

Brecht in China

Neue Brecht-Ausgabe in Frankreich

Projekt: HKWM

Abschied vom Abschied

Service:
Rezensionen
Mitteilungen
Termine

1B 13182 F

1 / 2001
DM 3,-

DM 3,-

Dreigroschenheft

SSN 0949-8028

ISSN 0949-8028

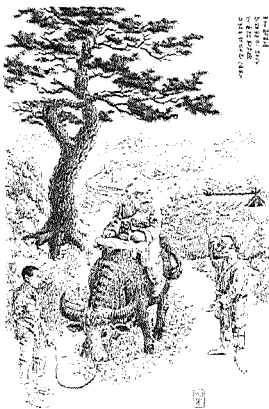
Informationen zu Bert Brecht



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

Stadtparkasse 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.



Titelbild: Sigurd Kuschnerus: „Vorschlag 45 zu B.B.“
(Radierung 30 x 20 cm): „... Doch am vierten Tag im
Felsgesteine / Hat ein Zöllner ihm den Weg verweht: / –
Kostbarkeiten zu verzollen? – Keine. – / Und der Knabe,
der den Ochsen führte, sprach: / – Er hat gelehrt. – Und
so war das auch geklärt...“

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 (Christiane.Hempel@dreigroschenheft.de),

Uschi Huber, Horst Thieme

Gestaltung:

info@e-thieme.de • <http://www.e-thieme.de>

Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Hubert Brühl, Peter Geist, Werner Hecht, Fritz Hennenberg,

Detlef Klingenberg, Jan Knopf, Gerd Koch, Joachim

Lucchesi, Francine Maier-Schaeffer, Thomas Marxhausen,

Wolfram Schlenker, Erdmut Wizisla, Dieter Wöhrle

Verlag:

Dreigroschenverlag – Obstmarkt 11 – 86152 Augsburg

ISSN 0949-8028 (1/2001)

Inhalt

Vorwort	4
Aufsätze / Nachrichten	
Brecht-Büste auf Expo ersteigert	5
Wolfram Schlenker: Gibt es einen „chinesischen“ Brecht?	6
Detlef Klingenberg: Fragen zu einem Brecht-Gastspiel aus der Ukraine	18
Thomas Marxhausen: HKWM – Ein- greifendes Denken. Rettende Kritik	19
Francine Maier-Schaeffer: Neue französische Brecht-Ausgabe	22
Rezensionen	
Fritz Hennenberg: Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters.	23
Fritz Hennenberg: Kurt Weill – Auf dem „Weg der Verheißung“	25
Fritz Hennenberg: Brecht und seine Komponisten	29
Gerd Koch: Ein Kinderbuch	32
Gerd Koch: Ein Brecht-Schul-Buch	33
Joachim Lucchesi: <i>Die Horatier und die Kuriatier</i> auf CD	34
Dieter Wöhrle: Ein Briefwechsel zum Hören	35
Dieter Wöhrle: Ein Geschäft mit Brecht	36
Abschied vom Abschied	
Werner Hecht: Wahrheit und Werte verschüttet	38
Leserbrief von Barbara Brecht-Schall	40
Abschied – Ein Pressespiegel	41
Svendborger Gedichte von heute	44
Mitteilungen	45
Termine	47
Abonnement	50

Vorwort

Liebe Brecht-Freunde,
willkommen im neuen Jahr.

Dietmar Rieder ersteigerte für das Dreigroschenheft und unseren Brechtshop eine Brechtbüste auf der EXPO 2000. Wie es dazu kam, lesen Sie auf Seite 5.

Dass Brecht sich ausgiebig mit asiatischer Philosophie, fernöstlicher Literatur und Schauspielkunst beschäftigt hat, ist kein Geheimnis – auch nicht, dass diese Auseinandersetzung sein Schreiben und seine Theatertheorie beeinflusst hat. Welchen Einfluss nun aber Brecht auf das heutige chinesische Theater ausübt, kann uns **Wolfram Schlenker** beantworten. Der in Peking lebende Germanist geht der Frage nach: „Gibt es einen ‚chinesischen‘ Brecht?“ und beschreibt in seiner hier im *Dreigroschenheft* – erstmals auf Deutsch – veröffentlichten Arbeit die Brecht-Rezeption in China.

Kulturellen Austausch gibt es fast überall, und er gehört mittlerweile zum guten Ton kommunaler wie auch bundesweiter Kulturpolitik. Man „kultiviert“ ihn. Durch die Zusammenschrumpfung der Welt zum so genannten „Globalen Dorf“ wird er auch immer einfacher. Ob dieser Austausch auch immer so sinnvoll ist, bezweifelt **Detlef Klingenberg**, der sich am Deutschen Theater ein ukrainisches Gastspiel von Brechts *Arturo Ui* anschaute.

Seit dem erfolgreichen Erscheinen des ersten Bandes des *Historisch-kritischen Wörterbuchs des Marxismus* (HKWM) wird fleißig an der insgesamt 15 Bände umfassenden Ausgabe weitergearbeitet. In diesem Jahr erscheint der fünfte Band. **Thomas Marxhausen** – Redakteur des HKWM – stellt Ihnen das bemerkenswerte Projekt vor.

Die Brecht-Forschung in Frankreich kann sich freuen. In einer neuen Edition wird eine vierbändige Brecht-Ausgabe auf Französisch herausgegeben. Aus Paris berichtet **Francine Maier-Schaeffer** – Mitherausgeberin des inzwischen erschienenen ersten Bandes.

Rezensionen sind ein wichtiger Schwerpunkt unseres Brecht-Magazins. Erfahrene Rezensenten besprechen für uns Neuerscheinungen auf dem Buch- und CD-Markt, die sich rund um Brecht bewegen: Musikspezialist **Fritz Hennenberg** – Herausgeber des bekannten Brecht-Liederbuches – hat für uns drei Bücher, die sich um „Brecht und sein(e) Komponist(en)“ drehen, unter die Lupe genommen.

In altbewährtem Stil zeichnet **Gerd Koch** das wieder aufgelegte, wunderschöne DDR-Brecht-Kinderbuch mit Illustrationen von Elisabeth Shaw nach.

Was gibt's Neues im „brechtigen“ CD-Handel? Antwort darauf geben Tonkunst-Experte **Joachim Lucchesi** und Medienfachmann **Dieter Wöhrle**. Beide hörten bei Schwaen, Weill und Scheer sehr genau hin. Lesen Sie nach!

Eine heftige Kontroverse wurde durch den Spielfilm *Abschied – Brechts letzter Sommer* ausgelöst. Brecht-Kenner **Werner Hecht** spricht von „Verschüttung von Wahrheit und Werten“ in dieser filmischen Biographie – ja sogar von „Denunziation einer (Dichter)Persönlichkeit“ durch die Macher des Films. Brecht-Tochter **Barbara Brecht-Schall** bezieht sich auf das im *Dreigroschenheft* 4/2000 erschienene Interview mit Regisseur Jan Schütte und äußert, dass die Figurenkonstellation im Film eine Lüge sei. Auch habe Schütte nicht, wie er im Interview behauptet, den Kontakt mit den Brecht-Erben gesucht. Mit dem vom **Fachdienst Germanistik** zusammengestellten Pressespiegel über den Film verabschieden wir *Abschied*.

Sportwissenschaftler **Günter Witt**, der sich ausgiebig mit Brecht und dem Sport beschäftigt hat, wurde 75 Jahre alt. Freund **Hubert Brühl** und die Redaktion *Dreigroschenheft* gratulieren nachträglich auf Seite 46.

Ein trauriger Anlass: Der frühere Leiter des Brecht-Archivs – **Gerhard Seidel** – ist gestorben. **Erdmut Wizisla**, der jetzt mit der Leitung des Brecht-Archivs betraut ist, verabschiedet ihn in einem Nachruf.

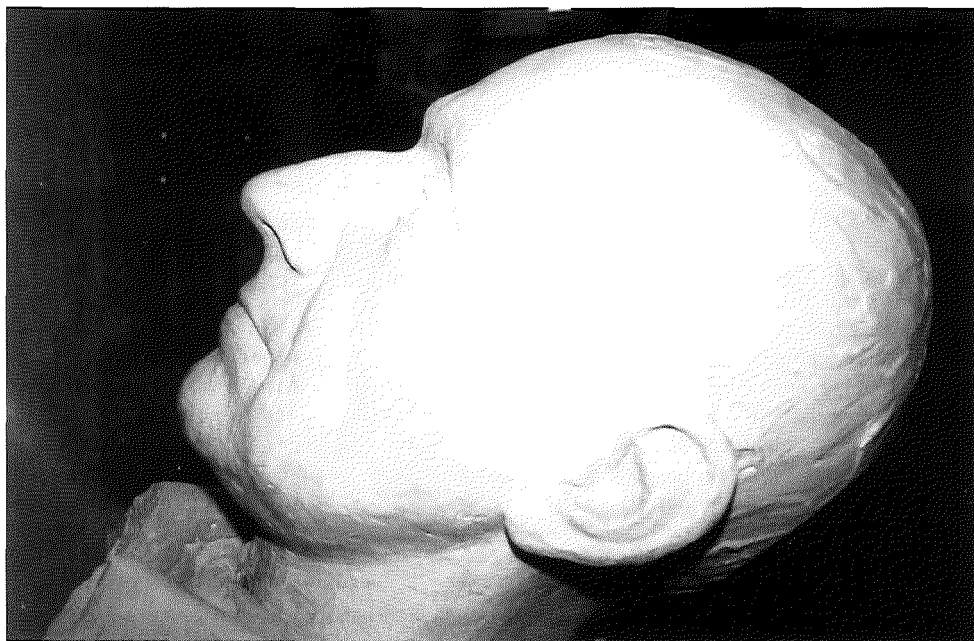
Günter Berg wird Verlagsleiter beim Suhrkamp-Verlag. Wir gratulieren ihm dazu und wünschen viel Erfolg bei seiner neuen Aufgabe.

Im Frühjahr 2001 gibt es wieder zwei große, bekannte Veranstaltungsreihen: die Brecht-Tage vom Literaturforum im Brecht-Haus in Berlin und das Kurt Weill Fest in Dessau. Informationen dazu finden Sie am Ende unseres Magazins. Wie diese beiden High-Lights verlaufen werden, berichten wir dann in unserer April-Ausgabe.

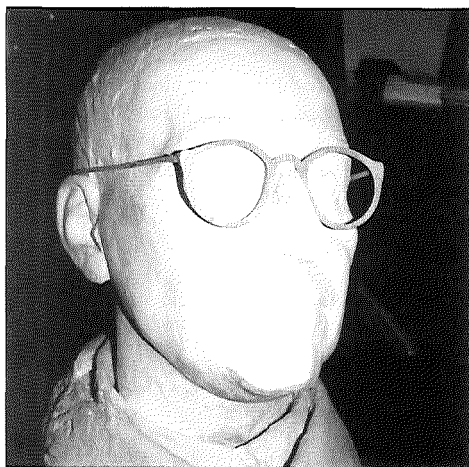
Bis dahin wünschen wir allen Lesern, Autoren und Brecht-Liebhabern einen guten Start ins neue Jahr.

Ihr Dreigroschen-Team

Brecht-Büste auf Expo ersteigert



Dass Brecht im Deutschlandpavillon auf der EXPO 2000 in Hannover neben Albert Einstein stehen würde, hätte ihm sicher gefallen - neben Thomas Mann wohl weniger. Dort war der Augs-



burger Dichter nämlich als Konterfei in Gips - neben anderen deutschen Künstlern, Politikern, Sportlern und anderen Persönlichkeiten - zu sehen. Die Ideenwerkstatt Deutschland setzte diese Ausstellung als Auftragsarbeit mit handwerklichem Können in Szene. Nun ist die EXPO zu Ende gegangen, und was sollte nun mit den Ausstellungsstücken passieren? Ganz einfach: Versteigerung im Internet. Der Augsburger Systemadministrator Dietmar Rieder, selber Brecht-Liebhaber, dachte sich: BB gehört in den Brechtshop Augsburg. Und so folgte er seiner Passion, im Internet zu surfen, um dort die Brecht-Büste zu ersteigern. Auch andere interessierten sich für den Dichterkopf, aber nach Rieders letztem Angebot von 3.000 DM wurden die Mitbieter aus dem Rennen geworfen.

Jetzt steht der Brecht-Kopf aus Gips im Augsburger Brechtshop; man kann ihn hier bewundern, und wir danken Dietmar Rieder für seinen Einsatz und sein Sponsoring.

Brecht in China

Gibt es einen "chinesischen" Brecht?

Probleme der BB-Rezeption in China – von Mutter Courage bis Mackie Messer

Von Wolfram Schlenker, Peking

China sah seine erste Brecht-Aufführung im Jahr 1959, aber nur wenige Chinesen wollten sich diese am Brechtschen Modell orientierte Inszenierung der *Mutter Courage und ihre Kinder* zumuten. Der Regisseur Huang Zuolin sprach später ironisch nur von „ein paar streunenden Katzen, die das Publikum bildeten“¹. Er schob den Misserfolg darauf, dass er „sklavisch Brechts Regiehandbuch folgte“² und durch den angeblich verwendeten V-Effekt das Publikum aus dem Theater vertrieb³. Huang ließ sich von diesem Misserfolg und von der folgenden Unterdrückung in der „Kulturrevolution“ nicht entmutigen – er war bis in die 80er Jahre die wichtigste Figur in der Rezeption Brechts in China, vor allem, weil sich mit ihm einer der bekanntesten Regisseure Chinas für den fremden Autor einsetzte.⁴



nesischen Schauspielkunst“. Dass da ein bekannter europäischer Theatermann sich auf so positive Weise mit dem traditionellen chinesischen Theater auseinandersetzte, nahm Huang, der wie die meisten seiner Landsleute im Ausland ein glühender Patriot war, sehr für ihn ein. Huang näherte sich damit Brecht von einer Seite, die bis heute in China fast gebetsmühlenhaft immer wieder hervorgehoben wird, um diesen Autor akzeptabel zu machen. Im ersten Aufsatz, der in China über Brecht veröffentlicht wurde, schrieb Huang 1959, Brecht habe Mao verehrt, in sei-

nem Zimmer ein Bild von ihm hängen gehabt und Gedichte Maos übersetzt und kommentiert; außerdem habe er klassische chinesische Gedichte studiert und selbst Gedichte mit chinesischem Hintergrund verfasst – und vor allem eben vom chinesischen Theater gelernt. Ganz ähnlich war erst jetzt bei der Festveranstaltung zum 100. Geburtstag Brechts in Peking am 11. Mai '98⁵ von seiner Verehrung für Mao, seinem angeblichen Plan, aus der DDR „nach China überzusiedeln“, von der Rezeption chinesischer Philosophie und Kultur durch Brecht und von einer Aussage der Weigel die Rede, „in Brechts Theater“ fließe „das Blut der chinesischen Kunst“⁶. Doch ist solche Eingemeindung nicht nur merkwürdig. Die im Folgenden skizzierten Schwierigkeiten der

Die Rezeptionsfalle: die „Verfremdungstheorie“

In den dreißiger Jahren in England ausgebildet, hatte Huang dort 1936 zum ersten Mal von Brecht gehört. Vor allem überraschte ihn damals Brechts Essay „Verfremdungseffekte in der chi-

¹ Huang Zuolin, The Seventh Symposium of the International Brecht Society, in: Chinese Literature (engl.), Beijing, Summer 1988, p. 163.

² ibid.

³ Huang Z., A Brief Account of Brechtian Reception in China, in: J. Fuegi et al., Brecht in Asia and Africa, The Brecht Yearbook XIV, Hongkong 1989, p. 2, im Folgenden zitiert als *The Brecht Yearbook XIV*.

⁴ Über seine Rolle und Aktivitäten ausführlich: W. Schlenker, Brecht hinter der Großen Mauer. Zu seiner Rezeption in der Volksrepublik China, in: Brecht Jahrbuch 1980, Frankfurt (Suhrkamp) 1981, S. 43 - 137. Dort findet sich auch eine ausführliche Darstellung der Galilei-Inszenierung Huangs und ihrer großen Wirkung.

