Weigel angekündigte Biographie „**Freundliche, mit leichten Schrit!**“. Ein Lebensbild von **Christine Herold** wird nicht erscheinen.

Die Große kommentierte Berliner und Frankfurter von Bertolt Brechts Werken ist mit dem nun vorliegenden **Registerband** abgeschlossen. Dieser ist ab sofort lieferbar:

Bertolt Brecht. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Registerband. Suhrkamp Verlag 2000. 835 Seiten. DM 128.-.



Helene Weigel, etwa 1938

rer Titel ein als jenes von Brecht geprägte Bonmot vom „Abstieg der Weigel in den Ruhm“. In dieser scheinbar bewusst gewählten Abhängigkeit von Brechts Blickwinkel verspielt die Autorin die Möglichkeit, ein Bild Helene Weigels zu zeichnen, das die Ereignisse aus ihrer Sicht und nicht zunächst aus jener des Mannes beschreibt. Zwei Beispiele mögen genügen (auf nahezu jeder Seite finden sich weitere Exempel dieser Darstellungsmethode) um dieses Darstellungsprinzip zu zeigen. Schnell wird so erkennbar, wie sehr sich die angekündigte Biographie Helene Weigels unter der Hand als schlichte Neuauflage ihres Longsellers „Ein akzeptabler Mann? Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen“ erweist, die dem Jubiläum entsprechend den Schwerpunkt auf die Jubilarin Helene Weigel, Brechts Ehefrau legt und dazu zwei Thesen über deren außergewöhnliche Schauspielkunst in den Raum stellt. Nachdem die Autorin keine zehn Seiten benötigte, um die ersten zwanzig Lebensjahre Helene Weigels äußerst wortkarg zu schildern (S.10 – 20), jene Jahre also, in denen es noch nicht den später weltberühmten Autor gab, ändert sich diese Zurückhaltung an Details im Leben der Weigel schlagartig mit dem Auftritt Bertolt Brechts. Nunmehr gehen ihr die Zeilen fast von allein von der Hand und so lesen wir auf S. 44 über die ersten gemeinsamen Jahre der beiden 1923/24 in Berlin: „Zu den Bedingungen, die Brecht für sein Arbeiten brauchte, gehörte das unabhängige Wohnen. Hat es die Weigel gestört, daß ein normales Familienleben dadurch von vornherein ausgeschlossen war? Jedenfalls scheint sie seinem Wunsch, sich zurückzuziehen,

wann immer er es brauchte, nicht mit Sehnsuchtsklagen oder Eifersucht begegnet zu sein, sondern mit eigener Distanzsetzung.“ Einfach lässt sich erkennen, wie sehr die Autorin den Bedürfnissen Brechts folgt und sie zum Maßstab ihrer Beschreibung macht und dies in einem Buch, das sich den Anliegen Weigels zu verschreiben hätte. Kein Wort ist darüber zu vernehmen, was „Helli“ eigentlich für ihr Wohlergehen brauchte und wie all dies auf Brecht wirkte. Über das Jahr 1932 heißt es dann auf S.92: „Ein Jahr bevor die Flucht begann, hatte die künstlerische Symbiose mit Brecht durch die Arbeit an *Die Mutter* ihre endgültige Richtung bekommen. Fortan kann das Spiel der Weigel nicht mehr ohne Brecht bzw. Brechts dramatische Kunst nicht mehr ohne die Weigel gedacht werden. In gewisser Weise wurde sie sein Medium, wenn auch keinesfalls im passiven Sinne der Hypnose.“ Diese Passage und die absurde Metapher – Helene Weigel als Medium gefiel der Autorin so sehr, daß sie später nochmals von ihrer „Rolle als Medium seiner Kunst“ (S. 276) spricht – machen nochmals deutlich, wie sehr der Standpunkt Brechts die Darstellung bestimmt. So überraschen Passagen wie „Brecht/Weigel hatten durchaus die Absicht“, „damit brachten „Brecht/Weigel“, „Brecht und Weigel“, „er und die Weigel“ die aufmerksamen Leser keineswegs, vielmehr erkennen sie darin die Methode: Das Subjekt Weigel ist keineswegs für sich allein von Interesse und erfährt nur Aufmerksamkeit, wenn es Ereignisse gibt, deren Folgen für sie von Bedeutung sind. Insofern werden weniger die Wünsche, Bedürfnisse, Absichten oder Ziele der Actrice und Person Weigel nachgezeichnet, als allein deren Reaktionen. Beispielhaft lässt sich dies an ihrer Intendanz erkennen, über die Sabine Kebir wiederum konsequent aus der Perspektive Brechts berichtet und deshalb ohne Bedenken festhält: „Für Helene Weigel bedeutete die neue Funktion ihre Kunst als Schauspielerin durch die Kunst einer Intendantin zu ergänzen, die darin bestand, die Interessen des Theaters auch in äußerst fragilen Machtbalancen durchzusetzen.“ (S.232) Was aber die Weigel in diesen Jahren wirklich wollte, erfahren wir in diesem Buch ebenso wenig wie Antworten darauf, warum sich die Weigel in all jenen Situationen so verhielt, wie es die vielen

Zeitzeugen berichten, die Matthias Braun im Kontext des Aufbaus eines Helene-Weigel-Archivs führte.

Insofern liegt darin auch das fatale Scheitern dieses als Biographie angekündigten Buches begründet, dass die Autorin es versäumte, dunkle Stellen im Leben Helene Weigels selbständig zu recherchieren, eigene und vor allem umfangreiche Gespräche mit noch lebenden Zeitgenossen der Weigel zu führen, etwa mit dem Sohn Stefan Brecht. Statt dessen greift sie unermüdlich auf bereits bekannte Statements zurück, zitiert seitenweise Zeitungskritiken. Um schließlich doch noch etwas Originelles bieten zu können, glaubt sie die These von der „lärmendsten Schauspielerin“ umzukehren, und deren „leises Sprechen“ (S. 8) als ihr Markenzeichen zu propagieren sowie die „asiatische Körpersprache“ als das „Besondere, was sie auf die europäische Bühne gebracht hatte“ (S. 9) zu bestimmen. Für beide Annahmen findet die Autorin keine Belege innerhalb der Vielzahl der zitierten Theaterkritiken, denn deren Tenor ist unverkennbar: gerade die stimmungsgewaltige Schauspielerin und deren Modulationskunst werden ständig betont. So bleiben Sabine Kebir nur ihre eigenen Assoziationen, und diesen zu folgen und Helene Weigel in die Nähe von Joan Baez zu stellen erscheint dem Rezensenten so aberwitzig wie das Ansinnen, in der Wüste Schlittschuhlaufen zu wollen. Fast scheint es, als ob die Autorin ihre Eingangstheese selbst nicht ganz Ernst nehmen könnte, denn auf S. 77 lesen wir das Bekenntnis: „Auf den Rollenfotos der beginnenden dreißiger Jahre erkenne ich noch keine asiatischen Haltungen bei der Weigel“ – so dass sich die Frage stellt, wann sie diese erwarb. Auch hier erweist sich Sabine Kebir in ihrer Methode konsequent. Selbstredend ist es Brecht, dessen Moskauer Erlebnis des Schauspielers Mei Lan-fang 1935 zum „kostbarsten Mitbringsel für die Weigel“ wird und diese wiederum nichts anderes im Sinne hat, als dies sofort auf die Bühne umzusetzen. Von Breitenbach Photos der „Carrar“ ist sie dermaßen begeistert, dass sie zu erkennen glaubt: „Das ist – von Brecht transportierter – Mei Lan-Fang!“ (S. 137) Doch wer's glaubt, wird selig. Und als Begründung, weshalb wir von Frau Weigel nichts darüber zu hören oder zu lesen bekamen, greift

sie in die Trickkiste der logischen Argumentation: Es war ihr „Berufsgeheimnis, das sie von allen anderen Schauspielerinnen unterschied.“ Zu unterscheiden zwischen einer lesenswerten und einer überflüssigen Biographie lernt der geneigte Leser allerdings im Laufe der Lektüre sehr genau und vor allem erfährt er detailliert, wie eine solche heutzutage kaum mehr zu schreiben ist. Allein Literaturwissenschaftler und Philologen erscheint es plausibel, Ansichten und Lebensweisen auf den Einfluss von Lektüren und Kunsterfahrungen zurückzuführen. Sonderbar muss anmuten, wer wie Sabine Kebir glaubt, das berühmte Foto einer schreienden Asiatin, das Brecht in seiner *Kriegsfiabel* abbildete, habe Weigel dazu gedient „ihr ganzes späteres Aussehen nach diesem Bild zu modellieren“ (S. 194) Solche Einflusstheorien vermögen ebensowenig zu überzeugen wie jene These, nach der Weigel „in der Tradition“ stand, die „ihr ihre Schulleiterin Eugenie Schwarzwald und ihre Mentorin Karin Michaelis vorgelebt hatten.“ (S. 314) Helene Weigel darf in diesem Buch wenig selbst bestimmen, denn ihre Objektrolle scheint der Autorin besser zu gefallen als ein selbstbewusstes Subjekt. Insofern blickt uns weniger dieses vom Cover des Buches an als vielmehr eine Frau, deren Blick auf Hilfe hofft. Dass es auch anders ginge, macht das abgebildete Gemälde Rudolf Schlichters auf S. 35 deutlich, das allerdings von Frau Kebir völlig unbeachtet bleibt, denn darin lässt sich weder etwas „Asiatisches“ noch etwas „Universelles“ (S. 9) finden, und letztlich lässt sich darüber auch nichts zitieren. Vielmehr hätte sie in diesem Fall selbst recherchieren müssen, wann und unter welchen Umständen das Bild entstand, wer es erwarb und vieles mehr. Solche Fragen versäumt es das Buch, überhaupt zu stellen, geschweige denn zu beantworten. Schade, auch angesichts der Mühe, fast tausend Fußnoten auszuformulieren!

Der zweite Versuch, aus weiblicher Perspektive, Licht auf das Leben von Helene Weigels zu werfen, stammt von der Publizistin Carola Stern. Sie beschränkt sich, wohl wissend um ihren Kenntnisstand in Sachen Brechts Leben und Werk und angesichts der Berge an Sekundärliteratur, auf das Verhältnis „Helene Weigel und Bertolt Brecht“ – so der Untertitel ihres Bandes.



Helene Weigel und Therese Giehse. München 1968

Diese Beziehung versucht sie auf den Nenner „Männer lieben anders“ zu bringen, wobei sich unwillkürlich und nicht zuletzt wegen ihres Interesses an Helene Weigel die Frage aufdrängt, warum sie nicht den viel naheliegenderen Titel „Frauen lieben anders“ wählte. Trotz des verräterischen Titels, der einmal mehr die männliche Perspektive nahelegt, vermag die Autorin den weiblichen Aspekt immer wieder ins Feld zu führen. Bereits das Titelbild zeigt daher eine resolut dreinblickende Frau, die Zigarette frech im Mund, während ihr Mann mit der Schiebermütze dezent die Zigarre in der Hand hält. Doch so bekannt dieses Bild auch ist, so sehr sind all die Tatsachen publik, die Carola Stern hier mit wahrer Entdeckerfreude aus dem Sekundär- und Tertiärbereich zusammenträgt. So kommt ihr das Verdienst zu, ihre Trouvaillen sprachlich etwas aufzufrischen, und in einen fortlaufenden Text gegossen zu haben. Die Leser nimmt sie konsequent an die Hand, um sie allerdings nicht mit lästigen Daten, Jahreszahlen oder ähnlichen Assoziationen an historische Ereignisse oder Gegebenheiten zu langweilen. Dafür befinden wir uns sofort im „wieder einmal“, „heute Abend“ und die Leserrunde lauscht gespannt der Erzählerin, wie sie Ereignisse gegenwärtig macht und das erste Zusammentreffen des Paares inszeniert: „Jetzt steigt der kleine Mann [Brechts Körpergröße würde hier natürlich nur stören] die vier Etagen zu ihrer Atelierwohnung in Wilmersdorf hinauf, überwindet eine schmale Stiege, tappt durch einen großen dunklen Raum, steht vor ihrer Tür. Freut sie sich über den erwarteten Besuch? Fühlt sie sich belästigt oder eher geschmei-

chelt? Was weiß sie von Brecht?“ (S. 10) Zu gern hätte man angesichts eines solchen Detailreichtums gewusst, ob es nicht doch fünf Etagen waren, ob die Stiege tatsächlich so eng war, und ob der Raum an diesem Abend nicht zufällig beleuchtet war. Nicht zuletzt wäre es interessant zu wissen, ob der kurzgeschorene Brecht damals schon eine schwarze Lederjacke trug, und ob er bei Helene Weigel klingelte, klopfte oder gar ihren Namen rief. Zu diesem Darstellungsprinzip bekennet sich Carola Stern offen, wenn sie die Grundlage ihrer Annäherung an diese Beziehung eine Seite später auf simple Weise so beschreibt: „Wir sind angewiesen auf die Tatsachen des realen Lebens, wenn wir uns die beiden als Paar vorstellen, auf Erinnerungen Nahestehender, auf Einfühlungsvermögen und, wenn es sie denn gibt, gewissenhafte Phantasie“. Und genau mit dieser erleben die Leser dann das bekannte Paar, quasi als Schauspiel auf einer Bühne, bei der es „eine große Zahl von Mitwirkenden“ gibt und „viele Rollen samt ihrer Bedeutung“ (S. 24), die es stets zu unterscheiden gelte. Gerade im Kontrast zu Kebirs Betrachtungsweise bleibt Carola Stern stets auf den Fersen Helene Weigels, wobei die Fragen oft mehr suggerieren als eine Antwort im Text finden. Ihr Duktus nähert sich dabei allerdings oft sehr nahe einer Küchenpsychologie, wenn es zu den letzten Tagen der beiden in Berlin heißt: „Aber Helene Weigel hatte schon bezahlt [eine Anspielung auf Marieluise Fleißers Text „Avantgarde“]. Wie viel würde ihr noch abverlangt werden? Eines jedenfalls war klar: Dem Dichter, der mit-helfen wollte, einen neuen Menschen zu erziehen, gelang es nicht, selbst ein neuer Mensch zu werden. Ja, er bemühte sich nicht einmal darum. Wozu auch? Das Leben war bisher gut zu ihm. Als Hitler an die Macht kam, erwog Helene Weigel, künftig alleine mit den Kindern in der Schweiz zu leben.“ (S. 57) Für eine detaillierte Analyse all der Einzelheiten hat die Autorin keine Zeit und auch nicht die Energie der Recherche und so bleiben oft nur holzschnittartige Kommentare: „Helene Weigel nährte immer nur die Gewissheiten ihres Mannes, richtige und falsche, aber nie die Zweifel.“ (S. 149) Doch wie passt ein solches Verdikt zum Eingeständnis der Autorin: „Es ist schwer, etwas über Helene Wei-