⁵ organisiert von der „Chinesischen Gesellschaft für die Freundschaft mit dem Ausland“ und der „Chinesischen Forschungsgesellschaft für deutschsprachige Literatur“ unter Beteiligung des Pekinger Goethe Instituts.

⁶ Zwang Il (Vorsitzender der Chinesischen Forschungsgesellschaft für deutschsprachige Literatur), Rede zur Feier des 100. Geburtstags Brechts, (Ma 1998), Manuskript, S.1. Zwang, der in den 50er Jahren in der DDR studierte, hat einige Werke von Brecht übersetzt.

Brecht-Rezeption machten sie nötiger als etwa für einen leicht konsumierbaren Autor wie Stefan Zweig, der in China ohne Mühe Übersetzer findet und große Auflagen erlebt.

Der Festvortrag vom Mai '98 formulierte die These, dass Brecht erst durch seine Rezeption der chinesischen Theaterkunst in die Lage versetzt wurde, seinen „ganz neuartigen und originellen Verfremdungseffekt“ zu erfinden.⁷ In der chinesischen Diskussion ist es – noch weitergehend – ziemlich üblich, von Brechts „Verfremdungstheorie“⁸ zu sprechen. Hier wird eine Falle deutlich, in die im Gefolge Huangs die gesamte Brecht-Rezeption in China getappt ist und aus der sie sich bis heute nicht ganz herausgearbeitet hat. Der V-Effekt soll aus der traditionellen chinesischen Schauspielkunst abgeleitet sein und wird gerade deshalb fälschlicherweise zu einem Kernstück der Brechtschen Theaterarbeit und -theorie erhoben. Doch so erfreut Huang und seine patriotischen Nachfolger über die vermeintliche Wirkung chinesischer Tradition auf Brecht waren und sind, so problematisch war und ist für sie das epische oder dialektische Theater Brechts – und vor allem der scheinbar zentrale V-Effekt selbst. Wenn sich auf theoretischer Ebene als Hemmnis erwies, dass die Brecht-Rezipienten – wie das Kaninchen auf die Schlange – gebannt auf eine vermeintliche „Verfremdungstheorie“ starrten und sich damit die Wahrnehmung vorstellten, welchen oft auch widersprüchlichen Reichtum Brechts Ideen und praktische Versuche auf dem Theater darstellen, so war auf der praktischen Ebene die Lage noch schwieriger. Die Gründe dafür liegen bei wesentlichen Merkmalen des aktuellen chinesischen Sprechtheaters, von denen deshalb im Kontext der folgenden



Skizze der Rezeption Brechts auf dem Theater noch zu sprechen sein wird. Doch wenn überhaupt, dann kann es allenfalls hier einen „chinesischen“ Brecht geben, denn der Lyriker und Prosaist Brecht ist in China noch fast unbekannt. Es existieren nur einige wenige Übersetzungen aus diesen wichtigen Produktionsfeldern. Auch das ist wesentlich dem Ausgangspunkt der Rezeption durch Huang geschuldet.

Der erste große Schritt: *Leben des Galilei* 1979

Huang fühlte sich 20 Jahre nach seinem Misserfolg mit *Mutter Courage* gezwungen, bei der Inszenierung der zweiten chinesischen und ersten erfolgreichen Brecht-Aufführung, dem *Leben des Galilei* am Jugend-Kunst-Theater in Peking 1979, schon am ersten Probenstag den Schauspielern „die Leviten zu lesen“: „Unter keinen Umständen die ‚Verfremdungstechnik‘ anwenden“.⁹ Dies war aber eher sein Problem als das der Schauspieler; niemand hatte bei der Vorbereitung der Aufführung, an der ich selbst beratend beteiligt war, das Bedürfnis, über den V-Effekt zu diskutieren oder in dieser Richtung etwas zu probieren. Die Schauspieler waren vielmehr erleichtert, dass sie bei ihrer gewohnten Spielweise bleiben durften, die sie für Stanislawski-Schule hielten, denn sie hatten aufgrund des Rufs von Brecht teilweise Schlimmes befürchtet. Praktisch war das eine richtige Entscheidung Huangs; sie beruhte allerdings auf der falschen Einschätzung, das wesentlich Neue bei Brecht liege vor allem in einer anderen Spielweise. Ich war damals um Einführungen in Brechts Thea-

u.a. „Leben des Galilei“, und ist einer der einflussreichsten Germanisten in China. Seine Ansichten können – wenigstens für die ältere Generation – als durchaus repräsentativ angesehen werden. Der Satz mit dem „Blut der chinesischen Kunst“, der so gar nicht zur Weigel passt, wird von Ding Yangzhong berichtet (vgl. Cultural Exchange [engl.], Beijing, 1988, No. 1, p. 11): „Brecht's art is endowed by Chinese culture.“.

⁷ op.cit. p. 2.

⁸ zum Beispiel die wichtige Regisseurin Chen Y. in ihrem Hongkonger Vortrag 1986 *Brecht and the Current Transformation of the Theatre in China*, in: The Brecht Yearbook XIV, p. 47.

⁹ Huang, in: Chinese Literature, p. 159.

ter und *Galilei* gebeten worden und versuchte, von der Frage der Spielweise wegzuführen zu Brechts Auffassung von der gesellschaftlichen Funktion des Theaters. Ich stellte vor allem seine kritische, nicht-affirmative Haltung, die Dialektik, die Funktion des Epischen, die Besonderheiten und die Bedeutung des Fabelbaus heraus und kontrastierte das mit der herrschenden chinesischen Sprechtheaterpraxis¹⁰ – mit nicht sehr nachhaltigem Erfolg, wie die weitere Fixierung der chinesischen Brecht-Rezeption auf Fragen der Spielweise und des V-Effekts beweist.

Dennoch war *Galilei* ein Erfolg, allerdings nicht, wie Huang währte, weil die Schauspieler auf eine verfremdende Spielweise verzichtet hatten, ebenso wenig wie *Mutter Courage* ein Misserfolg war, weil verfremdend gespielt worden wäre – dieses war, nach allem was man weiß, auch nicht der Fall. *Galilei* war ein Erfolg, weil das Stück Zweifel an allen Dogmen in den Mittelpunkt stellte, Lust an freiem Denken zeigte und despotische Herrschaft kritisierte. Das machte es politisch riskant, aber so neuartig und interessant, dass die Zuschauer in Scharen kamen. Gleichzeitig war es aber doch nicht so offen kritisch, dass es ein Opfer der Zensur wurde. Die Thematik von *Mutter Courage* im Shanghai Ende der 50er Jahre war dagegen denkbar unpassend gewesen. Hinzu kam, dass ein großer Teil der beim *Galilei* verwendeten Kunstmittel für chinesische Bühnen neuartig war, nicht zuletzt das hervorragende antiillusionistische Bühnenbild selbst. Publikum und Fachleute nahmen dieses Neue in diesem zweiten ausländischen Stück nach der Kulturrevolution gierig auf. Gleichzeitig war – mit großem Abstand zum Brechtschen Modell – auf den Publikumsgeschmack eingegangen worden, etwa durch bunte Kostüme, eine lärmende Fastnachtsszene oder eine süßlich-romantische Musik, zu der ein Schauspieler-Ehepaar singend und tanzend die Chöre dem Publikum nahe brachte. Bei *Mutter Courage* dagegen hatte man die graubraunen Farben und die von Krieg geprägte Bühnenatmosphäre der Aufführung Brechts übernommen.

Die intensive, teils öffentliche Diskussion über Stück, Inszenierung und Autor war bis heute die umfangreichste und gleichzeitig ergiebigste über Brecht in China. Dabei dämmerte allmählich die Erkenntnis herauf, dass Brecht nicht hauptsächlich ein formaler Neuerer ist, der als Konkurrent zu Stanislawski eine andere, nämlich verfremdende Spielweise erfunden hatte, sondern man entdeckte den antidespotischen und dialektischen Brecht, der interessante Stückfabeln und Figuren geschaffen hatte und den man deshalb unmittelbar für die eigenen Zwecke brauchen konnte. Durch seine Erfahrungen mit dieser Inszenierung, den Diskussionen um und die Reaktionen auf sie kam etwa Huang schließlich zu der Einschätzung, dass man den Verfremdungseffekt *als Technik* im Rahmen des Brechtschen „dialektischen Theaters begreifen und beherrschen muss“.¹¹ Doch wurde diese Höhe der erreichten Einschätzungen nicht gehalten, nicht nur weil Vorurteile in der Regel zäher sind als Erkenntnisse, sondern weil der Ausgangspunkt des chinesischen Theaters es schwer macht, nicht von der Form, nicht von der Spielweise her zu denken. Auch Huang konnte sich aus seiner Fixierung auf den Verfremdungseffekt nie wirklich lösen. Zehn Jahre später polemisierte er gegen die verbreitete Auffassung (ohne zu sagen, dass er sie lange selbst vertreten und Brecht so nach China eingeführt hatte), „dass Brechts Hauptcharakteristikum seine Theorie des ‘Verfremdungseffekts’“ sei, und nennt ihn einen „obskuren, unverständlichen Begriff“, der nur zu Frustration führe. Er verweist auf Bessons Aussage, der am Berliner Ensemble den Begriff „Verfremdung“ von Brecht nicht einmal gehört haben will, kommt aber dann nur zu ganz unscharfen Bestimmungen dessen, was „der Kern von Brechts Dramenkonzeption“ sei¹². Auch in der Polemik drückte sich die Fixierung aus. Auch die meisten anderen Brecht-Rezipienten sitzen bis heute noch tief in der Falle der „Theorie der Verfremdung“, die ihnen Brecht scheinbar als chinesisch nahe bringt und gleichzeitig so ungenießbar macht. Zahlreiche Beiträge im Kontext des

¹⁰ zusammengefasst in einem Artikel: Li J./W. Schlenker, Brechts „Leben des Galilei“ und seine Dramaturgie (chinesisch), in: Xijiu Yishu (Shanghai) 1979, Nr. 2.

¹¹ W. Schlenker, Brecht hinter der Großen Mauer, a.a.O., S. 111.

¹² Huang, in: Chinese Literature, p. 159-161.

Brecht-Symposiums vom 11. - 14. Mai 98 zeigten das deutlich. Als ich dort ironisch den Vorschlag machte, in Zukunft zunächst die Verwendung des Begriffs „Verfremdung“ in China zu verbieten, ertete ich einen heftigen Sturm der Entrüstung.

Die Sichtweise auf westliches wie auf das eigene Theater war und ist in China bestimmt von der Frage nach der Spielweise. Dies wird nicht nur in der Bewertung Brechts deutlich, sondern auch in der Fixierung auf Stanislawski. Huangs bekanntester, auch auf Englisch und Deutsch publizierter Aufsatz zu Brecht trägt denn auch den Titel: *Mei Lanfang, Stanislawski und Brecht – eine vergleichende Studie*¹³. Tatsächlich dominierte in den traditionellen darstellenden Künsten in China der Schauspieler – er stellte das Zentrum der Aufmerksamkeit dar, nur seinetwegen ging man ins Theater. Weder Autoren noch Regisseure, soweit überhaupt vorhanden, waren wichtig, denn die Hauptsache war die möglichst perfekte kunstvolle Wiedergabe von bekannten Geschichten, nicht ihre Interpretation. Eine traditionelle, im Geist der Väter lebende Gesellschaft, die sich wenig, kaum merkbar wandelt, braucht sich nicht mit hermeneutischen Problemen plagen, die nach immer neuen Erklärungen von Vergangenen zum besseren Verständnis einer ständig sich ändernden Gegenwart verlangt.

Unsere Frage ist: Gibt es einen „chinesischen“ Brecht? War das ein „chinesischer“ *Galilei*? In diesem Zusammenhang ist die Reaktion von ausländischen Experten interessant, die auf dem „Hongkong International Brecht Seminar“ 1981 Videoaufnahmen des Pekinger *Galilei* sahen. „Die westlichen und auch die indischen Experten konnten in der *Galilei*-Produktion nicht viel Brecht entdecken. [...] Sie erschien ihnen zu farbenfroh und glatt [...], mehr wie eine Mischung eines Hooywood-Films mit einem amerikanischen Musical.“¹⁴ Auch genuin Chinesisches



konnten sie nicht erkennen. In der Tat war die Leistung der Aufführung aber, dass erstmals erfolgreich echter Brecht mit Erfolg beim Publikum auf die Bühne gestellt worden war, ein Brecht nämlich voll politischer Angriffslust, respektloser Dialektik, verführend zu Reflexion, nicht nur zu stumpfer Einfühlung – aber unter chinesischen Bedingungen: farbiger die Kostüme, süßer die Musik, emotionaler die Darstellung – und die Angriffe etwas eingepackt, um das Projekt nicht zu gefährden. Doch das war noch kein „chinesischer“ Brecht, ein umgeprägter, neugeschaffener. Dazu war die Rezeption noch zu schwach und das chinesische Sprechtheater selbst künstlerisch zu wenig ausgeprägt.

Im Aufschwung der 80er Jahre: *Kaukasischer Kreidekreis* und *Schweyk*

Erst 1985 folgte dann eine aufwendige Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises*, die im Kontext einer „Ersten Brecht-Woche“ (der keine zweite folgen sollte) entstanden war. Sie konnte 1986 in Hongkong beim dortigen Kunstfestival und einem Symposium der Internationalen Brecht-Gesellschaft gezeigt werden. Regie führte Chen Yong, die beim *Galilei* Co-Regisseurin

¹³ in: *Peking Oper und Mei Lanfang*, Beijing 1984 (auf Englisch 1981). Mei war der bekannteste Peking-Opern-Darsteller dieses Jahrhunderts; über ihn berichtet Brecht in seinem Aufsatz über die Spielweise der chinesischen Oper.

¹⁴ W. Schlenker, Brecht in Asia – The Chinese Contribution, in: A. Tatlow/T. Wong (ed.), *Brecht and East Asian Theatre*, Hongkong 1982, p. 188 – der letzte Teil der Formulierung stammte von Michael Morley.

Huang gewesen war, das Bühnenbild gestaltete wie bei *Galilei Xue Dianjie*, der in den 50er Jahren in Dresden Bühnenbild studiert hatte. (Er wurde auch für die *Dreigroschenoper* in diesem Jahr gewonnen.¹⁵) Auch die Aufführung des *Kaukasischen Kreidekreises* lief beim Publikum gut, auch in Hongkong, rief aber keine Diskussionen mehr hervor. Immerhin wurde Brecht wieder ein wenig bekannter. 1986 folgte eine Aufführung des *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* durch das Pekinger Volks-Kunst-Theater, deren „Herangehensweise an Brecht völlig anders war“¹⁶ und die (nur von der Videoaufnahme her) bei allen westlichen Teilnehmern Hongkonger Symposiums große Aufmerksamkeit erregte¹⁷,

während man mit dem auf der Bühne präsentierten *Kreidekreis* Schwierigkeiten hatte. Die Regisseurin des *Kreidekreises* beanspruchte, sie habe versucht, „eine Verbindung zwischen ... Brechtschem Theater und traditionellem chinesischem Theater“¹⁸ zu finden, und auch Huang nannte die Produktion „einen Versuch, Brechts Theorie ebenso in die Stanislawskische Methode wie in die traditionelle chinesische Darstellungskunst“¹⁹ aufzunehmen. Tatsächlich wurden bestimmte Elemente wie „Rezitation, stilisierte Gesten und Kampfsporttechniken“ eingesetzt, Masken nach Art der Peking-Oper gestaltet, doch konnten diese formalen Elemente der Inszenierung keinen inhaltlich fundierten speziellen chinesischen Charakter geben. So konstatierten die westlichen Betrachter zwar „kraftvolle Farben“ und ein Spiel „mit beeindruckenden physischen

¹⁵ Er kennt als einziger wichtiger Theatermann in China Brecht im Original, und deshalb, und nicht nur wegen seiner ausgezeichneten Bühnenbilder, fiel ihm immer eine wichtige Rolle zu.

¹⁶ C. Weber, *Brecht is at Home in Asia*, in: The Brecht Yearbook XIV, p. 34.

¹⁷ Zu sämtlichen hier aufgezählten Theaterereignissen finden sich Beschreibungen und Kommentare unter anderem in: A. Tatlow (ed.), *Brecht and East Asian Theatre*, Hongkong 1982; The Brecht Yearbook XIV;

„Theater heute“ 1979/6, 1987/2 – sowohl das Brecht-Jahrbuch als auch ein Artikel in „Theater heute“ benutzten ein Foto der *Schweyk*-Aufführung als Aufmacher.