gels politische Meinung zu sagen. Es findet sich darüber nichts in den Erinnerungen anderer an die Jahre in den USA. Sie äußerte sich dazu nicht schriftlich. Auch in Brechts Journal kein Hinweis.“ (S. 137) Auch wenn wir letztlich nichts Neues über das Verhältnis Brecht/Weigel erfahren, so ist doch das letzte Drittel gleichsam gespickt mit einigen interessanten Details, etwa Einzelheiten über Gagen (S. 159), Gehälter (S. 186), die der Biographin Kebir anscheinend zu profan erschienen, um sie auch nur zu erwähnen. Über Wekwerths Arbeit für die Staatssicherheit ist Carola Stern ebenfalls die einzige Informantin (S. 197), und so wünschte man sich eine präzise Darstellung der letzten Intendantenjahre Weigels, eine Untersuchung all der Probleme jener Jahre um 1968. Dazu bedürfte es wohl auch einer umfangreicheren und vor allem kommentierten Edition der Briefe Helene Weigels, denn Stefan Mahlkes Band gibt nur einen Bruchteil der Briefe wieder, die Helene Weigel schrieb und empfing. Da sich der Herausgeber nicht dazu durchringen konnte, die Texte nochmals zu lesen, um ein Personen- oder Sachregister zu erstellen, und die Adressaten- und Autorenangaben ebenfalls spärlich sind, wird diese Ausgabe wohl bald Platz machen müssen für eine sorgfältig editierte Ausgabe der Briefe Helene Weigels- oder wurde etwa durch diesen Band ein solches Projekt vorerst auf Eis gelegt? Der Verdacht drängt sich wohl auf, denn auf Grund dieses wahren Bücherbergs zu Leben und Wirken Helene Weigels besteht die ernste Gefahr, damit sei nun für die nächsten zwanzig Jahre alles über diese Frau gesagt. Und dies wäre die fatalste Wirkung des 100. Geburtstages, letztlich eine Katastrophe. Vieles bedarf noch einer genaueren Klärung und vor allem wäre es an der Zeit auch die mediale Präsenz Helene Weigels in den Vordergrund zu stellen, denn ihre Schauspielkunst muss man – so trivial dies auch klingt – sehen, und so viele Rezensionen man auch aneinanderreihet, sie lassen die Schauspieltechnik und Stimme der Weigel nur ahnen, mit der sie Theatergeschichte schrieb. Auch wenn allen Mimen die gleichen Buchstaben des deutschen Alphabets zur Verfügung stehen, so erweisen sich gleichwohl ihre Betonung und Modulationsartistik als eines ihrer Kennzeichen. Dementspre-

chend wäre sie geehrt, wenn es neben der Ausstellung zu ihrem Leben und Werk und dem dazu äußerst preiswerten und mit außergewöhnlichem Bildmaterial ausgestatteten Begleitheft eine wirkliche Edition „Helene Weigel spricht, singt, spielt und inszeniert“, gäbe, die alle ihre medialen Auftritte präsentiert, einschließlich Filmaufnahmen bei verschiedenen Anlässen. Bis dahin blättern wir in der Ausstellungsbroschüre „Unerbittlich das Richtige zeigend“ und stoßen auf zwei Fotos der Pariser Aufführung, 99% aus dem Jahre 1938: Helene Weigel als Judith Keith und Helene Weigel als alte Frau (S. 72/74). In diesen beiden Rollen finden wir jene Bandbreite in nuce vor, in der sich diese Schauspielerin auch zu bewegen wusste, wenngleich sich im Bewusstsein der meisten Theaterinteressierten der Name Weigel unweigerlich mit jener Rolle verbindet, die sie zweifellos am häufigsten auf der Bühne spielte: *Mutter Courage*. Und so treffend daher Werner Hechts ihre „künstlerische Entwicklung“ unter dem Titel „Vom Weibsteufel zur Mutter Courage“ beschreibt – die Charakterisierungen ihrer Darstellungsweise sollten sich nicht nur an die Chronologie halten, sondern auch die Verbindungslinien kreuz und quer in ihrem Repertoire nachzeichnen.

Werner Hecht: Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 2000: Suhrkamp, 343 S., 58.-DM.

Helene Weigel in Fotografien von Vera Tenschert. Mit einem Vorwort von Katharina Thalbach. Mit CD-Rom Helene Weigel spricht, singt, spielt. Berlin 2000: Henschel, 224 S., 128.-DM.

Sabine Kebir: Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie. Berlin 2000: Aufbau, 425 S., 46.-DM.

Carola Stern: Männer lieben anders. Helene Weigel und Bertolt Brecht. Berlin 2000: Rowohlt Berlin, 223 S., 36.-DM.

„Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen“. Helene Weigel. Briefwechsel 1935-1971. Hrsg. v. Stefan Mahlke. Berlin 2000: Theater der Zeit/Literaturforum im Brecht-Haus Berlin, 253 S., 35.-DM.

„Unerbittlich das Richtige zeigend“. Helene Weigel (1900-1971). Berlin 2000: Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 136 S., 14,80DM.

Rezensionen

Brecht/Weils *Dreigroschenoper* – wirklich für nur ein paar Groschen

Von Dieter Wöhrle

Um es gleich vorweg zu sagen: Dies ist die im Augenblick preisgünstigste *Dreigroschenoper* auf irgendeinem Tonträger, nirgends gibt es für dieses Geld knapp eine Stunde Musik aus der *Dreigroschenoper*. Im Dezember 1967 / Januar 1968 aufgenommen, erscheint diese von Polydor vertriebene Aufnahme nunmehr auf CD und kostet nur einen Zehner. Als historisches Dokument zeichnet diese Einspielung zweifellos einen gewissen Charme aus und zugleich lässt sich an ihrer erneuten Präsentation auf dem Markt die Veränderungen ablesen, wem dieses Werk ausschließlich gehören sollte. Das Cover der Langspielplatte zeigte noch Macheaths Melone und kündigte an: „Brecht/Weill – Songs aus der *Dreigroschenoper*“. Daraus wird nunmehr eine bettelnde Hand mit drei Groschen darin und zu lesen ist: „Kurt Weill – Die *Dreigroschenoper*. Songs & Szenen“.

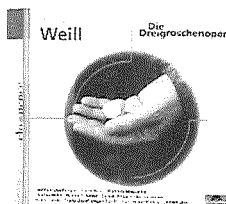
Heutzutage werden dann auch wirklich alle Mitwirkenden genannt und deren Liste liest sich in der Tat immer noch als durchaus beeindruckend. Helmut Qualtinger als Jonathan Peachum kann sich ohne Zweifel mit einigen Darstellern dieser Figur messen, wenn gleich offensichtlich wird, dass der Gesang ihm nicht so sehr am Herzen liegt wie die Proklamation der Texte. Der leicht wienerische Einschlag hebt sich auch angenehm von Berta Drews eher konventioneller Präsentation der Celia Peachum ab, was den „Anstatt-daß-Song“ besonders hörensenswert macht. Dagegen ist Karin Baals Polly Peachum wohl die Fehlbesetzung schlechthin, denn ihre Intonation passt eher zu einem Fernsehauftritt an der Seite „Derricks“ als zu jener Frau, die von „einem Schiff mit acht Segeln träumt“. Ihr „Hoppla“ im Song der „Seeräuber-Jenny“ wirkt daher so langweilig, wie manche Dialoge in Derricks Büro. Hannes Messemer als Macheath versucht tapfer, der biedereren Einstudierung der Texte seiner geliebten Polly, einen rauhen Ton gegenüberzustellen; ähnliches gilt für Berta Drews wohl besten Auftritt in dieser Aufnahme: „Die Ballade von der sexuellen Hörigkeit“. Daneben agieren Martin Held als Polizeichef

Brown, Sylvia Anders als dessen Tochter Lucy, Hanne Wieder als Spelunken-Jenny, Hans Clarin als Filch. Für Überraschung sorgen zweifellos zwei Herren, die scheinbar nicht in diesen Rahmen passen. So hören wir den inzwischen nur noch historischen Eröffnungsgong der „Tagesschau“, ehe ihr legendärer Chefsprecher Karl-Heinz Köpke ankündigt: „Jahrmarkt in Soho. Die Bettler betteln, die Diebe stehlen, die Huren huren. Ein Moritatensänger singt eine Moritat.“ Diese wird dann vom Inbegriff des Barden in den späten 60er Jahren gesungen: sein Name FJD – Franz Josef Degenhardt. Auch bei ihm ist nicht zu verkennen, dass ihm der Text Bertolt Brechts einfacher von den Lippen geht als die Noten eines Kurt Weill. Schließlich war er es auch meist gewohnt, seine eigenen Melodien und Texte vorzutragen und sich weniger an die Vorgaben anderer zu halten.