¹⁸ Chen Y., in: The Brecht Yearbook XIV, p. 49.

¹⁹ zit. nach C. Weber, op.cit., p. 34.

Eine Nummer verpasst?

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

Brechtshop

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

Tel.: +49/(0)821 / 51 88 04

Fax: +49/(0)821 / 39 136

E-Mail: brechtshop@t-online.de

Dreigroschenheft

Jetzt auch im Internet:

<http://www.dreigroschenheft.de/>

und stimmlichen Fähigkeiten“, aber keine Verwandlung in ein *chinesisches* Stück, sondern in eine Art „Sino-russische Operette“, die sie „an sowjetische Film-Musikkomödien“ erinnerte, „wie sie in den vierziger und frühen fünfziger Jahren populär waren“²⁰. Der zitierte Berichtstatter schließt zurecht auf die Ursache: die Show brachte dem Publikum nichts als „eine angenehme kulinarische Erfahrung“. Die Regisseurin sprach in ihrer Hongkonger Rede von keiner Intention der Inszenierung und an anderem Ort nur von ihrem Wunsch, humanistisches Gedanken-gut in China zu verbreiten²¹. Genau diese Schwäche einer Funktionsbestimmung verhinderte auch, dass die von ihr so hervorgehobenen formalen Versuche mit Elementen der traditionellen Oper von den westlichen Betrachtern gewürdigt wurden und irgendeinen Einfluss auf das chinesische Theater ausüben konnten.

Die Produktion des *Schweyk* dagegen konfrontierte sein Publikum mit einer nüchternen, aber eindrücklichen Bildhaftigkeit auf einer asketischen Bühne mit viel Schwarz und einfachen, metaphorisch aufgeladenen Requisiten wie einem großen Netz oder einer hohen, freistehenden Leiter, gestützt durch die Verwendung der ungewohnten Musik des bayerischen Folkrock-Musikers Haindling²². Brechts Humor kam voll ins Spiel und verschärfte die klare, antidespotische Aussage, vor deren Hintergrund mit dem Publikum hochaktuell der Dialog darüber geführt wurde, wie in einer immer noch von absoluter Macht beherrschten Gesellschaft die „kleinen Leute“ überleben können – ohne jeden Versuch einer oberflächlichen Adaption an chinesische Verhältnisse. (3 Jahre später sollte wieder ein-

mal eine Demokratiebewegung in China niedergewalzt werden.) Das Publikum unterschied sich von dem des *Kreidekreises* und „normalen“ chinesischen Aufführungen: Es war deutlich jünger und nicht mehr nur an Unterhaltung, sondern an dieser Form des unterhaltsamen öffentlichen Diskurses über gesellschaftliche Fragen interessiert. „Verglichen mit den anderen asiatischen Produktionen, die in Hongkong präsentiert wurden, kam *Schweyk* der visuellen Herangehensweise und Sensibilität am nächsten, wie sie das europäische Theater heute dominiert“²³ – und das war der Grund für die hohe Akzeptanz bei den westlichen Fachleuten.

Während die eine Produktion auf einer letztlich rein formalen Ebene Brecht mit altem chinesischem Theater zu verbinden versuchte und doch keinen Fortschritt und keine bleibende Wirkung brachte, präsentierte *Schweyk* bei Übernahme westlicher ästhetischer Standards eine gelungene Verwendung Brechts für aktuellen chinesischen Bedarf. Beide Produktionen waren kein „chinesischer“ Brecht und fanden auch keine Nachfolger.

Der Gute Mensch von Sezuan – erfolgreiche „Dialektik der Akkulturation“?²⁴

Schweyk war die letzte große Aufführung in einer Aufschwungphase des Sprechtheaters in den 80er Jahren, die wie so manches andere 1989 ein Opfer von Panzern und Soldatenstiefeln wurde. Daneben gab es nur kleine Aufführungen in Theaterhochschulen und 1987 eine Adaption des *Guten Menschen von Sezuan* als traditionelle Lokaloper im Stil der Provinz Sichuan, die Brecht Sezuan nannte²⁵. Auf der Suche nach ei-

²⁰ ibid. p. 34. Er setzt fort: „oder jene narrativen Ballettproduktionen am Bolshoi- oder Kirov-Theater, die von Volkstanz-Vokabular und plumpem Spiel pseudorealistischer Handlungen strotzten. Die Musik klang wie die Partitur einer russischen Operette. Manchmal begleiteten die Schauspieler die Rezitation des Erzählers mit getanzten oder gespielten Darstellungen seiner Erzählung und stellten damit Brechts Konzept theatralischer Dialektik auf den Kopf.“

²¹ Vgl. Chen Y. in: Beijing Rundschau, Beijing, Nr. 41, 1985, p. 25.

²² Sie war dem Regisseur von mir vorgeschlagen worden und passte in ihrer Mischung aus bajuwarischer Grobheit und moderner Einfachheit sehr gut in die Inszenierung.

²³ C. Weber, op.cit. p. 35 f.

²⁴ A. Tatlow, *The Context of Change in East Asian Theatre*, in: The Brecht Yearbook XIV, p. 9.

²⁵ Sichuan-Oper der Stadt Chengdu, 1987. Regie Li Li-uyi; die Ausführenden waren überwiegend junge Leute, die von der Hochschule zurückgekommen waren. Li arbeitet inzwischen in Peking und kam dieses Jahr mit einem Stück heraus, das Opern-Elemente auf eine sehr interessante Weise verarbeitete. Unberücksichtigt, da für die Entwicklung in der Volksrepublik irrelevant, lasse ich eine Adaption von „Die Gesichte der Simone Machard“ durch den Hongkonger Regisseur Frederic Mao, in der die Traumszenen als Peking-Oper präsentiert wurden – eine sehr intelligente, ästhetisch

nem „chinesischen Brecht“ muss diese Inszenierung natürlich betrachtet werden, könnte doch hier endlich ein praktischer Beweis einer weiteren These der Brecht-Rezipienten und -Festredner liegen: dass die Beschäftigung mit Brecht nämlich Theaterleute wie Wissenschaftler motiviere, das nationale Kunsterbe des Musiktheaters nicht mehr zu verachten, sondern endlich anzutreten und für ein modernes Theater fruchtbar zu machen.²⁶ Auch westliche Beobachter wie Tatlow, der von der Hongkong University aus lange Jahre theoretisch und in den 80er Jahren auch praktisch so viel für die Vermittlung von Brecht in Asien tat, formulierten große Hoffnungen: „...Kenntnis der Anziehungskraft ostasiatischer Formen für Brecht und die kreative Adaption seiner Stücke für das ostasiatische Theater können der produktivste Weg zur Entwicklung eines Potentials innerhalb dieser Kultur werden ... Die Begegnung mit Brechts Theater wird dann eine Begegnung mit ihrem eigenen kulturellen Erbe – in der Tat die einzige, die sie von ihren eigenen Hemmnissen wirklich befreien kann.“²⁷ Es gab vor und nach dem Sichuaner *Guten Menschen* auch andere Versuche, Theaterstücke aus der europäischen Tradition in traditionelle Musiktheaterformen zu adaptieren, doch blieben sie in China ohne künstlerische Resonanz und ohne Publikum. Nur im westlichen Ausland entstand lebhaftes Interesse²⁸, das man jedoch letztlich

ebenso wie Erfolge der Peking-Oper im Westen als kulturtouristische Neugier auf Exotik abhaken muss.

Tatlow formulierte, nachdem er ein Video des Sichuaner *Guten Menschen* gesehen hatte, die These, dass mit dieser Aufführung und mit *Schweyk* zwei Entwicklungsstränge erkennbar seien. Während letztere „den Kontakt mit der traditionellen Vergangenheit abgebrochen zu haben scheint“, glaubt er in Bezug auf das Opernexperiment ungenannten Kritikern in China, die – aus hier schon ausgeführten Gründen – natürlich wieder einmal behaupteten, „dass diese Produktion ... ganz einfach eine neue Stufe in der Entwicklung des chinesischen Theaters repräsentiert“. Und wenige Sätze weiter sieht er „diese Befreiung des kreativen Potentials in chinesischer Kultur, die wir schon so lange antizipiert haben“²⁹. Aber die Lokalopernversion des Brecht-Stücks fand in ihrer Heimat nicht viel, bei einer Pekinger Präsentation kaum Publikum und bildete auch keinen Anstoß zu weiteren Experimenten, geschweige denn den Ausgangspunkt eines Entwicklungsstranges des chinesischen Theaters. Zwar erschien die Oper in Bühne und Ausstattung auch mir eine ästhetisch sehr gelungene Mischung aus traditionellen und modernen Mitteln; Akrobatik wurde auf sehr ansprechende Weise zur Externalisierung von Gefühlen verwendet, und die Musik war schön. Doch unterwarf sie gerade in entscheidenden Punkten den Stoff undialektischen Verkürzungen: So steht Shen Te etwa gegen eine Menge schlechter Leute, für deren Schlechtigkeit die gesellschaftlichen Gründe nicht mehr erkennbar sind, wodurch natürlich die gesamte Aussage des Stücks gefährdet wird.

Dies ist nun kein Zufall. Nicht nur die Themen, sondern gerade auch die theatralischen Mittel des traditionellen Theaters entsprechen, bei aller Schönheit, einer über Jahrhunderte kaum veränderten Welt, in deren unveränderlich stabilem Rahmen die Individuen einen begrenzten und naturhaft bestimmten Platz haben. Haupt-

adäquate Verwendung traditioneller Mittel, die der Aussage des Stücks nicht schadete, sondern sie noch verdeutlichte. Vgl. den Bericht von Weber im Brecht Yearbook XIV.

²⁶ vgl. Zhang L., op.cit., p. 2; and Chen Y. in: The Brecht Yearbook XIV, p. 50: „Erforschung und Anwendung Brechtscher Kunst ... fördert unseren Respekt und unsere Leidenschaft für unser eigenes großartiges traditionelles Theatererbe und unsere Neubewertung dieses Erbes.“

²⁷ A. Tatlow, op.cit., p.9.

²⁸ So wurde eine Kunju-Adaption von Shakespeares *Macbeth* unter der Ägide Huangs in Shanghai zum Edinburgh-Festival eingeladen und dort mit großem Interesse aufgenommen, ganz im Gegensatz zum Shanghaier Publikum – nicht ohne aber auch von westlichen Kritikern genau in dem Punkt problematisiert zu werden, der entscheidend ist: „Die Mittel der chinesischen Oper und das aus *Macbeth* sprechende westliche Lebensgefühl gehen über weite Strecken nicht zusammen“ schrieb etwa die Frankfurter Allgemeine Zeitung (18.09.1987, S. 31) – ein Gefühl, das auch ich beim Besuch von Proben in Shanghai hatte.

²⁹ A. Tatlow, op.cit., p. 10 – Dass der Wunsch zum Vater des Gedankens wird, ist wohl bisher allen Beobachtern gesellschaftlicher Entwicklungen widerfahren, die in sie eingreifen wollten und sich deshalb zu unsicheren Voraussagen verführen ließen.

ziele des alten Theaters waren Affirmation dieser alten Welt, ihre Beschönigung und eine daraus gezogene Unterhaltung. Obgleich dies in völlig anderer Form als im westlichen, bürgerlichen Illusionstheater geschieht, war natürlich auch das Hauptziel des alten Musiktheaters, durch Erzeugung von Gefühlen zu unterhalten. Es bedient diese Funktion mit einer spezifischen ästhetischen Einheit von Musik, Dramatik und schaustellerischen Elementen (Akrobatik, Pantomime) und verwendet einige Kunstmittel, die Brecht geeignet schienen, im modernen Theater als Verfremdungs- und Desillusionierungseffekte zu wirken, in ihrem eigenen Kontext jedoch diese Funktion nicht hatten. Hier liegt das Problem der bisherigen Brecht-Rezeption, soweit sie auf Brechts Affinität zum chinesischen Musiktheater rekurriert: Sie ist blind gegenüber den vorgegebenen oder beabsichtigten gesellschaftlichen Funktionen der theatralischen Veranstaltungen und hält für gleich oder wenigstens ähnlich, was grundsätzlich verschieden ist. Sie erkennt nicht, dass Brecht, der auch gegenüber der eigenen Tradition die Methode des „Messingkaufs“ anwandte, Elemente herauslöste und ihnen experimentell in einem bewusst anderen Kontext eine neue Funktion zuordnete.³⁰ Daher die hilflose Faszination durch den Brechtschen V-Effekt und seine Aufplusterung zu einer „V-Theorie“. Daher die große Ankündigung des endgültigen Durchbruchs zu einer neuen chinesischen Theaterkunst bei jedem neuen Versuch der Verbindung von kaum zu Verbindendem, gefolgt von peinlichem, begriffslosem Schweigen, wenn es wieder nichts war.

Nur eine Analyse der Situation auf den verschiedenen Bühnen und ihrer Gründe sowie eine Aufarbeitung der durchaus lehrreichen Theatergeschichte dieses Jahrhunderts kann hier weiterhelfen und zu sinnvollen und aussichtsreichen Experimenten führen. Das traditionelle Musiktheater mit seinen zahlreichen höfischen und lo-

kalen, städtischen und ländlichen Varianten sowie seinen noch zahlreicheren verwandten einfachen Formen wie Balladensingen usw. leidet an einem unaufhaltsamen Publikumschwund. Für viele jüngere Leute ist seine ästhetische Sprache schon unverständlich geworden, und dies, obwohl es selbst in den höfischen Formen der Peking-Oper oder der Kunju immer im besten Sinn volkstümlich war. Aus einer früheren Bastion von Tradition und Konservatismus verwandelt es sich in ein museal zu pflegendes Überbleibsel der alten Gesellschaft, das in Peking inzwischen vor allem den Tourismus fördert. Man kann die Wut, mit der noch in den zwanziger Jahren antidespotisch gesinnte Intellektuelle die Forderung nach einem Verbot der traditionellen Oper aufstellten, fast nicht mehr verstehen. Doch genau an diese große Auseinandersetzung, die zur kämpferischen Einführung des europäischen Sprechtheaters unter dem Schlagwort des „Ibsenismus“³¹ in die halbkolonialen Küstenstädte führte, musste angeknüpft werden – und auch an das Schicksal, das dieses Theater erlitt: Es ging in den Wirren des antijapanischen und des folgenden Bürgerkrieges unter und konnte nur Elemente und Formen, nicht jedoch seinen bürgerlich-individualistischen, antidespotischen Impetus in die spezifisch volksrepublikanisch-chinesische Form des Sprechtheaters hinüberretten, die unter starkem sowjetischem Einfluss nach 1949 aus dem bäuerlichen Agitprop-Theater der KP entstand.



³⁰ Brecht hat das in einem vermutlich 1930 geschriebenen Text über die japanische Schauspieltechnik sehr deutlich expliziert: „es soll also eine technik von höchst wesentlichen voraussetzungen gelöst wegtransportiert und wesentlich anderen bedingungen unterworfen werden.“ zit. n. A. Tatlow, *Brechts Ostasien*, Berlin 1998, S. 21.

³¹ Vermutlich war Ibsen bisher der einzige außerchinesische Theaterschriftsteller, der in gewissem Umfang sinisiert wurde.



Das moderne chinesische Sprechtheater

Nachdem wir nun die Frage, ob es durch eine Verbindung von traditionellem Theater mit modernem Sprechtheater einen „chinesischen“ Brecht gab oder geben kann, verneinen müssen, sollten wir noch einen genaueren Blick auf dieses Sprechtheater werfen, das sich inzwischen auch immer mehr ausländischer Stücke bemächtigt.

Dieses Theater hat – teils noch als Erbe von Agitprop- und Musiktheater – ein bunt gemischtes Publikum, das für Maßstäbe entwickelter bürgerlicher Gesellschaften noch undifferenziert ist und in ähnlicher Zusammensetzung auch im Kino, im Pop- wie im Sinfoniekonzert anzutreffen ist. Dieses plebejische Theater (ich verwende diesen Begriff, um nicht von „Volkstheater“ sprechen zu müssen) ist ein Beispiel für eine in vielfacher Weise gebrochene kulturelle Entwicklung, in der Reste von Traditionen und importierte Elemente aus Unterhaltungs- wie aus „ernster“ Kunst sich kunterbunt mischen und sein Pendant in einer uns Westlern oft merkwürdig anmutenden Mischung von Geschmackselementen hat: So sehr es etwas erfrischend Naives hat,

wenn die gleichen Leute mit der gleichen Haltung in die *Lustige Witwe* und in *König Lear* gehen, so sehr signalisiert es auch, wie uneinheitlich, unentfaltet, und widersprüchlich kulturelle Bedürfnisse und ästhetische Maßstäbe sind. Mangelnde Kohärenz durch einen tief sitzenden Identitätsmangel macht diese Gesellschaft unter der Oberfläche ihrer immer noch straff-despotischen staatlichen Organisation für schwere Krisen anfällig.

Diesem Publikum bieten die Ensembles, die bei ausbleibenden staatlichen Subventionen inzwischen unter großem kommerziellem Druck stehen und doch gleichzeitig noch politisch kontrolliert werden, von Boulevardtheater über propagandistische Stücke bis hin zu Ansätzen von experimentellem Theater ein entsprechend buntes Programm an. Wobei immer noch Stücke mit hoher Aktualität dominieren, die schnell geschrieben, bis zur Abnahme des Interesses einmal aufgeführt und dann für immer verschwunden sind. Dabei handelt es sich um Gebrauchstheater, das in seinen besseren Exemplaren Beiträge zu einer halböffentlichen Erörterung brennender Fragen – wie Zwangsumsiedlung durch den Bauboom, der Zerfall von Familienstrukturen, Umweltprobleme usw. – liefert. Seit einigen Jahren verstärkt sich durch Vermehrung von Studioaufführungen für jüngere Intellektuelle allmählich eine Differenzierung des Publikums. Große Themen sind hier immer noch die Erforschung und Entfesselung des Individuums, seiner gesellschaftlichen Beziehungen und seiner Gefühle sowie die Auseinandersetzungen mit absoluter, despotischer Macht. Ohne sich darüber bewusst zu sein, wird hier das noch unerledigte Thema aus der Anfangszeit des chinesischen Sprechtheaters wieder aufgenommen.

Vor allem mit solchen Aufführungen auf kleinen Bühnen löste sich das Theater allmählich aus der Stagnation, die nach 1989 zunächst alle kulturellen Bereiche jenseits reiner Unterhaltungskultur niederdrückte. Es erscheint aber kein Wunder, dass Brecht bisher in diesen Bereich noch nicht einbrechen konnte. Individualistische Bedürfnisse sind durch sein Theater schlechter zu bedienen als durch Sartre, absurdes Theater und vergleichbare chinesische Experimente. Allenfalls ein antidespotischer Brecht wie im *Ga-*

lilei oder im *Schweyk* kann in diesem Kontext Fuß fassen, einen auf individueller Ebene psychologisierenden gibt es nicht. Ein Stück wie der *Kreidekreis* wird dagegen Opfer des Mainstreams des chinesischen Sprechtheaters. Die von westlichen Zuschauern oben beschriebenen Erscheinungen sind typische Ausprägungen dieses plebejischen Theatertyps, der interpretatorisch unbekümmert und stilistisch eklektizistisch an eine solche Produktion herangeht. Das ist vielleicht auch ein „chinesischer“ Brecht, aber anders, als der sehnsüchtig nach dem Licht aus dem Osten schauende westliche Beobachter erwartet.

***Die Dreigroschenoper* 1998**

Außerhalb des antidespotischen, individualistischen Paradigmas des modernen Theaters in China beginnt sich nach über 20 Jahren Öffnungspolitik und über 10 Jahren kapitalistischer Gründerphase doch auch ein „moderneres“ Paradigma zu etablieren. So erstaunlich die wirtschaftliche Entwicklung Chinas ist, aber es ist ein Land, in dem die Geschwindigkeit, mit der Reich und Arm auseinanderdriften, in den letzten 15 Jahren nach Angaben der UNO höher ist als in jedem anderen Land der Welt. Und das ist bis auf die Straßen der Hauptstadt spürbar. Gelegentliche politische Erschütterungen bestätigen den Druck, unter dem die Gesellschaft steht: Vor 3 Jahren nahm sich in einem gigantischen Korruptionsskandal ein stellvertretender Bürgermeister Pekings das Leben, der Parteisekretär, immerhin Mitglied des Politbüros, musste gehen und kam unter Hausarrest. Mit steigender Arbeitslosigkeit, zunehmender Prostitution und Kriminalität – auch in organisierter Form – verstärkt sich das Bedürfnis, auch die negativen Folgen des Fortschritts auf der Bühne zu behandeln. Für diesen unerschwerlich und halböffentlich laufenden Diskurs über die eigene Gesellschaft und ihre Zukunft kann Brecht wieder mehr beitragen. Ein erster Schritt war die *Dreigroschenoper*, die – wiederum unter Regie der *Galilei-* und *Kreidekreis*-Spielleiterin Chen³² – zum

100. Geburtstag Brechts im Mai und Juni 1998 am Jugend-Kunst-Theater lief³³.

Diese Regisseurin und dieses Theater bedeuteten, dass Brecht wieder im Mainstream des chinesischen Sprechtheaters plazierte war. Die fast unschlagbaren Qualitäten des Stücks führten jedoch dazu, dass weit mehr als beim *Kreidekreis* ein authentischer, nämlich ein unterhaltsamer, spöttischer, moderner, poetischer und musikalischer Brecht zu sehen war. Einen entscheidenden Beitrag lieferte dazu das Bühnenbild, das nicht nur verdeutlichte, dass es hier um eine Bettleroper ging, sondern unter Verwendung von Zeichnungen von Grosz soziale Angriffslust ausstrahlte, die der Aufführung aus Vorsicht und aus Inkonsequenz an vielen Stellen fehlte. Den größten Erfolg bildete jedoch der Einsatz der Musik Weills. Es war eine lange Diskussion, ob Weills Musik dem Publikumsgeschmack zugemutet werden könne, der doch eher von romantisieren-der pseudo-klassischer Musik oder einfach von süßlicher Popmusik beherrscht ist – auch bei den Schauspielern selbst. Man dachte ernsthaft darüber nach, wie früher eine „chinesische“ Musik schreiben zu lassen. Nun war zum ersten Mal in China originale Musik zu einem Brecht-Stück zu hören. Wie bei der Berliner Uraufführung kam der Durchbruch beim verwunderten Publikum immer beim alles andere als antimilitaristisch aufgemachten *Kanonensong*, der auch als regelmäßige Dreingabe herhalten musste. Dies war möglich, weil die Regie hier und an anderen Stellen in einer fürs chinesische Sprechtheater sehr typischen Weise der Aussage und dem ästhetischen Reiz von Musik und Text nicht traute, sondern mit allen Mitteln das revueartig Unterhaltende herausstrich oder den Songs durch szenische Mittel oder durch die Rückverlagerung in die Handlung einen zusätzlichen, oberflächlichen Unterhaltungscharakter überstülpte. So wurde die *Seerüberjenny* von Polly auf dem Esstisch in revueartiger Weise, mit dem völlig unmotivierten Gestus einer Nachtclubsängerin vorgelesen. Letztlich waren Musik und Text jedoch nicht unterzukriegen. Bei *Finale 1 und 2* traten

³² Chinesisches Jugend-Kunst-Theater. Premiere 2.5.1998. Bühnenbild Xue Dianjie. Übersetzung Qiyu Yue-Schlenker, dramaturgische Beratung Lin Kehuan und Wolfram Schlenker.

³³ Eine ausführliche Beschreibung der Aufführung und ihres Kontextes habe ich veröffentlicht in: *Dreigroschenheft* (ISSN 0949-8028), 4/1998, Augsburg 1998, p. 28ff.

die Schauspieler ganz aus ihren Rollen heraus und sprachen das Publikum kalt und aggressiv an, durchbrachen die vieldiskutierte 4. Wand und packten das Publikum nicht bei ihren Eskapismus-bedürftigen Seelen, sondern am Kopf – und hinterließen damit einige der tiefsten Eindrücke, sehr zur Verwunderung hartnäckiger Brecht-Zweifler, die sich darunter immer nur staubtrockene Vorgänge hatten vorstellen können. Die besseren der überwiegend jungen Darsteller merkten bald, welche Möglichkeiten ihnen der Stoff bot. Als Macheath stand beispielsweise einer der neuen Spekulanten, Makler, Geschäftemacher und Selfmade-Unternehmer mit goldenen Ringen und Gel im welligen Haar und wendigen, aber durchaus herrischen Bewegungen auf der Bühne, wie sie seit Jahren in den großen Städten Chinas immer wichtiger und auch sichtbarer werden. Gestisch gelang ihm das besonders in der Bordell-Szene, wo er als reüssierter Gönner den Huren großzügig Geldscheine in den Ausschnitt steckte. Durch die Ausstellung dieses Restes von menschlicher Verbundenheit, von paternalistischer Herrenart, wie sie in anderer Weise auch hohe Kader gerne (vor)zeigen, durch diesen typisch chinesischen Überzug von Weichheit über Kälte und Härte, konnte der Schauspieler die Figur dem Publikum als Bestandteil der eigenen Lebenswelt nahe bringen – und damit auch der Kritik ausliefern. Der sensiblere Teil des Publikums – ohnehin geübt im Lesen zwischen den Zeilen – merkte auch schnell, woher der Wind in diesem Stück wehte. Auch die Theaterleute hatten, kaum dass ein ordentlich übersetzter Text da war, rasch bemerkt, dass dieser „heikel“ sei. Ein junger Musiker sprach die Übersetzerin und mich an, ob das wirklich alles originaler Brecht-Text sei oder ob wir da extra für China etwas hinzugefügt hätten. Er konnte es kaum glauben, als wir das verneinten. Es schien ihm alles amüsant, aber gleichzeitig sprach er von einem unangenehmen Gefühl inneren Drucks, da er daran denken müsse, wie die Menschen unter der Last der Verhältnisse gerade auch jetzt so schlecht würden. Die Billigkeit und Unzuverlässigkeit menschlicher Beziehungen in einer (für China neuen) Welt, in der nur Geld zählt, kam über die Rampe. Unter dem Strich lotete die Inszenierung aber nicht aus, was mög-

lich war, d. h. also weniger als es 20 Jahre vorher mit *Galilei* unter viel schwierigeren Bedingungen gelungen war. Das Meiste blieb – abgesehen von mancher lauten Lustigkeit ohne ironischen Biss – irgendwie verhalten, gedämpft, nie erschreckend, bedrohlich oder melancholisch. Die Kausalität von armer Welt und schlechtem Menschen wurde nicht herausgearbeitet und es blieb undeutlich, dass weder Prostitution noch Einbrecherei noch Betteln ein Spaß sind. Dass es gar um die von Brecht später aufgestellte Gleichung „Bürger = Räuber“ gehen könnte, war noch undeutlicher. Die Bettler sahen nicht elend aus, die Räuber waren nicht gefährlich, die Polizisten nicht brutal. Nur die Huren stellten einen für die Bühne eines hauptstädtischen Theaters erstaunlichen Grad von Unanständigkeit aus. Alte Hypotheken des chinesischen Sprechtheaters schlugen hier durch: erzwungene politische Vorsicht kombiniert mit der Angst, dass das plebejische Publikum ohne aufgepfropfte Unterhaltungselemente und ohne Appell an das Gefühl nicht ins Theater zu bringen sei. Tieferliegende Quellen in der schon marginalisierten Musiktheatertradition³⁴ speisten auch hier eine der Besonderheiten des chinesischen Sprechtheaters: Es wurde sehr stark stilisiert. Die chinesische Oper zeigt nie wirkliches Trinken, wirkliche Schläge, wirkliche Tränen, wirkliche Lumpen, sondern deutet sie an, durch symbolische Gesten und Ausstattungskonventionen. Auch so erklärt sich, dass der Bühnenbildner darum kämpfen musste, dass schließlich wirkliche Bettlerlumpen in Peachums Garderobe gehängt wurden. Die Räuber taten nur so, als ob sie aßen und tranken, und mussten mit plumpen und häßlichen Plastikrequisiten agieren. Was bei der Oper kunstvolle Distanzierung von der Niedrigkeit des Authentischen ist, wird im chinesischen Sprechtheater schnell ein lächerliches So-tun-als-ob – ein allenfalls dann in eine andere Richtung überzogenes Spiel, ähnlich wie im Kindertheater. Elend, Emotionen, Aggressivität, Gewalt werden nur angedeutet, nicht ausgespielt.

Scharfe, klare Aussagen zu machen, ist also ohnehin nicht Sache des chinesischen Sprech-

³⁴ Das resultiert seinerseits natürlich aus tradierten gesellschaftlichen Kodexen öffentlichen Verhaltens.

theaters. Die erwähnten tiefer liegenden Gründe werden verstärkt durch oberflächigere: Dieses plebejische Theater ist alles andere als ein Regietheater oder literarisches Theater wie etwa das deutsche. Texte werden selten gründlich analysiert und interpretatorisch untersucht. Inkonssequenzen, die durch ungenaues oder falsches Verstehen entstehen, werden nicht geklärt, sondern überspielt. Übersetzungen sind oft erstaunlich falsch – bei diesem Text wurde im letzten Moment erkannt, dass eine völlig neue Übersetzung nötig war; normalerweise wird das einfach in Kauf genommen.³⁵ Im Fall der *Dreigroschenoper* wurde all das noch verstärkt durch großen Zeitmangel: Der beste Teil der Probenzeit musste dem Erlernen der ungewohnten Songs gewidmet werden.

Dennoch – alles in allem war diese *Dreigroschenoper* ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung – nicht nur für die Brecht-Rezeption³⁶, sondern auch für das chinesische Theater. Bleibt unsere Frage, ob hier endlich ein „chinesischer“ Brecht zum Vorschein gekommen ist? Das chinesische Sprechtheater ist dazu bisher nicht in der Lage. Doch geschieht Brecht damit nichts Außerordentliches. Auch der von allen Ausländern am meisten gespielte Shakespeare erleidet das gleiche Schicksal: Klischees, mattes Schülertheater pflastern seinen chinesischen Weg³⁷. Und dies, obwohl über ihn vielleicht am mei-



sten geforscht und geschrieben wird, und er in der Ausbildung der Theaterleute eine quantitativ große Rolle spielt. Andere Autoren von Goethe über Büchner, Goldoni, Dürrenmatt, Sartre, Beckett bis hin zu Arthur Miller werden nur gespielt, wenn durch ausländisches Geld oder Kooperation mit ausländischen Regisseuren ein Anlass gegeben ist. Eine systematische Rezeption ist nicht zu erkennen.

Vielleicht ist Brecht sogar doch noch ein wenig wichtiger. Von ihm ging und geht nach eigener Beobachtung und Aussage wichtiger Protagonisten³⁸ ein Einfluss aus, der sich in der Struktur dramatischer Texte, im Stil von Bühnenbildern und der Aufmachung von Inszenierungen ausdrückt, die immer zahlreicher vom Illusionismus Abschied nehmen und dem Publikum Denken zumuten. So können wir nach dem Erfolg der *Dreigroschenoper* und angesichts des stürmischen Umbruchs der chinesischen Gesellschaft doch vielleicht mit gutem Grund hoffen, dass Brecht nicht der tote Hund sein wird, als den ihn manche Kritiker im Westen ebenso beharrlich wie erfolglos zu deklarieren versuchen.

(Dr. phil. Wolfram Schlenker, Germanist, Politologe, Fremdsprachendidaktiker. Insgesamt 16-jährige Tätigkeit in Peking/China, zuletzt seit 1991 als Co-Direktor eines Sprachzentrums. Seit 1979 immer wieder an chinesischen Aufführungen von Brecht-Stücken als dramaturgischer Berater beteiligt: 1979 „Galilei“, 1986 „Schweyk“, 1998 „Dreigroschenoper“. Zahlreiche Veröffentlichungen zum chinesischen Theater. Der Beitrag ist bereits auf Englisch erschienen: Is There a „Chinese“ Brecht? Problems of Brecht Reception in China, in: Modern Drama, Volume XLII, Number 2, Toronto 1999. Die Bilder sind aus Antony Tatlow: Brechts Ostasien“, Pathros Verlag.)