Insgesamt ist dieser Aufnahme wohl sehr schnell anzumerken, dass fast alle Akteure von der Sprechbühne kommen und mit der Darbietung von Dramen- oder auch Kabaretttexten ihre Bühnenerfolge feierten und weniger bekannt sind wegen ihrer Affinitäten zum musikalischen Theater oder auf Grund ihrer Stimmqualitäten. Und sicherlich legte James Last, in dessen Händen die musikalische Leitung lag, auch nicht den größten Wert auf absolute Notentreue gegenüber dem Weillschen Original.

Für 10 DM kann man schließlich auch nicht alles verlangen. Wir begnügen uns mit den 22 Songs aus der *Dreigroschenoper* und hätten es doch auch gern gehört, wenn diese Sprechartisten noch die Zwischentexte Brechts oder gar den ganzen Text der *Dreigroschenoper* zum Vortrag gebracht hätten.

Kurt Weill. *Die Dreigroschenoper*. Songs & Szenen. CD erschienen bei Polidor. DM 10,-



Jan Knopfs pocket-Postille zu Bertolt Brecht

Von Gerd Koch

Die Berliner Gymnasiastin Jule Saïda M. hat, wie es immer noch heißt, Brechts *Guten Menschen von Sezuan* „durchgenommen“. Zu diesem Kontext passte ein Theaterbesuch: Da der *Gute Mensch* nicht auf der Bühne zu sehen war, wurde der „schlechte Mensch“, der *Arturo Ui* angeschaut. Nach der Themenbehand-

lung wurde eine Klausur geschrieben, die sich dem Gedanken widmen sollte, ob ein guter Mensch heutzutage lebensfähig sei. Neben der Lektüre des Stücktextes las die Gymnasiastin noch eine Interpretation des Stückes von Wolf-Egmar Schneidewind und Bernhard Sowinski (ein gar nicht so schlechtes Handwerkszeug,

1992 bei Oldenbourg in München erschienen). Jule Saïda M. erstellte ein kleines Referat zu Leben und Werk (biographisch orientiert) für ihre MitschülerInnen. Dabei kontaktierte sie ihre Eltern und holte sich Musikbeispiele von alten LPs. Mit Brecht-Weill-Eisler-Songs war sie aufgewachsen und die waren es, die ihr die Arbeit an Brecht und am *Guten Menschen* erleichterten, so dass Ihre MitschülerInnen etwas mitbekamen und die Lehrerin Ihre Arbeit gut benoten konnte.

Nun las Jule Saïda M. das *Sezuan*-Kapitel in Jan Knopfs Reclam-Band (*Literaturstudium*): *Bertolt Brecht* – und sie gab mir folgendes zu Protokoll:

1. Eine wirklich gelungene, nicht all zu detaillierte Zusammenfassung des Stückes.
2. Gut herausgearbeitet: die Auflistung verschiedener Probleme auf der sozialen Ebene des Stückes.
3. Dort, wo es um gesellschafts- und wirtschaftsanalytische Dinge geht, und wie intertextuelle (Motiv-)Bezüge hergestellt werden, konnte die Schülerin nur noch schwer folgen.

Das Buch von Jan Knopf soll in die Sache(n) und ihre Probleme/Widersprüche einführen und ist für Studierende gedacht. Es darf wohl aber auch in der Oberstufe von Gymnasien Platz finden – im Übrigen nicht

nur bei SchülerInnen, sondern auch bei Lehrenden: Diese bekommen eine problemorientierte Einführung, die gerade für Nicht-Brechtianer sehr nützlich ist.

Der 316 Seiten umfassende Band ist ‚klassisch, herkömmlich‘ gegliedert (biographisch, nach Gattungen, mit differenziertem Literaturverzeichnis und Registern – so findet sich jeder schnell zurecht). Inhaltlich geht Jan Knopf nicht so herkömmlich vor.

Ich möchte einiges, positiv(!), akzentuieren: Als ausgewiesener Fachautor leistet es sich Knopf, auf seine früheren Publikationen korrigierend hinzuweisen – ein schönes Modell des Umgangs(!). Deutlich wird, namentlich bei den Abschnitten zu den Stücken, dass Knopf gelegentlich auch Regie führt und deshalb der theatralen Seite der Produkte, eben die des Stückeschreibers Brecht, große Aufmerksamkeit schenkt.

Für ihn ist der innovatorische Gehalt Brechts in den

Jan Knopf
Bertolt Brecht

Reclam

Literatur
studium

**KENNEN SIE
WINNETOU**

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

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

KARL MAY & Co.

DAS KARL-MAY-MAGAZIN

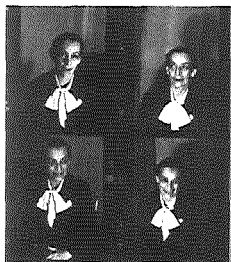
MESCALERO E.V. · Hauptstraße 39 · D-57614 Borod
Fordern Sie Informationen an oder besuchen Sie
uns im Internet: www.karl-may-magazin.de

30er Jahren schon hoch entwickelt: „Sein

Theater vor der Machtübergabe an die Nazis (war ein Theater in der Öffentlichkeit der Kulturindustrie (der Weimarer Republik, Anm. GK) gewesen“ und nicht bloßes „Theater auf dem Theater“ (S.76). Der Medienexperimentator Brecht wird – zu Recht – von Knopf gewürdigt (leider fehlt ein Hinweis auf Dieter Wöhrles Untersuchung zu „Bertolt Brechts medien-ästhetische(n) Versuchen“, Köln 1988). Brechts Theaterprojekte und Literatur, „Zum Theater: Theorie und Stücke“ werden in der Bibliographie gesondert rubriziert. Sehr richtig! Das mag den germanistisch und literarhistorisch grundierten Deutschunterricht stören... So ist der Band nicht zuletzt auch eine Fachpublikation für sogenannte Theater-AGs an Schulen bzw. ein sehr brauchbares Material für ein noch zu schaffendes, weiteres, ästhetisches Fach an den Schulen (neben Kunst und Musik): das Unterrichtsfach Theater.

Eine kritische Anmerkung zu dem Nichtberühren von wissenschaftlichen Diskursen: Jan Knopf kritisiert z.B. an Brecht-Eislers *Die Maßnahme* das Ausblenden einer Entfaltung der musikalischen Struktur (lei-

IBS informiert



helene weigel 100

Das neue Brecht-jahrbuch ist erschienen. Es widmet sich dieses Jahr ausschließlich Helene Weigel, anlässlich ihres 100-jährigem Geburtstages. Redaktion dieses Bandes hatte Judith Wilke (Frankfurt/M.), mit Beiträgen von

Werner Hecht, Sabine Kebir, Dieter Wöhrle, Paula Hanssen, Patrick Primavesi, Christa Neubert-Herwig, Susanne Winnacker, Helene Varopoulou, Petra Stuber, Uta Birnbaum, Thomas Jung sowie diverse Interviews.

Erhältlich ist der Band über die Internationale Brecht-Gesellschaft: University of Wisconsin Press, 114 N. Murray, Madison, WI 53715, USA.

Helene Weigel 100. Maarten van Dijk (Hg.) The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch, Volume 25 (Waterloo, Canada: The International Brecht Society, 2000)

Aufruf

Das Bertolt-Brecht-Archiv bittet um Hinweise auf Bücher, die einmal in Bertolt Brechts Besitz gewesen sind. Sie sollen erfaßt werden für das Verzeichnis „Die Bibliothek Bertolt Brechts“, das im Suhrkamp Verlag erscheinen wird. Es enthält die bibliographischen Angaben sämtlicher Bände der Nachlaßbibliothek in Brechts letzter Wohnung in der Chausseestraße, ferner Angaben über Widmungen, Besitzvermerke, Eintragungen und Bearbeitungsspuren. In das Verzeichnis werden auch Bücher aufgenommen, die Brecht aus seiner Bibliothek verschenkt hat oder die sich aus anderen Gründen nicht mehr in dem Bestand befinden.

der konnte er auf die „Maßnahmen“-Konferenz von 1998 nur mittels Verweis auf das *Dreigroschenheft 4/1998* eingehen; mittlerweile ist der Tagungsband mit ausführlichen Berichten auch zur Musik erschienen, vgl. *Dreigroschenhefte 4/1999* und *2/2000*). Musik-, Literatur- und/oder Theaterdiskurse müssen sich bei einem Autor wie Brecht berühren, ebenso die Diskurse von Theater/Literatur und Pädagogik/Erziehungswissenschaft. Und da liegt einiges an Material vor, z. T. in der Folge von Reiner Steinwegs „making of the learning play“ (vgl. Knopf, S.77, 123 und Verweise auf Krabiell), was rezipiert hätte werden können, z. B. die Spezialuntersuchung von Hans Martin Richter über „Das gestische Prinzip bei Bertolt Brecht“ (Köln 1986) oder die Sammelbände zur Praxis von Lehrstückenarbeiten von Steinweg, Vaßen, Koch seit den achtziger Jahren (z. T. auch publiziert in der Zeitschrift Theaterpädagogik KORRESPONDENZEN 19, 20, 21/1994).