³⁵ Es ist übrigens interessant, dass zahlreiche der hier aufgeführten Punkte über das chinesische Sprechtheater auch für das japanische Theater gelten. Vgl. dazu: Iwabuchi T., *Brecht-Rezeption in Japan aus dem Aspekt der Theaterpraxis*, in: The Brecht Yearbook XIV, p. 87 ff.

³⁶ Und allemal ein wichtigerer Beitrag zum 100. des Altmeisters als das gleichzeitig von der „Chinesischen Forschungsgesellschaft für deutschsprachige Literatur“ veranstaltete Brecht-Symposium, das der sinkenden Zahl chinesischer Germanisten einige Festreden mit anschließender Festmusik (ein Potpourri aus Streichquartettsätzen von Beethoven, Schubert, Boccherini usw.), ein Festessen und drei wenig ergebnisreiche Tage in der Abgeschlossenheit eines weit entfernten Badevororts von Peking bot.

³⁷ Ich erinnere mich noch gut an ein Shakespeare-Festival 1986, zu dem Theaterhochschulen und Theater endlich alle blonden Perücken aus den Truhen holen konnten und auf dem man viel Bemühen sah, machtgierige Richards, liebeswütige Othellos, zerissene Macbeths und wilde Lears über die Rampe zu bringen.

³⁸ vgl. exemplarisch die Beiträge von Chen Y., Xue D., Li J. in: The Brecht Yearbook XIV.

Brecht in der Ukraine

Fragen zu einem Brecht-Gastspiel aus der Ukraine

Offener Brief eines Besucher

Sehr geehrtes Deutsches Theater!

I. Im Rahmen der Kulturtage der Ukraine in der BRD, die vom 2. November bis 3. Dezember 2000 stattfanden, präsentiert das Nationale Akademische Iwan-Franko-Theater an zwei Tagen (3. und 4.11.) im Deutschen Theater in Berlin Bertolt Brechts *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* in ukrainischer Sprache.

Jedoch: In dieser Adaption gibt es keine visuellen Hinweise geschweige denn wahrnehmbare Bezüge auf die Thematik des sich etablierenden deutschen Faschismus in jener Zeit, sondern der Zuschauer wird konfrontiert mit einer Darstellung, in der Faschismus bzw. Nationalsozialisten als Akteure eines Gangstercoups nicht vorkommen. Statt dessen aber bekommt das Publikum, neben anderen Bezügen zur sowjetischen Geschichte – wenn schon überhaupt – dann solche Uniformen zu sehen, die nicht Faschisten, sondern der sowjetischen Geheimpolizei zuzuordnen sind. Schwerwiegender noch die Geschichtsverfälschung, die, zugegeben auf hohem künstlerischen Schauspielniveau, sich nicht mit einer Verwendung „unorthodoxer künstlerischer Mittel“ oder der Bereitstellung „politischer Assoziationsmöglichkeiten“ durch den Regisseur an das zu belehrende Publikum plausibel rechtfertigen lässt. Geschichtliche Wahrheiten müssen solche bleiben! In der bekannten Szene, in der es um die Vorbereitung der Okkupation Österreichs geht: Hitler zwingt so brutal wie subtil unter scheinbarer Wahrung von Weltöffentlichkeit und diplomatischen Regeln den Österreichischen Kanzler Engelbert Dollfuß zur Einwilligung des Anschlusses Österreichs – bei Brecht: „Blumenladen des Givola“. In dieser Aufführung des Nationalen Akademischen Theaters Iwan-Franko unter der Regie von Walentin Kosmenko-Delinde und mit – zugegeben – ausgezeichneten schauspielerischen Leistungen, wird jedoch dem Kanzler Dollfuß mit „Hammer und Sichel“ der Gar aus gemacht bzw. wird er in die Verfolgung und Mord getrieben. Meine Kritik daran ist auf keinen Fall eine punktuelle Rehabilitierung des Stalinismus und hält auch einer zu erwartenden Dif-

famierung stand. Sie ist ebenso wenig der Schrei nach dem „reinen“ Brecht, sondern sie ist die Einforderung nach Authentizität Brechts und historischer Wahrheit: Der Kanzler Österreichs, Engelbert Dollfuß (Dollfeet), ist weder von oder unter „Hammer und Sichel“ umgebracht worden noch ist die „Heim-ins-Reich“ Besetzung Österreichs unter „Hammer und Sichel“ oder von Stalin ausgegangen. Brecht hat sein Stück nicht gegen den Kommunismus geschrieben! Es ist mir unverständlich, welche Kriterien diese Brecht verfälschende Aufführung des Arturo Ui in unseren Tagen ansteigender Einflussnahmen rechtsradikaler Auffassungen diese Aufführung im DT legitimieren!

II. Anmerkungen zu Ausführungen zur Geschichte des Theaters im Programmheft: Ich kann mir nicht vorstellen, dass die Premiere des Stückes 1985 in der jetzt gezeigten Inszenierung stattgefunden hat! Nichtsdestoweniger interessiert und bleibt zu fragen, warum das Stück nach einigen Aufführungen noch im selben Jahr tatsächlich abgesetzt worden ist, denn eine Verletzung der Brandschutzbestimmungen, wie bezweifelnd im besagten Programm- bzw. Informationsheft zu den Ukrainischen Kulturtagen zu lesen ist, kann offensichtlich nicht wirklich die Ursache für die Absetzung gewesen sein. Also welche Art politischer „Assoziationsmöglichkeiten“ sind befördert, welche „unorthodoxen künstlerischen Mittel“ sind in der ersten Inszenierung von 1985 bei der Umsetzung der Brechtschen Parabel verwendet worden und welche Dinge sind es, die die Kulturverantwortlichen zunächst in Alarmstimmung versetzten und schließlich zur Absetzung des Stückes führten?? Was wurde gezeigt? War es die gestern abend gesehene Fassung des Stückes? Wenn, wie zu lesen steht, die gesamte Aufführung (bei besonderer Hervorhebung der Wichtigkeit der Originalbesetzung von 1985(!), nicht des Inhalts!) 1999 mit Unterstützung des Goethe-Institutes Kiew reanimiert werden konnte, so scheint mir doch, dass eine Reihe verheerender Konzessionen bei der Reanimation gemacht worden sind! Auf wessen Kosten eigentlich?

Eingreifendes Denken. Rettende Kritik

Von Thomas Marxhausen

Die Entstehungsgeschichte des von Wolfgang Fritz Haug (FU Berlin) herausgegebenen *Historisch-kritischen Wörterbuchs des Marxismus* (HKWM), von dem in diesem Jahr der fünfte von 15 Bänden erscheinen wird, spiegelt das Ende des kurzen 20. Jahrhunderts. Ursprünglich war geplant, das *Dictionnaire Critique du Marxisme* (hrsg. v. Georges Labica und Gérard Bensussan, 1982ff) ins Deutsche zu übersetzen und durch Supplemente zu ergänzen. Das Jahr 1989 erwies die theoretische wie politische Unmöglichkeit des Vorhabens:

Die Theorie war, wie der Herausgeber im Vorwort zum 1. Band des HKWM schreibt, „herrenlos“ geworden. Viele bereits vorliegende Artikel hatte die Geschichte überholt. Die Übersetzung erschien zwar doch; anstelle der Supplementierung traten Überlegungen zu einem ganz anderen Projekt.

Der Zusammenbruch des Sowjetblocks in Wechselwirkung mit dem Vormarsch des Neoliberalismus und einer unverzüglich eingeleiteten Demontage des Sozialstaatsmodells mussten, wenn die Linke sich nicht selbst aufgeben wollte, als unausschlagbare Chance begriffen werden, wieder einmal mit Marx und dem Marxismus „von vorn“ anzufangen, und diesmal in einer weltweiten wie weltoffenen Scientific Community. Dass das gelungen ist, dokumentieren 800 Autoren aus allen Erdteilen.

„Die Zweideutigkeit des Titels“, schreibt Haug (Das Argument Nr. 229, 1999), „ist, wenn schon nicht geplant, so gern in Kauf genommen“: „der Marxismus“ muss ebenso als „genetivus objectivus wie als genetivus subjectivus“ gelesen werden, denn der Marxismus ist im HKWM Gegenstand und Einsatz zugleich. Was die Mitarbeiter

betreiben, Autoren wie Votanten, Redakteure und Herausgeber, ist eine Form „eingreifendes Denkens“. Ihrer Arbeit wohnt die „unheimliche Dimension“ inne, nicht über ihrem Gegenstand, sondern in ihm zu stehen. „Sie bildet nicht einfach ab, was außerhalb ihrer und ohne sie existierte, sondern hält ihren Gegenstand gegenwärtig oder ruft ihn in gewisser Hinsicht sogar erst in die Existenz oder nimmt Einfluss auf seine Bildung.“

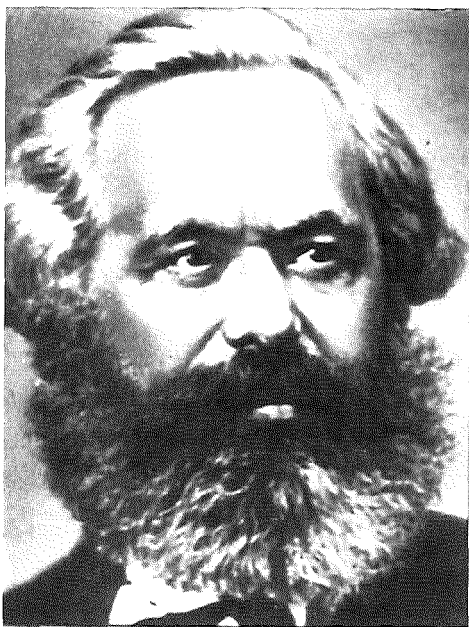


Das einzige Dogma

Kommt Brecht darin vor? – Natürlich kommt er vor; das Projekt wäre verfehlt ohne ihn! Er tritt uns in der *Brecht-Linie* und im *eingreifenden Denken* entgegen, in *Lehrstück* und *Gestus*,

dem *dialektischen* und *epischen Theater*, in der *Materialästhetik*, *Montage* und der *Kritik des Tourismus*. Wir erleben ihn in der *Expressionismus*- und *Faustus-Debatte*, den *Formalismus-Kampagnen*, er sekundiert Eisler beim Kampf gegen die *Dummheit in der Musik*. Hinzu kommen viele Stichwörter, deren Behandlung ohne Rekurs auf Brecht die Konzeption des Ganzen geradezu unterlaufen würde.

Brecht ist ein Beispiel für nahezu 80 Stichwörter (von 1.800), bei denen ein Personennamen für die aus ihm hergeleitete Richtungs- oder Schulbezeichnung steht – wie *Abendroth*- und *Althusser-Schule*, *Brandlerismus* und *Bucharinismus*, *Della-Volpe-Schule* und *Fanonismus*, *Guevarismus*, *Hiromatsu-Schule* und *Kemalismus*, *Konfuzianismus* und *Liuismus*, *Pinochetismus* und *Pol-Potismus*, *Rakoschismus*, *Sorelismus* und *Zapatismus*. Es versteht sich, dass in dieser Form auch Marx, Engels und Lenin, Stalin und Mao, Luxemburg, Korsch und Gramsci, Vertreter des Frühsozialismus wie der klassi-



Karl Marx

schen Philosophie und Ökonomie, Darwin und Freud, Keynes und Ford, um nur Beispiele zu nennen, aufgenommen sind.

Bereits die Aufzählung verdeutlicht, dass das Wörterbuch statt in eine „geschlossene Weltanschauung“ in eine „offene Werkstatt“ führt. Diesem Selbstverständnis kommt die Struktur eines Begriffswörterbuchs entgegen. „Während die Idee einer Enzyklopädie davon ausgeht, über die wie Kettenglieder ineinander greifenden Kreise des Wissens zu verfügen, philosophiert das Wörterbuch mit dem Hammer, indem es die Gedankenkreise in Einzelbegriffe fragmentiert. Der überwölbende Sinn ist nicht gegeben. Die imaginäre Verfügung über ihn soll der Dekonstruktion der hermeneutischen Totalitäten Platz machen.“ (Vorwort Bd. 1)

Bearbeitet werden theoretische und politische Termini, die bei Marx und Engels oder in den an sie anschließenden Linien akzentuierte Bedeutung erhalten haben. Viele Stichwörter entstammen der Lexik der Gegenwart. Oft sind es Neuprägungen, in denen sich ungelöste Fragen des Übergangs zur hochtechnologischen Produktionsweise des transnationalen Kapitalismus, des

„Aufbrechens eines nicht länger durch den Ost-West-Gegensatz überdeterminierten ‚Nord-Süd-Konflikts‘ im Weltkapitalismus“ artikulieren (Haug). Deshalb nimmt die Auseinandersetzung mit *Neoliberalismus* und *Postfordismus* ebenso breiten Raum ein wie die von *Gentechnologie*, *Internet*, *Hacker*, *Software* flankierte *Informationsgesellschaft*.

Der Komplex *Feminismus*, *Frauenbewegung* und *Geschlechterverhältnisse* mit zahlreichen Teilbereichen – einschließlich feministischer Kritik an der marxistischen Tradition und marxistischer Kritik am Feminismus – ist ebenso vertreten wie die *Ökologie*-Bewegung als Herausforderung – Herausforderung im Sinne von Gesellschaftssystemen in Ost und West, die die „natürlichen Reichtumsquellen“ (wie es Marx formuliert) sowie Arbeiter und Erde zerstören.

Das HKWM will Horizonte öffnen, wozu die Überwindung des auch viele Linke bewusstlos prägenden *Eurozentrismus* gehört. Deshalb sind Stichwörter wie *Arabischer Sozialismus*, *Dependenztheorie*, *Dritte Welt*, *Grünes Buch*, *Vietnamkrieg* usw. unvermeidlich. Die in ihnen abgehandelten Thematiken erschließen Begriffen wie *Gegenmacht* und *Zivilgesellschaft* neue Dimensionen.

Metaphern, Topoi und Redeweisen (*ehern*, *Elfenbeinturm*, *Gespenst*, *Maulwurf*, *oben/unten*) werden im gewollten Gegensatz zu Publikationen ähnlicher Art eingerückt, wenn sie für theoretisch-politische Artikulationen wichtig geworden sind.

Das Wörterbuch stellt sich blinden Flecken der marxistischen Tradition wie Max Webers *Charisma*. Es trägt eine Schuld des bornierten, jede Sicht auf Sehschlitze im Panzerturm verengenden *Dogmatismus* ab, indem es die (religiöse) *Gemeinde*, *Gerechtigkeit* (in der Bibel), *Glauben*, *materialistische Bibellektüre*, *Theologie der Befreiung* und *Gott* behandelt.

Mit jedem Stichwort werden Fenster zu anderen Stichwörtern geöffnet. Bei *Dialektik* beispielsweise sind 66 Verweise angeführt (von *Abbild* bis *Widerspruch*), deren Nachgang zur Kenntnisnahme eines Drittels, möglicherweise der Hälfte aller Artikel führen würde. So erschließen sich neue Zugänge, es konturiert sich ein Netzwerk, Lektüre wird zum Abenteuer, und statt

sich nach Kenntnisnahme eines Artikels zufrieden zurücklehnen zu können, steht der Leser in der Anstrengung des Begriffs.

Nur durch das Dogma (und wenn es bei der Arbeit ein Dogma gibt, so dieses), sich der Konstruktion gültiger Wahrheiten und eines festen Gesamtzusammenhangs aller Stichwörter zu verweigern, ist die Dialektik Seele des Projektes, wird ein *pluraler Marxismus als rettende Kritik* (Benjamin) erlebbar.

Beabsichtigt ist die Re-Konstruktion und Re-Artikulation des Marxismus als Kritik von *Herrschaft* – Klassenherrschaft, Staatsherrschaft, patriarchaler Herrschaft und Herrschaft über die Natur. Der Marxismus ist Werkzeug zur Kritik der eigenen Geschichte. Deshalb werden in *Fehler, Feuerbach-Thesen* oder *Fortschritt* zusammen mit der Analyse der kapitalistischen Verhältnisse und deren Bewusstseinsformen auch die Täuschungen sich auf Marx beziehender Theorien kritisiert, wie zum Beispiel ihre Ideologisierung im Interesse politbürokratischer Macht oder die Katechisierung zum *Marxismus-Lenismus*.

„So löst sich ein erstarrtes Schema in das auf, was Marxismus immer schon war: eine Vielzahl unterschiedlicher Denkansätze und Erfahrungen. In dieser Gestalt sucht er sich nicht als Schlussstein einer geistigen Bewegung zu definieren; vielmehr lässt eine solche konsequent kritische Begriffsanalyse den Reichtum an Gedankenarbeit in der Geschichte des Marxismus in seiner Verschränkung mit den gesellschafts-theoretischen Diskursen der letzten 200 Jahre hervortreten“ (Haug).

Gegen den Triumph wie auch gegen das Wehgeschrei anno 89, Marx sei von der Mauer erschlagen worden, vertritt das HKWM unbeeindruckt und trotz der Ansicht, marxistisches Denken entstehe „immer wieder aus praktisch-theoretischer Hinwendung zu den Fragen der menschlichen Vergesellschaftung und Naturverhältnisse, der Antagonismen und Krisen. Diese Fragen gehen alle an. Sie sind ungelöst, und ihre Ungelöstheit wird immer deutlicher als Überlebensfrage der Menschheit im ‚Raumschiff Erde‘ gespürt, wenn auch in ihrer Reichweite noch kaum begriffen.“

Ärmer als Marx, hilfsbedürftig. Viel gebend.

Das Wörterbuch-Projekt wird getragen vom 1996 gegründeten Institut für kritische Theorie (InkriT e.V., Berlin), dessen Beirat weltbekannte Wissenschaftler wie Étienne Balibar und Pierre Bourdieu, Jacques Derrida und Eric Hobsbawm, Dorothy Smith und Immanuel Wallerstein angehören.

Die Verbindung der kritischen Theorie mit sozialen Bewegungen artikuliert sich in Tagungen, deren Problemstellungen die Arbeit am HKWM befruchten und bei Werkstatt-Diskussionen einzelner Stichwörter direkt weitertreiben. 1997 fand eine Tagung zu Gramsci statt, 1998 die Würdigung von Brecht, Eisler und Marcuse, das Thema von 1999 war „Den Fortschritt neu denken“ und von 2000 „Gewalt, Gerechtigkeit und Hegemonie“. Die nächste Tagung wird Ende Mai 2001 mit „Herrschaft und Ideologie im High-Tech-Kapitalismus“ das Stichwortfeld von Band 6 behandeln, in dem *Herrschaft, High-Tech Infrastruktur, historischer Materialismus, hochtechnologische Produktionsweise, Ideologie, Imperialismus, Informatik und Informationsgesellschaft* in verschiedenen Konnotationen und Ableitungen vorgestellt werden.

Der Arbeitszusammenhang eines Projektes, welches sich dem Zeitgeist entgegenstellt, muss „ohne die überzeugende Kraft des Geldes“ (Haug) auskommen. Finanzierungshilfen erfährt es durch die Bundesstiftung Rosa Luxemburg (Berlin), das Instituto Italiano per gli Studi Filosofici (Neapel) und das Centrum für Marxistika Samhällsstudier (Stockholm). Die Mittel reichen nicht aus; so ist die geplante Übersetzung der erschienenen Bände ins Englische allein durch unentgeltliche Arbeit nicht zu realisieren. Deshalb ist das HKWM, wie die Sponsorentafel im Band 4 ausweist, auf die Unterstützung von Einzelpersonen angewiesen, um mit nur 100 DM die Fertigstellung einer Textseite zu sichern. Solidarität äußert sich auch in der Subskription der Bände wie der Anregung an Bibliotheken, das Wörterbuch anzuschaffen.

Wer das Bedürfnis nach Mitarbeit hat, ist dazu herzlich eingeladen, nur muss es ein Bedürfnis nach disziplinierter, anstrengender, ehrenamtlicher und faszinierender intellektueller Arbeit

sein. Redaktion und Wörterbuchwerkstatt sind über den Koordinator Thomas Weber an der FU Berlin zu erreichen (E-mail: hkwmred@zedat.fu-berlin.de); über Arbeits-Fortschritte und Hilferufe nach Autoren für offene Stichwörter informieren unsere Webseiten (www.hkwm.de).

Kein Schluss

Angesichts der unvermeidlichen Frage nach dem Sinn eines 15-bändigen Wörterbuchs, dessen Fertigstellung noch einige Jährchen aussteht, hinein ins Frohlocken der Herrschenden und ihrer theoretischen wie medialen Kopflanger, den Marxismus vor einem Jahrzehnt beerdigt zu haben, verweist Haug darauf: „Ein unerledigtes Projekt kann nicht sterben, solange die Existenzprobleme, auf die es zu antworten begonnen hat,

nicht gelöst oder bedeutungslos geworden sind.“

Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus, Argument Verlag Hamburg, Bd. 1 Abbau des Staates - Avantgarde (1994), Ln. DM 129,-, Bd. 2 Bank - Dummheit in der Musik (1995), Ln. DM 129,-, Bd. 3 Ebene - Extremismus (1997), Ln. DM 169,-, Bd. 4 Fabel - Gegenmacht (1999), Ln. DM 229,-, Bd. 5 Gegenöffentlichkeit - Hegemonismus (erscheint 2001).

Autor: Prof. Dr. sc. phil. Thomas Marxhausen, [E-mail: marxhausen_hkwm@t-online.de](mailto:marxhausen_hkwm@t-online.de), Bis 1991 Hochschullehrer an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, beteiligt an der Edition der Marx-Engels-Gesamtausgabe (MEGA), Teilnehmer an den Konferenzen des Brecht-Zentrums in Berlin; Beiträge: *Wie tief sind „acht Schuh“?* (Brecht 83. Brecht und Marxismus); *Kritik als Lebensform* (Brecht 85. Zur Ästhetik Brechts). Seit 1995 Redakteur des HKWM; Beitrag auf der Tagung 1999: *Brecht, Fortschritt als Haltung, Der verhaltene Fortschritt*, Artikel: *Elfenbeinturm, Fabrikgesetzgebung, Fettschecharakter der Ware*, zus. mit anderen Autoren *Entwicklung, Extraprofit, Funktionär*; Bd. 5: *Geheimnis, Geheimdiplomatie*. Dozent in einer privaten Bildungseinrichtung.

Neue französische Brecht-Ausgabe

Bertolt Brechts Einzug in die *Pléiade*

Von Francine Maier-Schaeffer, Paris

Die *Schriften zum Theater* eröffnen die vierbändige Brecht-Ausgabe beim Pariser Verlag Gallimard (*La Pléiade*). Die bisher bei L'Arche herausgegebenen und nun revidierten Übersetzungen werden um die eigens für die neue Edition übertragenen Erstveröffentlichungen aus der *Großen kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe* erweitert. Die französische Ausgabe orientiert sich weitgehend an der deutschen, ohne sich jedoch als deren simple Replik zu verstehen. Organisatorisch werden die Vorzüge der *Gesammelten Werke* und die der kommentierten Ausgabe zu einem eigenständigen Dritten kombiniert. Hier wie dort sind die *Schriften* chronologisch geordnet.

Die Einteilung in dreizehn Abschnitte erleichtert vor allem dem französischen Publikum den Zugang zu den vielschichtigen und im Werden dargestellten Texten, aber auch Germanisten mögen sich der neuen Übersicht erfreuen. Zwei Kapitel rahmen die eigentlichen theoretischen Schriften ein: die sozusagen „vorbrechtischen“ Augsburger Kritiken einerseits und, am anderen Ende, die Einblick in die Praxis des späten Brecht gewährenden „*Katzgraben*“-*Notate*. Die Titel sind rein editorisch; die drei Ausnahmen bezie-

hen sich auf die von Brecht selbst zusammengestellten Komplexe: das *Kleine Organon*, den hier neu aufgeschlüsselten *Messingkauf* und die „*Katzgraben*“-*Notate*, eine Form zwischen Modellbuch und theoretischer Verteidigung. Die umfassende Einführung von Jean-Marie Valentin sowie die jeweiligen Einleitungen zu den verschiedenen Kapiteln legen vorwiegend dem französischen Laien bzw. Brecht-Liebhaber die grundlegenden Zusammenhänge nahe. Auch dem Brecht-Kenner bieten jedoch nicht zuletzt die bei aller Knappheit ausführlichen Anmerkungen manchen aufschlussreichen Hinweis. So ist der bereits vorliegende Band empfohlene Lektüre in Erwartung der drei weiteren, die in absehbarer Zukunft das gesamte dramatische Werk nach neuestem Stand der Forschung präsentieren werden.

Bertolt Brecht : *Ecrits sur le théâtre* Edition établie sous la direction de Jean-Marie Valentin, avec la participation de Bernard Bannon, Jean-Louis Besson, André Combe, Jeanne Lorang, Francine Maier-Schaeffer et Marielle Silhouette, Paris: Gallimard, Collection *La Pléiade*, 2000, 1470 p., 470 FF.

Rezensionen

Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters.

Von Fritz Hennenberg

Es steht zu befürchten, dass das wichtige Buch, in einem kleinen (aber feinen, ehrgeizigen) Verlag erschienen und in seinem Titel gar nicht auf Brecht verweisend, nur eine Randexistenz führt: So sei es hier beleuchtet. Tatsächlich ist Brecht darin eine der Hauptpersonen, wenn auch als Gegenstand der Polemik; Weills eigenständige Entwicklung wird herausgestellt und eher auf das Trennende als auf das Verbindende Wert gelegt.

Es könne nur von einer „minimalen theatertheoretischen Übereinstimmung“ zwischen Brecht und Weill gesprochen werden; sie hätten gekonnt die Taktik praktiziert, „sich möglichst systematisch und produktiv mißzuverstehen“. Weills musikdramaturgisches Denken habe schon zu Beginn der Zusammenarbeit mit Brecht (1927) über dessen „noch eher rudimentäres Theaterkonzept“ hinausgereicht.

Einspruch! Weill hat doch die Verbindung angespannen und in Briefen an seinen Verlag (leider wird darauf nicht eingegangen) immer wieder die Übereinstimmung herausgestrichen. Im Dezember 1931 – vorgeblich hatten sich die beiden längst irreparabel zerstritten – fragt er bei Brecht wegen eines „Arbeiteratoriums“ (!) an. Im Dezember 1932 sucht er ihn für eine Bearbeitung von *Happy End* als Songspiel einzufangen, und Brecht seinerseits bittet ihn „unausgesetzt und mit allen Mitteln“ (Weill am 2. 1. 1933) um eine Unterredung. Auch die Ansichten über *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* driften keineswegs derart auseinander, wie oft dargestellt wird. Erfreut registriert Weill die Begeisterung, mit der Brecht bei den Leipziger Proben tätig ist, auch in Berlin 1931 greift Brecht ein, und die Änderungen erfolgen im Konsens.

Freilich, es stimmt, dass der Begriff „Verfremdung“ zu der Zeit noch nicht geläufig war und über den „Gestus“ eher nur vage Vorstellungen bestanden. Das bedeutet aber nicht, dass das, was die Begriffe meinen, nicht schon praktiziert worden wäre. Adorno hatte ein feines Ohr dafür und bezeichnet die Musik der *Dreigroschenoper* und

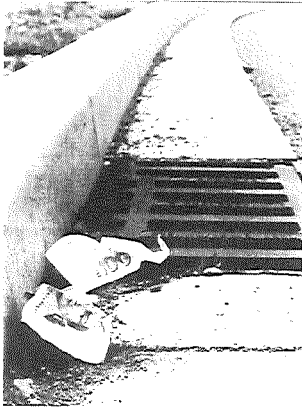


von *Mahagonny* als „surrealistisch“. Von der darin einbeschlossenen Kritik sah er einen aufklärerischen Impuls ausgehen; aber gegen diese Ansicht wird neuerdings Sturm gelaufen, und Heinz Geuen schließt sich an.

Die grundsätzliche Prämisse seiner Arbeit lautet, dass sich Weill „zum Vorrang musikalisch-dramaturgischer Funktionalität vor der Entscheidung über die im Kompositionsprozeß anzuwendenden stilistischen Mittel“ bekannt habe. Sein Musikverständnis sei pluralistisch gewesen (sogar das Wort „postmodern“ fällt!); alles, was ihm brauchbar schien, habe er verwendet. Um nun doch eine personale Eigenheit zu definieren, wird die „Idee von Gebrauchsmusik“ als der „Kern der kompositorischen Identität Weills“ bezeichnet. Die Funktion habe das Primat über die Ästhetik; allen Entscheidungen – nicht zuletzt den stilistischen – sei die Nützlichkeit übergeordnet. Die satztechnische Qualität wird in die Zweit-

Zeitriss

Blätter zur Sprachbewegung



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

Bereits 10. Jahrgang. Ausgabe 2/2000 frisch erschienen - diesmal mit Urs Böke, Nick Burbridge, Udo Dickenberger, Gerald Fiebig, Rue de Guerre, Jürgen Jäcklin, Simon Jenner, Udo Kawasser, Frank Milautzki, Christian Müller, Jan Röhnert, Lynne Marie Rypdal, Knüt Schaflinger, Alexander Scholz, Torsten N. Siche, Harald Volker Sommer, Gerd Sonntag, Hubert Thalhofer, Felix Wenzel, Ron Winkler, Maximilian Zander

Jetzt bestellen.

Zeitriss

Postfach 102607

D-86016 Augsburg

<http://www.zeitriss.de>

Text- und Grafikzusendungen
jederzeit erwünscht.

rangigkeit zurückgedrängt. So lässt sich nun alles und jedes rechtfertigen und zueinander in Beziehung setzen, und die Grenze zwischen gut und schlecht zerfließt. Um Einwände zu entkräften, wird die Hegelsche Dialektik bemüht: Weill habe nicht die jeweils vorangegangene Phase verdrängt, sondern sie sei in den neuen Entwicklungsstufen „aufgehoben“.

In vier analytischen Essays sucht Geuen die von ihm behauptete Kontinuität der Entwicklung zu belegen. Dem „Liebeslied“ aus der *Dreigroschenoper* wird eine virtuelle Affinität zu dem „Wer uns getraut“ aus dem *Zigeunerbaron* unterstellt; zwar findet mit Wenn und Aber hier die Verfremdung Gnade, doch in Passagen, die davon unberührt blieben, sei „die operettenhafte Utopie eines ungebrochenen Glücks“ transportiert. Am Schluss steht eine Apotheose auf die 1947 am Broadway uraufgeführte *Street Scene*. Weill selber war damals außer sich vor Begeisterung gewesen und hatte gemeint, man werde sich daran in fünfundsiebzig Jahren als sein bedeutendstes Werk erinnern. Für Geuen ist der Handlungsort New York City „in gewisser Weise das realistische Pendant zur ‚Netzestadt‘ Mahagonny“. Die Möglichkeit, die der weit gefasste Funktionsbegriff schafft, alles mit jedem wertfrei zu vergleichen, führt zu manchmal geradezu paradoxen Resultaten. So heißt es, dass sich auf das Alan-Jay-Lerner-Musical *Love Life* alle wesentlichen dramaturgischen Elemente der *Dreigroschenoper* übertragen ließen. Oder, noch gewagter, fast alle für Paul Linckes *Frau Luna* gültigen Merkmale würden „problemlos“ auch auf die *Mahagonny*-Oper passen.

Trotz dieser kritischen Bemerkungen, die mir nötig scheinen, schickt Geuens vielseitig recherchierte Arbeit eine Fülle von Anregungen aus. Weills expressionistische Wurzeln und seine Beziehungen zur Neuen Sachlichkeit werden diskutiert, die Einflüsse des Kabarets, der Operette und der Revue scheinen auf. Eingehend wird die Jazz-Rezeption in der Weimarer Republik dargestellt. Gutes Material ist auch zur Zeitoper zusammengetragen: *Neues vom Tage* von Hindemith, Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* und *Der Zar läßt sich photographieren* von Weill werden ausführlich analysiert. Dem Einfluss von Weills Lehrer Ferruccio Busoni wird nachgegan-

gen, auch auf Brecht – auf direktem Wege oder vermittelt durch Weill? Brechts eigene Überlegungen zur epischen Oper bleiben aber ausgeklammert. Sein einflussreicher Aufsatz, der doch von der gemeinsamen Oper initiiert war, ist nur

beiläufig erwähnt.