Solches Verschränken der Diskurse ist notwendig und durch Knopf und Brecht sogar legitimiert: „Bis zuletzt betonte Brecht immer wieder: ‚Ich glaube nicht an die Trennbarkeit von Kunst und Belehrung...‘“ (S. 80).

Knopf legt ein nützliches Buch zu Bertolt Brecht vor, ein diskursives Angebot. Es ist größer als 2 hard packs Zigaretten und nur um wenig teurer, nämlich 14 DM. Aber dafür hat man/frau viel länger etwas davon und etwas Gutes noch dazu: wegen des Formates eine pocket-Postille, jederzeit greifbar!

Jan Knopf: Bertolt Brecht. Stuttgart (Reclam, in der Reihe Literaturstudium) 2000, 316 S., DM 14.- (mit einigen s/w Abbildungen).

Bertolt-Brecht-Archiv

Neu in der Bibliothek (Auswahl) - Zeitraum: März - Mai 2000

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

- Birnbaum, Uta: Weigel-Anekdoten aus "Anekdoten und Geschichten aus der Großen Ordnung". - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 277-283.
- Bock, Stephan D.: Echo aus dem Vogelwald. [Zu Brechts Gedicht "Laute" aus den "Buckower Elegien".] - In: Neue deutsche Literatur. Berlin. 530 = 48 (2000) 2. S. 147-149.
- Braun, Matthias: Ein Radio-Feature zu Helene Weigel. 15 Jahre später. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 53-73.
- Brecht, Bertolt: Büttün Oyunlari. Açıklamalı Berlin ve Frankfurt. - Istanbul: Mitos Boyut Yayınları. (Türkisch)
- Cilt 4. Mezbahaların Kutsal Johanna'sı. [Die heilige Johanna der Schlachthöfe.] Kuraldisi ve Kural. [Die Ausnahme und die Regel.] Ana (1933). Ana (1938). [Die Mutter.] Türkçesi: Yılmaz Onay. Ayşe Selen. 1999.
- Cilt 8. Cesaret Ana ve Çocukları. [Mutter Courage und ihre Kinder.] Lukullus'un Sorgulanması (1940). Lukullus'un Sorgulanması (1951). [Das Verhör des Lukullus.] Lukullus'un Mahkûmiyeti. [Die Verurteilung des Lukullus.] Sezuan'in yi nsanı. [Der gute Mensch von Sezuan.] Türkçesi: Ayşe Selen, Ahmet Cemal. Özdemir Nutku. 1999.
- Brecht, Bertolt: Keuner jaunaren kondairak. Narrazioa. Geschichten vom Herrn Keuner. Itzulpena: Joxerra Garzia. - Irun: Alberdania 1999. (Baskisch)
- Brecht, Bertolt: Teatro completo. Traducción de Miguel Sáenz - Madrid: Alianza Editorial. (= El libro de bolsillo. Biblioteca de autor.) (Spanisch)
1. Baal. Tambores en la noche. En la jungla de las ciudades. 2000. (= BA 0591.)
 2. Vida de Eduardo II de Inglaterra. Un hombre es un hombre. El elefante. 2000. (= BA 0592.)
 6. Los horacios y los curiacios. Terror y miseria del Tercer Reich. Los fusiles de la señora Carrar. 2000. (= BA 0596.)
 7. Vida de Galileo. Madre Coraje y sus hijos. 2000. (= BA 0597.)
- Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Registerband. Bearbeitet von Günter Berg, Karin Flörchinger und Wolfgang Jeske unter Mitarbeit aller an der Ausgabe Beteiligten. - Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag; Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.
- Brecht on Film and Radio. Translated and edited by Marc Silberman. - London: Methuen 2000.
- Brechthaus Augsburg. Ein Begleitbuch zur ständigen Ausstellung im Geburtshaus Brechts in Augsburg. Texte: Dr. Helmut Gier, Dr. Jürgen Hillesheim. Augsburg o.J.: Hofmann-Druck Augsburg.
- The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. Guest Editor / Redaktion des Bandes: Judith Wilke. - Waterloo, Canada: The International Brecht Society 2000.
- Bunge, Hans: Interview by Hans Bunge with Helene Weigel (5 August 1959) / Helene Weigel im Gespräch mit Hans Bunge (5. August 1959). (Redigiert von Gudrun Bunge.) - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 13-18.
- Chausseestrasse 125. Die Wohnungen von Bertolt Brecht und Helene Weigel in Berlin Mitte. Fotografiert von Sibylle Bergemann. Herausgegeben von der Stiftung Archiv der Akademie der Künste. - [Berlin] 2000.
- Dichterhandschriften. Von Martin Luther bis Sarah Kirsch. Herausgegeben von Jochen Meyer. - Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1999.
- Dieckmann, Friedrich: Fortdauerndes Wechselverhältnis. Vier Bücher zum hundertsten Geburtstag von Helene Weigel. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. F.a.M. 12.5.2000.
- Dieckmann, Friedrich: Eine Paar im Geiste Brechts. Helene Weigel und Karl von Appen zum Hundertsten. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. F.a.M. 13.5.2000.
- Drommer, Günther: Erwin Strittmatter. Des Lebens Spiel. Eine Biographie. 2. Auflage. - Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag 2000.
- Farneth, David; Juchem, Elmar; Stein, Dave: Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten. - Berlin: Ullstein 2000.
- Fedianina, Olga: Ein Gespräch mit Manfred Wewerth. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 285-299.
- Fehervary, Helen: Helene Weigel and Anna Seghers: Two Unconventional Conventional Women. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 75-94.
- Friedrich, Detlef: Ein gutes Gesicht. "Unerbittlich das Richtige zeigend" heißt die Weigel-Ausstellung der Akademie der Künste. -

Mitteilung aus dem Bertolt-Brecht-Archiv

Am 30. April 2000 ist Karin Pfothenhauer in den Ruhestand gegangen. Sie hat über zwölf Jahre im Handschriftenbereich des Archivs gearbeitet. Wir verlieren mit ihr eine sachkundige Mitarbeiterin, die sich für die Belange der Benutzerinnen und Benutzer stets engagiert hat. Für ihre Zukunft wünschen wir ihr alles Gute.

Durch eine Umbesetzung innerhalb der Stiftung Archiv der Akademie der Künste war es möglich, die Stelle wieder zu besetzen. Für Frau Pfothenhauer kam Dr. Rolf Harder, der über langjährige Erfahrungen in der Archivabteilung Literatur der Archivstiftung verfügt und durch Publikationen und Editionen, vor allem zu Johannes R. Becher bekanntgeworden ist. Ihm, uns und allen Benutzern eine gute Zusammenarbeit!

Erdmut Wiczlisa

In: Berliner Zeitung, 27.4.2000.
Friedrich, Detlef: Lob der Großmäuligkeit. Der radikale Umbau der Kantine oder Die 120 Tage von Claus Peymann am Berliner Ensemble. - In: Berliner Zeitung, 5.5.2000.

Funke, Christoph: Rote Rosen für die PrinzipalIn. Am morgigen Freitag ist der 100. Geburtstag der SchauspielerIn Helene Weigel. - In: Neues Deutschland, Berlin, 11.5.2000.