Heinz Geuen: Von der Zeitoper zur Broadway Opera. Kurt Weill und die Idee des musikalischen Theaters. Schliengen: Edition Argus 1997. 342 S. DM 98.-.

Kurt Weill – Auf dem „Weg der Verheißung“

Von Fritz Hennenberg

13. Juni 1999: deutschsprachige Erstaufführung des Bibelspiels *Der Weg der Verheißung* im Opernhaus Chemnitz im Vorfeld der Kurt-Weill-Jubiläen. Die Premiere in englischer Sprache hatte 1937 in New York stattgefunden, aber mit buchstäblich in den Hintergrund gedrängter Musik: Der Platz für den Orchestergraben wurde szenisch genutzt, der Instrumentalpart á la „Play back“ über Lautsprecher eingespielt. Max Reinhardt führte Regie. Dann verschwand das Werk, das von dem Theaterproduzenten Meyer W. Weisgal als ein Signal gegen Antisemitismus initiiert worden war, in der Versenkung. Immer wieder wurde eine Erneuerung gefordert. Die Schwierigkeit lag in dem unvollständig überlieferten Aufführungsmaterial, auch in der Anpassung des Originaltextes von Franz Werfel an Kurt Weills Vertonung, die von der englischen Übersetzung ausgeht.

Die Grundstruktur ist episch: Die aus dem Alten Testament aufgeblendeten Stationen begründen sich als Lesungen einer im Parallelgeschehen gezeigten „zeitlosen“ Gemeinde Israels. Mit Brecht hatte Werfel freilich gar nichts im Sinn, und sogar Weill gegenüber war er skeptisch, eben wegen dessen Verbindung zu Brecht, aber auch überhaupt aus Abneigung gegen die neue Musik. Vom Lehrstuhl für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz wurde in Verbindung mit der Kurt Weill Foundation als Rahmenprogramm zu der Opernpremiere eine wissenschaftliche Konferenz veranstaltet. Sie ist in den siebzehn Beiträgen des vorliegenden Bandes dokumentiert. Es ist das Bemühen der Kurt Weill Foundation, vor allem jenen Weill zu beleuchten, der aus dem Schatten Brechts tritt. Aber freilich ist Brecht auch auf dieser Konferenz immer wieder präsent gewesen, und sei es als eine Herausforderung zur Reibung an ihm.

Die kritische Theorie der Frankfurter Schule hat derzeit einen schweren Stand; Adorno zu attackieren, gehört geradezu zum guten Ton. Giselher Schubert nimmt sich dessen Deutung der *Dreigroschenoper* und von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als „surrealistisch“ vor. Es sei kein Zusammenhang mit dem historischen Surrealismus erkennbar; überhaupt habe dieser die Musik ausgeschlossen. Aber was Adorno beschrieben hat, nämlich die kunstvolle Verfremdung konventioneller Versatzstücke („objets trouvés“), trifft doch zu! Auch Hartmut Krones geht mit Adorno ins Gericht, indem er ihm unterstellt, Weill „stupide Modulationen“ angekreidet zu haben; nie habe ein Komponist „rational durchdachter, intelligenter und inhaltsreicher“ als Weill in seiner „Mahagonny“-Oper komponiert. Tatsächlich hat Adorno aber geschrieben, daß Weill eben solche Modulationen vermieden hat, indem er gar nicht moduliert; das ist positiv gemeint – wenn auch dialektisch und nicht im Sinne einer maßlosen Übersteigerung.

In kühner Gegenüberstellung deutet Horst Weber *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* als einen Rückzug in die archetypische Welt des *Rings der Nibelungen*. Wagner, parodistisch gesehen: die „allwissende Erda“ als Kupplerin Begbick, der scheiternde Held Siegfried als Holzfäller Jim Mahoney und die Walküren als Freudenmädchen. Albrecht Riethmüller hebt die religiöse Komponente von Peachums „Morgenchoral“ in der *Dreigroschenoper* hervor, des einzigen Titels, den Weill aus der *Beggar's Opera* entlehnt hat und der dort schlicht „Air“ heißt. Ironie? Die Frage bleibt offen; aus dieser „rätselhaften Ambiguität“ erwachse „der Reiz der Komödie, des Musicals, der ‚Dreigroschenoper‘“.

Horst Weber wirft das Grundsatzproblem der

Willkommen im Brecht-Shop

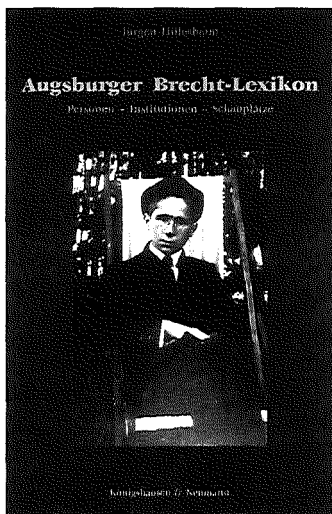
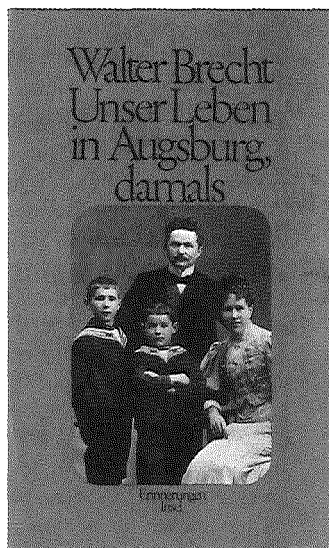
Das Augsburg-Paket, nur bei uns:



**Restauflagen:
beide Bücher
zusammen nur
DM 15.-**

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

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



Jürgen Hillesheim: Augsburger Brecht-Lexikon. Brechts Augsburger Zeit in über 150 alphabetisch geordneten Stichworten. **DM 39,80**



Brecht und Haindl.

Das Buch ermöglicht erstmals einen genauen Blick auf den Vater des Dichters, seine Stellung zur Papierfabrik Haindl, seine Fähigkeit zum Schreiben.

DM 38,00

Willkommen im Brecht-Shop



Bücher von Sabine Kebir:

Sabine Kebir

Ein akzeptabler Mann?

Streit um Bertolt Brechts Partnerbeziehungen



Ein akzeptabler Mann?
Streit um Bertolt Brechts Partner-
beziehungen **DM 15,00**

SABINE KEBIR



Abstieg in den Ruhm
Helene Weigel. Eine Biographie
DM 49,90



Ich fragte nicht nach meinem Anteil
Elisabeths Hauptmanns Arbeit mit Brecht
DM 39,90

Neues auf dem CD-Markt



**"Eine der großen Liebesgeschichten
des 20. Jahrhunderts"**
(Frankfurter Rundschau)
Live-Lesung des Briefwechsels im
Berliner Renaissance-Theater mit
musikalischer Begleitung.
2 CD's: DM 44,00



Ilse Scheer spricht und singt
Lieder und Gedichte von Bertolt Brecht
in Begleitung von Rudolf Stodola
CD: DM 35,00



Dreigroschenoper mit Helmut
Qualtinger, Karin Baal, Martin Held,
Sylvia Anders, Hanne Wieder, Hans
Clarin und Franz-Josef Degenhardt.
Musikalische Leitung: James Last. Ein
Leckerbissen, jetzt wiederaufgelegt
zum Sonderpreis. Solange der Vorrat
reicht: **DM 10,00**

BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

Willkommen im Brecht-Shop



Die Dreigroschen-Tüte

Alle 26 *Dreigroschenhefte*
von 1994-2000 einschließlich der
faksimilierten ersten beiden Ausgaben.
Jetzt - solange Vorrat reicht-
für nur DM 39,90



Jetzt Kinder wirds was geben!

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

BERTOLT BRECHT



EIN KINDERBUCH

Bestellfax an
Brecht-Shop
Obstmarkt 11
86152 Augsburg

Titel/Menge/Preis

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

Name

Straße

Ort

Telefon

Fax

Einzug

K-Nr.

BLZ

Unterschrift

Datum

BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136

„zwei Weills“ auf, des Bruchs zwischen seinen Berliner und den amerikanischen Werken. Der Begriff ist von David Drew, einem frühen Pionier von Weills Musik, und zwar in ihrer Gesamtheit, eingeführt worden und wird von der orthodoxen Weill-Forschung heute abgelehnt, zumal wenn er sich mit einem Qualitätsurteil verbindet.

Weber fordert zur Unvoreingenommenheit auf und wendet sich gegen vorgeblich in Deutschland ausgebrütete Verschwörungstheorien.

Brecht und seine Komponisten

Von Fritz Hennenberg

Die Identifikation mit Brecht sei „weitgehend nostalgisch“ geworden, heißt es im Vorwort. Wie dem auch sei – als Stein des Anstoßes ist Brecht allemal gut. Zu seinem 100. Geburtstag wurde eine Tagung über das kontrovers diskutierte Thema „Brecht und die Musik“ veranstaltet; der nun vorliegende Band versammelt die Texte der Referate.

Die Polemik entzündet sich in der Regel daran, wer denn nun bei der Zusammenarbeit der führende Partner war. Brecht hat sich nie bloß als Lieferant von Texten verstanden. Mit gutem Gespür suchte er sich seine Komponisten aus und beeinflusste sie zuweilen bis ins Detail. Leider wird Brechts Musikalität nur am Rande gestreift; das Thema hätte erwarten lassen, dass man Genaueres darüber erfährt. In der Regel wird sein Einfluss kräftig beschnitten. Einzig Tilo Medek, selber Komponist, stellt sich dagegen und notiert, unerschrocken, dass die Komponisten mit Brecht „besser“ wurden, gar über sich selbst hinauswuchsen.

Für Gisela Schubert ist Paul Hindemith politisch klüger als Brecht, weil er sich nicht in die Politik einmischte und sich mit seiner Kunst beschränkte. Beachtlich ist auch Brechts Interesse an Hindemith, auch die enge Art der Zusammenarbeit; zwischen 1928 und 1930 sind sie viele Male – wesentliche Ergänzung zur Brecht-Chronologie! – in Hindemiths Berliner Wohnung zusammengekommen. Trotz der Differenzen nach dem *Badener Lehrstück* hat sich Brecht für Hindemith weiter interessiert, sogar auch in der DDR, wo er ihn „vernachlässigt“ und „unterdrückt“ fand.

Weills amerikanische Zeitgenossen hielten mit ihren Vorbehalten nicht hinterm Berge; der gewiss unverdächtige Elliott Carter notierte nach der Premiere des Musicals *One Touch of Venus* (1948), dass Weills „soziale Szene“ – verglichen mit seinen Werken aus der Berliner Zeit – „zum Schlafzimmer geschrumpft“ sei.

Kurt Weill – Auf dem Weg zum „Weg der Verheißung“. Herausgegeben von Helmut Loos und Guy Stern. Freiburg im Breisgau: Rombach 2000. 284 S. 68,- DM.



Kurt Weill, Lotte Lenya und Bertolt Brecht

Kim H. Kowalke, Präsident der Kurt Weill Foundation, ist verdächtigt worden, durch die Genehmigung einer Aufführung von Brecht/Weills *Die sieben Todsünden* mit der *Carmina burana* Steigbügelhalter eines „Nazis“ zu sein. Er spürt den Brecht-Beziehungen Orffs nach und stellt fest, dass – überraschend genug – die umstrittene *Carmina burana* in ihrer Faktur stracks aus Orffs Brecht-Kantaten von 1930/31 hervorgegangen sind. Auch wird der Einfluss des Lehrstücks für Orffs Aufführung der *Lukaspassion* (und darüber hinaus) nachgewiesen. Orff habe seinerzeit in München Proben des *Jasagers* besucht. Es war sogar – so sei ergänzt – mehr als das: Er hat den *Jasager* selber am Pult geleitet und sein Freund Werner Egk hat nicht nur die Projektionen beigezeichnet, sondern auch in einer Ansprache eine dezidiert politische Ausdeutung gegeben. Brecht hat sich 1952 vergeblich bemüht, Orff als Mitarbeiter zu gewinnen. Über den gemeinsamen Freund Caspar Neher wusste er sehr wohl über die Vergangenheit Orffs Be-

Bertolt Brecht

Buckower Elegien



Vorzugsausgabe der MARGINALIEN - Beilage 2, 1998
in Buchdruck, gedruckt von der Offizin Haag-Drugulin in Leipzig
mit 3 reproduzierten **Brecht-Porträts** nach Federzeichnungen von Hans Ticha
8 Seiten, im Umschlag geheftet, 23,4 x 14 cm
von Hans Ticha signiert

Mit beigelegten signierten Original-Holzschnitten
von Hans Ticha zu

Bertolt Brecht

Flüchtlingsgespräche

Ausgabe A
mit einer Suite aller 13 Holzschnitte
Auflage 7 Exemplare
DM 690,-

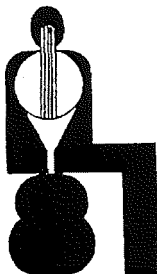
Ausgabe B
mit 2 Holzschnitten
(1 verworfenes Blatt + wahlweise
1 Blatt aus der hier abgebildeten Folge)
Auflage 88 Exemplare
DM 89,-



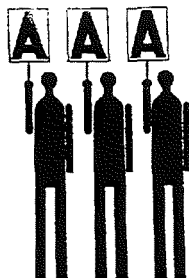
B 1



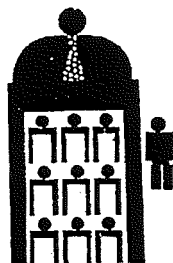
B 3



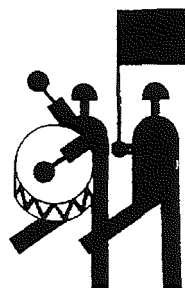
B 5



B 6



B 7



B 2



B 4



B 8

Vertrieb: Volkmar Häußler, Kronfeldstr. 21, 07745 Jena, Tel. 03641 / 620801

Die MARGINALIEN-Beilage wurde von der Pirckheimer Gesellschaft e.V. gestiftet.

scheid: Mit einem „Nazi“ hätte er sich nicht abgegeben.

Weill und Brecht: eine brenzlige Sache. Da ist in der Regel von finanzieller Übervorteilung durch Brecht die Rede und von seiner politischen Anmaßung. Ein Blick auf die Tantiemeneinkünfte dürfte zeigen, wie gut Weill mit Brecht gefahren ist. Und links stand er in den zwanziger Jahren ohnehin.

Wie es inzwischen gang und gäbe ist, wird auch in den Referaten von Michael H. Kater und Jens Malte Fischer Gift in die Beziehung geträufelt. Fischer meint, dass Weills Musik zu *Happy End* mit Elisabeth Hauptmann und Brecht (dieser zeichnete nur für die Songs) „nicht mehr viel zu tun“ habe; das spätere Scheitern der Zusammenarbeit sei „hier bereits präformiert“.

Albrecht Dümling, Jost Hermand und Claudia Albert beschäftigen sich mit Hanns Eisler. Gerechterweise stellt Dümling die enge Wechselbeziehung heraus: Für Brecht war Eisler ein willig akzeptiertes, sogar gewünschtes kritisches Regulativ. Überdies fungierte er (in Eislers eigenen Worten) als „Bote der Arbeiterbewegung“. Hermand weist die Spiegelung der „Volksfront“-Strategie in der musikalischen Faktur der *Deutschen Sinfonie* nach, die – im Gegensatz zu Brechts Texten – strikt an der Konfrontation des Klassenkampfes festhält. Eislers Rückgriff auf die vom orthodoxen Marxismus als „spätbürgerlich“ denunzierte Zwölftontechnik kann gleichsam als eine Versöhnungsgeste gelten. Allerdings sucht Eisler die „Technik“ von der „Expression“ zu trennen; und wenn Hermand das Werk als „mißtönend, expressiv und dissonanzenreich“ bezeichnet, lässt er eben dies außer Acht und geht von einem subjektiven Eindruck aus. In Wahrheit herrschen milde Dissonanzen vor, und das metrische Gefüge insbesondere zeigt sich stabil und setzt auf vertraute, sogar populäre Gesten. Claudia Albert berührt in ihrem Beitrag Eislers Brecht-Beziehung nur am Rande und spricht ein heikles, bisher kaum verfolgtes Thema an, nämlich den Widerspruch zwischen seinem Postulat eines progressiven Materialstands und der tatsächlich von ihm befolgten Praxis. Er zog sich auf die Position ehrwürdiger handwerklicher Meisterschaft zurück, pries seinen Lehrer Schönberg aus diesem Blickwinkel und hatte für die

jungen Komponisten der Darmstädter Schule, die den Materialstand voranbrachten, nur Hohn und Spott übrig. Dabei hätte er doch wenigstens Luigi Nono, der zeitig die avancierten Techniken mit linken politischen Stoffen verband, ausnehmen müssen!