Funke, Christoph: Die Unerbittliche. Helene Weigel zum 100. Geburtstag: eine Berliner Ausstellung am Pariser Platz. - In: Der Tagesspiegel, Berlin, 25.4.2000.
Hans-Christian Blech: Bilder und Dokumente, zusammengestellt von Daniel Semler. - München: NOA NOA Hörbuchedition: Verlag Jan Koester 2000.

Hanssen, Paula: Brecht und Weigel and Die Gewehre der Frau Car-

rar. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 181-188.

Häntzschel, Hiltrud: Eine Kümmerin. Werner Hecht weiß alles über die große Theaterfrau Helene Weigel, aber an die Person dahinter kommt er nicht heran. - In: Süddeutsche Zeitung, 22.3.2000.

Hecht, Werner: Farewell to Her Audience. Helene Weigel=s Triumph and Final Exit. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 317-327.

Hecht, Werner: Helene Weigel. Eine große Frau des 20. Jahrhunderts. Vorwort von Siegfried Unseld. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2000.

Hecht, Werner: "Schriller Mißton in der Harmonie". Helene Weigel am Frankfurter Schauspielhaus 1921-1922. - In: The Brecht Ye-

arbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 133-139.

Helene Weigel. In Fotografien von Vera Tenschert. Mit einem Vorwort von Katharina Thalbach - Berlin: Henschel, Arte 2000.

Hillesheim, Jürgen: Augsburger Brecht-Lexikon. Personen-Institutionen-Schauplätze. - Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2000.

Hillgruber, Katrin: Die Mutter der Wirklichkeit. Helene Weigels "Abstieg in den Ruhm": Eine erstklassige Biografie. - In: Der Tagesspiegel, Berlin, 21.5.2000.

Jäger, Lorenz: Lästiger Komfort. Brecht und Max Frisch. - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Frankfurt a.M. 1.12.1999.

Jung, Thomas: "Nützlich sein und Spuren hinterlassen". Ein Gespräch mit Wolfgang Pintzka. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 301-315.

Kebir, Sabine: Abstieg in den Ruhm. Helene Weigel. Eine Biographie. - Berlin: Aufbau-Verlag 2000.

Kebir, Sabine: "Shockingly explosive". The Young Weigel. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 141-158.

Knopf, Jan: Bertolt Brecht. Literaturstudium. - Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000 = Universal-Bibliothek Nr. 17619.

Krug, Hartmut: Die Theater-Mutter. Viel mehr als nur Brechts Ehefrau: Zum 100. Geburtstag von Helene Weigel - der großen SchauspielerIn und langjährigen Intendantin des Berliner Ensembles. - In: Der Tagesspiegel, Berlin, 30.4./1.5.2000.

Kruger, Loren: "To Those Born Later": Brechts Centenary and Other Commemorations. - In: Rethinking Marxism. Amherst, MA, 11 (1999) 2 (Summer), S. 67-79.

Kurt Weill. Dargestellt von Jürgen Schebera. - Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2000 = rm 50453.

Loeper, Heidrun: Briefwechsel. Bertolt Brecht, Margarete Steffin, (Isot Kilian, Käthe Rüllicke) und Arnold Zweig 1934-1956. - In: The Brecht Yearbook / Das

NEHMEN SIESICH DIE FREIHEIT

»Die Frankfurter Zweimonatszeitschrift NOVO möchte gerne das intellektuelle Zentralorgan der Wende werden.«

NEUE ZÜRICHER ZEITUNG

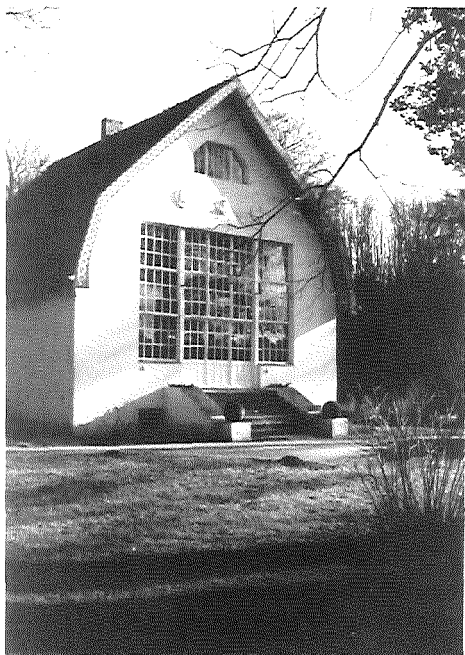
» Die scharfe Rationalität des Frankfurter Magazins NOVO ist Labsal für kritische Geister.« DIE WELT

NOVO erscheint zweimonatlich, 52 Seiten A4. Einzelheft 9,80 DM, Jahresabonnement 55 DM (im Ausland 75 DM). Bestellungen für ein Abo, Einzelhefte oder ein Gratis-Probeheft an:

NOVO, Postfach 600843, 60338 Frankfurt; Fon (069) 97206-701, Fax -702; Email novo@gmx.de, Internet: www.novo-magazin.de

- Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 349-422.
- Lutz, Stefan: "Ich habe gut gekocht!" Zum 100. Geburtstag der Schauspielerin und BE-Intendantin Helene Weigel sind zahlreiche neue Bücher erschienen - unter anderem eine längst fällige Biographie. - In: Berliner Morgenpost. 12.5.2000.
- Lyon, James K.: Interview mit Barbara Brecht-Schall über Helene Weigel. - The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 21-51.
- Meyer-Gosau, Frauke: "Ich hab gut gekocht". Helene Weigel, Schauspielerin, Ehefrau Brechts, Exilantin, Mutter, Intendantin, österreichische Jüdin und Bürgerin der DDR, wäre am 12. Mai hundert Jahre alt geworden. - In: Freitag, Berlin. 12.5.2000.
- Neubert-Herwig, Christa: Antigone 1948. Helene Weigels Weg zurück auf die Bühne. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 215-229.
- Primavessi, Patrick: Gestalt und Entstaltung der Weigel in Brechts Texten. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 191-212.
- Ritter, Harald: Berlin verliert Weißenseer Brecht-Haus. Verwaltungsgericht spricht Villa der Erbin eines Alteigentümers zu. - In: Berliner Morgenpost. 19.12.1999.
- Schlaffer, Hannelore: Denn sie hat sehr gut gekocht. Helene Weigel, die berühmteste Mutter, wäre gestern hundert Jahre alt geworden. - In: Frankfurter Rundschau. F.a.M. 13.5.2000.
- Schöttker, Detlev: Reduktion und Montage. Benjamin, Brecht und die Konstruktivistische Avantgarde. - In: global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Wilhelm Fink Verlag 1999. S. 745-773.
- Schumacher, Ernst: Helene Weigel. Die letzte Prinzipsalin. - In: Berliner Zeitung. 13./14.5.2000.
- Staats- und Stadtbibliothek Augsburg: Die Augsburger Schülerzeitung "Die Ernte" mit den ersten Veröffentlichungen Bertolt Brechts. Herausgegeben von der Kulturstiftung der Länder und der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg. Autoren: Dr. Helmut Gier, Dr. Jürgen Hillesheim. - Augsburg: Kulturstiftung der Länder. Stadt Augsburg. Dr. Georg Haindl, Dr. Gerhard und Dr. Ursula Kranzfelder, Bert Brecht Kreis Augsburg, Augsburger Club 2000 = Patrimonia 180.
- Stern, Carola: Männer lieben anders. Helene Weigel und Bertolt Brecht. - Berlin: Rowohlt 2000.
- Steyer, Claus-Dieter: Bertolt Brecht logierte im Gärtnerhaus. Zum 100. Geburtstag von Helene Weigel präsentiert eine Ausstellung in Buckow Leben und Werk. - In: Der Tagesspiegel. Berlin. 13.5.2000.
- Stuber, Petra: Helene Weigel und ihre Rolle als Intendantin zwischen 1949 und 1954. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 253-275.
- Suckert, Wolfgang: Ein Bühnenstar vor, mit und nach B.B. Mit einer Ausstellung erinnert Berlin derzeit an den 100. Geburtstag der Schauspielerin und Brecht-Gefährtin Helene Weigel. - In: Thüringer Allgemeine. Erfurt. 6.5.2000.
- "Unerbittlich das Richtige zeigend". Helene Weigel (1900-1971). [Katalog zur Ausstellung in der Dresdner Bank am Pariser Platz, Berlin, vom 21.4.-18.5. 2000.] Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste 2000 = Akademie-Fenster 3.
- Uwe Johnson - Siegfried Unseld: Der Briefwechsel. Herausgegeben von Eberhard Fahlke und Raimund Fellinger. - Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1999.
- Varopoulou, Helene: Helene Weigel in Paris. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 243-250.
- Völker, Klaus: Abstieg in den Ruhm. Sie war die größte Brecht-Schauspielerin und eine knallharte Theaterchefin: Heute wäre Helene Weigel 100 Jahre alt geworden. Eine persönliche Erinnerung. - In: Der Tagesspiegel. Berlin. 12.5.2000.
- Wengierek, Reinhard: Disziplinierte Neuerin, emanzipierte Dienerin. Der Schauspielerin Helene Weigel zum 100. Geburtstag. - In: Die Welt. Berlin. 6.5.2000.
- Wilke, Judith: Manfred Karge im Gespräch über Helene Weigel. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 329-347.
- Wilke, Judith: Vera Tenschert im Gespräch über Helene Weigel. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 97-119.
- "Wir sind zu berühmt, um überall hinzugehen". Helene Weigel: Briefwechsel 1935-1971. Herausgegeben von Stefan Mahlke. - Berlin: Theater der Zeit, Literaturforum im Brecht-Haus Berlin 2000.
- Winnacker, Susanne: "Es war das Matriarchat dort". Ein Gespräch mit Katharina Thalbach. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 237-241.
- Winnacker, Susanne: Umformulierungen des politischen Ethos. Helene Weigel und Therese Giehse. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 231-235.
- Wizisla, Erdmut: "Windschiefes". "Grüppchenhaftes" und "selbstverständliche Bedeutung". Das Zeitschriftenprojekt "Krise und Kritik" (1930/31) aus der Sicht Ernst Blochs und die Edition der Dokumente. - In: global benjamin. Internationaler Walter-Benjamin-Kongress 1992. Herausgegeben von Klaus Garber und Ludger Rehm. München: Wilhelm Fink Verlag 1999. S. 801-809.
- Wöhrl, Dieter: Die Stimme der Weigel. - In: The Brecht Yearbook / Das Brecht-Jahrbuch. Volume 25. Helene Weigel 100. S. 161-178.
- Woessler, Winfried: Dürrenmatt und Brecht. Schreiben im Schatten eines anderen. - In: Produktion und Kontext. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition im Constantijn Huygens Instituut. Den Haag. 4. bis 7. März 1998. Herausgegeben von H. T. M. van Vliet. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1999. S. 315-327.

Termine



Brecht-Weigel-Haus in Buckow

Ausstellung von 5. 2000 – 5. 2001

Zum 100. Geburtstag Helene Weigels am 12. Mai 2000 wurde im Brecht-Weigel-Haus in Buckow/Märkische Schweiz eine Ausstellung eröffnet. Sie zeigt die Weigel als große Schauspielerin des 20. Jahrhunderts. Daneben wird ihr Wirken als Intendantin des von ihr und Brecht gegründeten Berliner Ensembles gewürdigt. Buckow war für Helene Weigel der liebste Erholungsort. Hierher lud sie auch Mitarbeiter und Freunde zur gemeinsamen Arbeit ein. Die Ausstellung „Ich bin ihnen fortdauernd reichlich gewogen. Madame ... Helene Weigel – ein Leben für Brecht“ zeigt Rollenfotos, private Aufnahmen, Texte über die Weigel und Briefe aus den späten Sechziger Jahren, die auch Meinungsverschiedenheiten am Berliner Ensemble belegen.

Öffnungszeiten

April - Okt.

Mittwoch, Donnerstag, Freitag 13-17 Uhr
Samstag, Sonntag 13-18 Uhr

Nov. – März

Mittwoch, Donnerstag, Freitag 10-12 und 13-16 Uhr
Samstag, Sonntag 11-16 Uhr

Weiteres Programm:

25.6.-16.00 Uhr „In der Frühe sind die Tannen kupfern...
Filmpremiere. Bertolt Brecht und Helene Weigel

in Buckow. Märkischer Kulturbund Straußberg e. V. / Kulur GmbH Märkisch-Oderland, 2000

2.7.-15/16.00 Uhr „Helene Weigel – eine große Frau des 20. Jahrhunderts“. Werner Hecht, kompetenter Kenner des Berliner Ensembles in den letzten Lebensjahren von Helene Weigel, liest aus seinem Buch.

16.7.-16.00 Uhr „Die Mutter“ (Brecht/Eisler). zur Aufführung 1951 im Berliner Ensemble mit Helmut Heinrich. Gemeinsame Veranstaltung mit dem Freundeskreis Ernst Busch e. V.

13.8.-16.00 Uhr „Theater – Mein Leben“. Ein Programm über Helene Weigel. Lieder und Texte: Evelyn Heidenreich. Piano: Stefan Brandenburg

13.8.-16.00 Uhr „Weißt was? Schreibst mir a Rollen!“. Helmut Baiert über seine Zeit am Berliner Ensemble unter Helen Weigel. Lesung aus seinem neuen Buch

26.8.-16.00 Uhr „I' m a Stranger Here Myself“. Kurt Weill vom Ku' damm zum Broadway. Gemeinsame Veranstaltung mit der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau

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

BB-Premierenhinweise

(unter Vorbehalt)

Der gute Mensch von Sezuan: Bielefeld, Bühnen der Stadt Bielefeld am 27.8.2000

Der kaukasische Kreidekreis: Rostock, Volkstheater Rostock am 10.9.2000

Der kaukasische Kreidekreis: Mayen, Burgfestspiele Mayen am 7.7.2000

Mutter Courage und ihre Kinder: Jagsthausen, Burgfestspiele Jagsthausen am 23.7.2000

Berliner Ensemble

Bertolt Brecht - Der aufhaltsame

Aufstieg des Arturo Ui:

3. 7., 10., 11. und 15. 9./
19.30 Uhr

Ein Abend mit Brecht: Von der

Freundlichkeit der Welt.

Leitung: Tabori. Pless.

Reumschüssel: Premiere 12. 7./20.00 Uhr
(nächste Termine: 13., 17., 18., 19. 7. sowie 16.,
17. 9.)

Spielplanänderungen vorbehalten.

Adresse: Bertolt-Brecht-Platz 1, 10117 Berlin, Tel.-
Kasse: 030 – 28408155, Fax: 28408115.

E-Mail: berlinerensemble@bln.de, Internet: <http://www.berliner-ensemble.de>. Theaterferien bis zum 7. 9.;
Spielzeiteröffnung: 8. 9.





Ernst Busch und Helene Weigel, 1954

Literaturforum im Brecht-Haus

Veranstaltungsplan Juli/ August 2000
Zusammengestellt von Peter Geist

- 6.7. **Ensemble LINGUA CANTAT: Hanns Eisler – Streiflichter eines Lebens.**
11.7. Menschen getroffen – Ein literarisch-musikalischer Dialog zwischen Ingeborg Bachmann, Gottfried Benn und Bertolt Brecht.

Helene-Weigel-Film-Woche im Literaturforum vom 24.-28. Juli

- 24.7. **Film: Helene Weigel.** Filmporträt von Christa Mühl & Werner Hecht. Deutscher Fernsehfunk 1973. Helene Weigel als Therese Carrar in: *Die Gewehre der Frau Carrar* von Bertolt Brecht. Deutscher Fernsehfunk 1953. Studiogastspiel auf der Basis der Inszenierung des Berliner Ensembles. Fernsehregie: Egon Monk unter Mitarbeit von Jens Peter Prohl. Einführung von Werner Hecht.
25. 7. **Film:** Helene Weigel als Anna Fierling in: *Mutter Courage und ihre Kinder* von Bertolt Brecht, Musik: Paul Dessau. DEFA-Spielfilm 1961, nach der Inszenierung des Berliner Ensembles von Bertolt Brecht und Erich Engel. Fernsehregie: Manfred Wekwerth, Peter Palitzsch. Einführung Werner Hecht
26. 7. / 20 Uhr **Film:** Helene Weigel - Porträtiert während eines Gastspiels des Berliner Ensembles in Frankfurt/M. von Georg Friedel Süddeutscher Rundfunk 1967. Helene Weigel als Kommentarsprecherin in zwei Filmen: *Ursula oder Das unwerte Leben* (Dokumentarfilm über das Leben körperbehinderter Kinder von Reni Mertens und Walter

Marti, Téléproduktion Zürich 1966) und *Die zwei Söhne*. Nach der gleichnamigen Geschichte von Bertolt Brecht (Teil des Episodenfilms *Aus unserer Zeit*, Buch und Regie: Helmut Nitzschke. DEFA 1970). Einführung Werner Hecht.

- 27.7. **Film:** Helene Weigel. Ein Porträt. Buch und Regie: Heiderose Leopold. Deutsche Welle 2000 und Helene Weigel als Madame Soupeau in: *Die Gesichte der Simone Machard* von Bertolt Brecht. Regie: Manfred Karge, Matthias Langhoff. Deutscher Fernsehfunk 1968. Einführung Werner Hecht.
28. 7. / 20 Uhr **Film:** Helene Weigel als Pelagea Wlassowa in: *Die Mutter* von Bertolt Brecht. Aufzeichnung der Inszenierung des Stückes am Berliner Ensemble unter der Regie von Bertolt Brecht - Fernsehfassung und Regie: Manfred Wekwerth. Defa-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme 1958. Einführung: Werner Hecht.

Zum 100. Geburtstag von Ernst Busch: Ernst Busch-Filme im Literaturforum

- 21.8. **Film-Montage: Busch singt** - Die letzte filmische Unternehmung von Konrad Wolf. Einführung: Peter Voigt.
22.8. **Film-Montage: Dreigroschenoper/Kuhle Wampe/Niemandsland/Kameradschaft.** Einführung Peter Voigt
23.8. **Film:** Kuhle Wampe - Vorführung und anschließendes Gespräch mit Wolfgang Gersch und Peter Voigt
24.8. **Dokumentarfilm:** Ich bin Ernst Busch. Regie: Peter Voigt (Mai 2000). Einführung Peter Voigt.
27.8. **Filmische Dokumentation:** *Lesung „Die Ermittlung“ von Peter Weiss in der Akademie der Künste 1965.* Einführung Peter Voigt

Ausstellungen

1.7. – 11.9. 2000 Helene Weigel: Fotos, Dokumente, Briefe

Ein „jour fixe“ im Literaturforum

Das Literaturforum im Brecht-Haus und die Stiftung Archiv der Akademie der Künste bieten ab 1999 an jedem letzten Mittwoch im Monat um 15 Uhr Vorträge zu Leben, Werk und Wirkungsgeschichte Bertolt Brechts an. Interessenten (Mindestteilnehmerzahl 10 Personen) wenden sich bitte mit Veranstaltungswünschen an die Mitarbeiter des Literaturforums.

Themen: +++ Brecht und Weigel nach der Rückkehr aus dem Exil in Berlin (verbunden mit einem Besuch ihrer Wohnräume und des Dorotheenstädtischen Friedhofs) +++ Einblicke in das Bertolt-Brecht-Archiv +++ „Ich, der Überlebende“ - Brechts Lyrik im Jahrhundertkontext +++ Antipoden und Erben - Zur Brecht-Rezeption in der deutschsprachigen Lyrik +++ Brecht in Berlin +++ Brecht und Arnold Zweig +++ Brecht in Moskau +++ Bertolt Brecht und Walter Benjamin +++ Große Filmauswahl zu Leben und Werk Brechts sowie Aufzeichnungen berühmter Inszenierungen +++

Nähere Informationen: Tel. 030 – 2822003 / 2823417 (auch Fax) bzw. <http://www.lfbrecht.de> und/oder E-Mail: info@lfbrecht.de

Das Dreigroschenheft - Abonnement

Hiermit abonniere ich das Dreigroschenheft:

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

Das Abonnement ist nach einem Jahr kündbar.

Name, Vorname: _____

Straße: _____

PLZ, Wohnort: _____

Tel. für Rückfragen: _____

Einzugsermächtigung:

BLZ: _____ KTO: _____

Bankinstitut: _____

Unterschrift: _____

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

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

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.

Oder online: <http://www.brechtshop.de>



brecht shop

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

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

Augsburger Mozartsommer 2000

Fünf Orchester - fünf Solisten

Im Rokoko-Saal des Jesuitenkollegs (Kleiner Goldener Saal)

Samstag, 19. August 2000

Sinfonietta Köln

Musikalische Leitung:

Cornelius Frowein

Solistin: Andrea Lieberknecht,

Flöte

Dienstag, 29. August 2000

Deutsche

Kammerakademie Neuss

Musikalische Leitung:

Johannes Goritzki

Lena Neudauer, Violine

(Preisträgerin des Leopold-

Mozart-Violinwettbewerbs

1999)

Sonntag, 3. September 2000

Suk Kammerorchester

Prag

Musikalische Leitung:

Wilhelm F. Walz

Maximilian Hornung, Cello

Kartenvorverkauf:

ab 20. Juli im Musikhaus Böhm&Sohn, Ludwigstraße 15,

Tel.: 0821/502 84 25

Kartenpreise: DM 50.-, 35.-, 25.- Zykluskarte: DM 180.-

Veranstalter:

☞ Stadt Augsburg, Kulturbüro

Tel.: 0821/324 3250 oder 324 3251

Sonntag, 17. September 2000

Kammersolisten Augsburg

Musikalische Leitung:

Hermann Meyer

Marina Ulewicz, Sopran

Donnerstag, 21. September
2000

Capella Istropolitana

Musikalische Leitung: Pavel

Prztocki

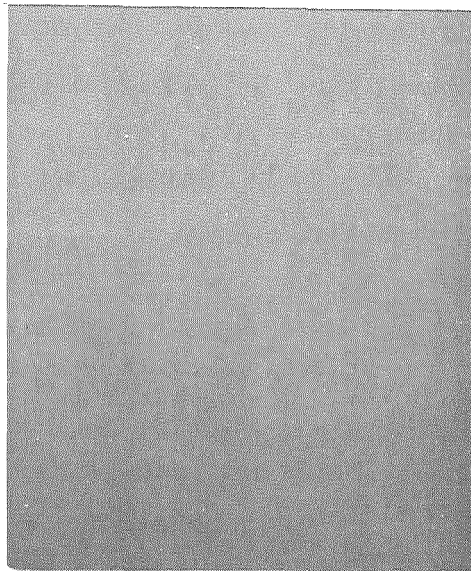
Christoph Soldan, Klavier

Die Gedichte

als

Dreigroschenheft, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg
Postvertriebsstück DPAG "Entgelt bezahlt" VKZ 8 13180
D 8/TB6 B.Nr. 74 F.Nr. 1
Dr. Herbert und Monika Marzhäuser
Arthur-Fiechler-Str. 9

86151 Augsburg



1252 Seiten
in rotes Leinen
gebunden,
mit farbigem
Vorsatzpapier
und Lesebändchen,
hochformatig
DM 78,-

50 Jahre
Suhrkamp

Der rote Leinenband versammelt sämtliche Gedichte Brechts, die zu seinen Lebzeiten erschienen oder aus dem Nachlaß ediert worden sind. Ein handliches, schön ausgestattetes Kompendium, das den ganzen Lyriker Brecht vorstellt.

50 Jahre
Suhrkamp