Frank Schneider stellt in seinem resümierenden Beitrag über Paul Dessau fest, dass er „wahrscheinlich am meisten und intensivsten“ von Brecht beeinflusst gewesen sei. Doch muss Dessau hier auch tüchtig Kritik einstecken. Zwei seiner Hauptwerke, *Der Herrnburger Bericht* und das Musikepos *Die Erziehung der Hirse* (ein „Kantaten-Ungetüm“), zählten – so Schneider – zu seinen „schwächeren Leistungen“. Dabei hing Dessau an diesen Partituren, die politische Agitationsstücke waren, aber artifiziell gearbeitet und in der DDR von Anfang an verdächtigt und schließlich geächtet, besonders und erhoffte sich ihre Reaktivierung. Noch weiter geht Tilo Medek, der am Rande seines Beitrags über Rudolf Wagner Régeny den „synagogalen Jammerton vieler Dessau-Lieder“ beklagt.



Auf Benjamin Britten hatte Brecht keinen persönlichen Einfluss, aber – wie Guido Heldt meint – „der Arm des Dichters ist lang“. Seine Vertonung des *Kinderkreuzzugs* habe Britten selbst als für sein Komponieren ungewöhnlich empfunden. Dies sei – so Heldt – „ein herbes und ungefälliges Stück“, man könne darin die „Verkehrung der ‚natürlichen‘ Verhältnisse, ihr Aus-den-Fugen-Geraten“ wiederfinden.

Es sollen noch zwei Ausrutscher angemerkt werden. Brechts Lehrstück *Die Mutter* als „Musical“ zu bezeichnen, geht doch wohl nicht an. Und Hans Curjel war keineswegs der Dirigent der Uraufführung des Songspiels *Mahagonny* in Baden-Baden noch überhaupt je einer. Er wirkte

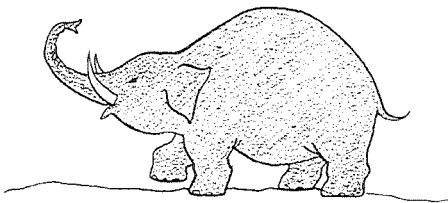
als Dramaturg an der Berliner Kroll-Oper und hat in den dreißiger Jahren das Songspiel für Tourneeaufführungen inszeniert; in Baden-Baden war er nicht beteiligt. Es sei hier aber eine andere Spur aufgezeigt.

Es gibt ein oft reproduziertes Foto des *Mahagonny*-Ensembles, mit dem Leipziger Operndirektor Walther Brüggemann prominent vorn in der Mitte. Er hat die anderen Kurz-Opern an jenem Abend betreut und später in Leipzig das große *Mahagonny* herausgebracht. Ob er wohl seine Hand mit im Spiele gehabt hat?

Brecht und seine Komponisten. Herausgegeben von Albrecht Riethmüller. Laaber: Laaber-Verlag 2000. 223 S. DM 48.-.

Ein Kinderbuch

Von Gerd Koch



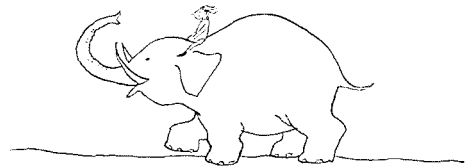
Elefant 1965

In Heft 1/2000 des *Dreigroschenheftes* stellte ich Brechtsche „Gedichte und Geschichten für Leute von sieben bis siebzig“ (S. 33 f.) vor. Darunter war auch das Buch „Bertolt Brecht. Ein Kinderbuch“, herausgegeben 1965 von Rosemarie Hill und Hertha Ramthun im damaligen Kinderbuchverlag Berlin. Natürlich war es schon längst vergriffen. Nun hat sich der Eulenspiegel Verlag dem „Klassiker“ (als Buch und Autor) angenommen und den Band neu herausgebracht – was sehr viel Lob verdient!

Das Kinderbuch ist in seiner jetzigen Fassung im Textteil seitengleich mit der alten Ausgabe. Die naiv-klassischen Bilder jedoch entstammen nicht mehr der ersten Auflage von 1965, sondern der Auflage von 1980. Diese legte der Eulenspiegel Verlag seiner verdienstvollen Neuauflage zugrunde. Zwischen 1965 und 1980 aber sind bild-thematische und -technische Veränderungen vorgenommen worden. Jetzt wurde mehr

graphisch statt (aus-)malend gearbeitet. Elisabeth Shaw hat im Übrigen nicht nur Brechtsches Werk illustriert. Sie hat eine Reihe von Kinderbüchern, Reisebüchern und eigenständige Arbeiten im Bildnerischen erstellt. Ausstellungen von ihr sind im Berliner Archivgebäude der Akademie der Künste Berlin-Brandenburg bis 31. 1. 2001 und in der Klostergalerie in Zehdenick (nördlich von Berlin) zu sehen. (Das *Dreigroschenheft* wird gelegentlich auf das Werk von Elisabeth Shaw zurückkommen.)

Dieser Zeichnerin, die schon 1992 starb, gelingt es, einen erstaunten Blick auf Wesentliches zu werfen – ähnlich dem Blick einer Karikaturistin. Und wo nichts ausgemalt werden muss, weil etwas schnell klar wird, da malt Elisabeth Shaw auch nichts mehr aus. Sehr sparsam ist sie, häufig auch flächig in der Darstellung: Wenn es Tiefe sein soll, dann soll ein Betrachter bzw. eine Betrachterin selbst entscheiden, ob sie sie hineinlegen will oder nicht.



Elefant 1965

Eine Bitte bei einer Neuauflage: Die Frauen, die an diesem schönen Werk mitgearbeitet haben, sollten in einer Verlagsnotiz vorgestellt werden.

Ein Wunsch: Es wäre angemessen, wenn dieses Kinder sehr ernst nehmende und anspruchsvolle Buch doch – auch – Platz in Buchclubs finden würde.

Es ist ein sehr schön gemachtes Buch und wäre Weihnachten nicht schon beim Erscheinen des

*Dreigroschenheft*es vorbei, dann müsste es heißen: Ein Buch für den Gabentisch.

Bertolt Brecht: Ein Kinderbuch. Illustrationen von Elisabeth Shaw. Berlin (Eulenspiegel Verlag) 2000. 240 S. umfangreich illustriert. Mit Notenbeispielen. DM 39,90.

BERTOLT BRECHT



Ein Kinderbuch

Ein Brecht-Schul-Buch

Von Gerd Koch

Ein Buch für den Schreibtisch von Theaterwissenschaftlern und Theaternarren ist der Band von Günther Heeg: „Klopfzeichen aus dem Mausoleum“. Der Frankfurter Theaterwissenschaftler hatte sich am Berliner Ensemble die sogenannten (ironisch so genannten) „Brechtsschulungen“ mit Klaus Theweleit geteilt. Das Wort Brechtsschulung steht im Kontext mit „Kapitalschulungen“ oder „Marxistischer Arbeiterschule“ und spielt mit deren Konnotationen. Die Brechtsschulungen mit Günther Heeg auf der Probephühne des BE's waren akademisch angeordnet: kleiner Tisch für den Referenten, darauf Bücher – wenn ich mich nicht irre, gab es auch mal Illustrationen –, dazu der Referent. Auch eine Pause gab es – zu Recht, denn die tour d'horizont des Referenten verlangte ein geschmeidiges Mitgehen, um der Assoziationsfülle des Vortragenden nachkommen zu können. Diese Brechtsschulung war auch eine Schulung für die wissenschaftliche Tätigkeit des Brechens, der Brüche – nämlich von eingeschliffenen Annahmen, Kodifizierungen, Vereinnahmungen, Beschränkungen. Vom Referenten wurden Zerlegungen und Operationen vorgenommen. Und es waren immer diskursive Angebote in einer Wissenschaft von *Theater*, das bedeutet also keine germanistischen Angebote, sondern solche, die das Theatrale von Theater ansteuern und mit derartigen Zeichen von Theatralität rechnen und damit zum Teil neue Rechnungen aufmachen, zum Beispiel solche, die Theater primär als Kör-

perphänomen einsetzten. Wenn man davon ausgeht, dann müssen neue Sprachen sowie auch Erklärungs- und Deutungsanleihen bei anderen (Bild-)Künsten und zeigenden Disziplinen gemacht werden – was natürlich einen durch Stadttheater sozialisierten Menschen ganz schön irritieren kann. Und das sollte das Unternehmen ja

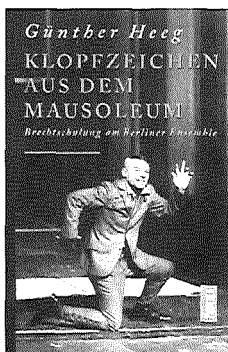
auch! Wer in Berlin am BE bei den Brechtsschulungen nicht dabei sein konnte, dem liegt mit diesem diskursiv-komponierten Band viel Material vor und es wird der Gestus des Versuchs, des Experiments, der Archäologie (siehe Titel: „Klopfzeichen aus dem Mausoleum“) gewahrt.

Also: Lesenswert und sinnvoll als Arbeitsgegenstand und Arbeitsansatz. Zu Brecht finden wir einiges zum Galilei, zum Arturo Ui und zu den Lehrstücken: *Die Maßnahme* fehlt,

aber Heegs Lektüre des *Badener Lehrstücks vom Einverständnis* lässt sich stückweise wie eine Co-Lektüre der Brecht/Eislerischen *Maßnahme* aufnehmen.

Der Dramaturg Stefan Schnabel, der Autor und Regisseur B. K. Tragelehn sowie der Religionswissenschaftler und Philosoph Klaus Heinrich diskutieren in diesem Band mit. Bilder und Zitate/Motti stören heilsam und ver-sinn-bild-lich.

Günther Heeg: Klopfzeichen aus dem Mausoleum. Brechtsschulung am Berliner Ensemble. Herausgegeben von Stefan Schnabel. Berlin (Verlag Vorwerk 8) 2000. 192 S. Mit Bildern. 36.- DM.



„Viele Dinge sind in einem Ding“

Das Lehrstück *Die Horatier und die Kuriatier* auf CD

Von Joachim Lucchesi

Die Horatier und die Kuriatier sind in der Reihe der Lehrstücke Brechts das letzte von ihm so bezeichnete. An der Entstehungsgeschichte dieses Werks wird geradezu modellhaft deutlich, welchen enormen Stellenwert Brecht der Musik dabei einräumte. Auf Anregung von Hanns Eisler begonnen, der es als (bis heute nicht nachgewiesenen) Auftrag der Roten Armee der UdSSR übermittelte, begann Brecht im August 1935 im dänischen Exil mit der Arbeit.

Eisler, der sich besuchsweise bei Brecht aufhielt und sich an der Ausarbeitung beteiligen wollte, wurde jedoch kurzfristig zu einem internationalen Musikfestival nach Prag abberufen. Dass die kollektive Arbeit deswegen abgebrochen werden sollte, sah Brecht nicht ein; es kam zu einem – auch brieflich dokumentierten – Streit zwischen beiden.

Brecht hielt eine Vertonung im kollektiven Arbeitsprozess (im Gegensatz zu Eisler) für unabdingbar. Obwohl sich der Komponist aus diesem Projekt zurückzog, gab Brecht sein Bemühen um eine Vertonung nicht auf. Anfang 1941 versuchte er im finnischen Exil, den Komponisten Simon Parmet für eine in Helsinki geplante Inszenierung zu interessieren. Aber weder die Aufführung, noch eine Vertonung kamen während der Exiljahre zustande und es blieb bei der in Brechts „Anweisung für Spieler“ formulierten Variante, statt komponierter Musik nur Trommeln zu benutzen.

Erst im Frühjahr 1955, als Brecht in Berlin auf den ebenfalls dort lebenden Komponisten Kurt Schwaen (geboren 1909) aufmerksam geworden war, taten sich erneut Möglichkeiten der Vertonung auf. Brecht hatte nun, nach zwanzigjährigem Hoffen auf eine Vertonung, einen Komponisten für das Lehrstück gefunden. Schwaen erinnerte sich später: „Im Oktober (1955) fing ich mit der Komposition an. Als ich einige Nummern fertig hatte, spielte ich sie Brecht vor. Er war sichtlich befriedigt. Nach dem ersten Teil

meinte er, die Musik sei farbig und hätte Größe (und dies am Klavier, wie hörte er das?). Lange sprachen wir über die ‚Sieben Lanzenverwertungen‘. Ausgehend von der Dialektik, seinem Lieblingsthema, wünschte er, daß Gegensätze wirksam werden müßten.“

Kurt Schwaen ist in seiner Musik, wie man sich nun durch die 1999 erfolgte Einspielung überzeugen kann, den Intentionen Brechts sehr nahegekommen. Er sieht es als ihre Aufgabe an, den Text zu strukturieren und zu akzentuieren sowie die Handlungsabläufe kommentierend zu verdeutlichen. Das geschieht – auch im Hinblick auf Kinder und Jugendliche als potentielle Spieler – in einer scheinbar einfach gefassten Musiksprache, die bei der Interpretation überraschende Untiefen enthält. Ist Mozarts



Klaversonate C-Dur (KV 545), die *Sonata facile* entgegen der Titelbehauptung alles andere als leicht, so ist Schwaens Musik für Kinder und junge Erwachsene alles andere als kinderleicht. Zunächst scheint sie leicht beherrschbar: In der Partitur treten vielfach tonliche und rhythmische Repetitionen hervor, schwierige Intervallsprünge sind ausgespart und die Chorpatrien homophon gehalten. Die Streicher aussparende Besetzung besteht aus Flöte, Klarinette, 2 Trompeten, Posaune, Schlagzeug, Xylophon, 2 Pauken, Kontrabass und Klavier, weiterhin aus 2 Chören und Sprechern. Schwaen verweist in dem der Aufnahme angefügten und sehr informativen Gespräch mit Michael Dasche (Dauer: 19:22 Minuten), dass die Musik in ihrer geforderten notwendigen Präzision und Synchronität auch Berufsmusikern (in der Einspielung: Mitglieder des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin) zunächst Schwierigkeiten bereiten kann.

Die vorliegende Aufnahme unter Verantwortlichkeit des DeutschlandRadios und mit dem „ensemble zeitklänge berlin“, das die Vokalpartien übernahm, und unter der Gesamtleitung von

Mirjam Sohar ist die erste im Handel vorliegende Audiofassung dieses Lehrstücks. Der Produktion kommt insofern ein besonderer Stellenwert zu, weil sie unter kontrollierender Mitarbeit des heute einundneunzigjährigen Komponisten entstand. Instrumentalisten, Choristen und Sprecher bewältigten ihre Aufgabe vorzüglich und geben mit dieser CD ein weiteres Beispiel vom musikalischen Reichtum der Lehrstücke Brechts.

Bleibt zu hoffen, das bald die empfindliche

Lücke in der Reihe der Lehrstücke mit der noch ausstehenden Aufnahme von Eislers kompletter *Maßnahme*-Musik geschlossen wird, wenn man von der bis heute für Aufführungen nicht freigegebenen Musik Paul Hindemiths zum *Badener Lehrstück vom Einverständnis* absieht.

Bertolt Brecht / Kurt Schwaen. Die Horatier und die Kuriatier. Ein Lehrstück mit Musik. kreuzberg records. CD Stereo. Bestell-Nr. kr 10 034.

Ein Briefwechsel zum Hören

Von Dieter Wöhrle

War es bereits ebenso amüsant wie aufschlussreich, der außergewöhnlichen und bewegten Liebesbeziehung zwischen Kurt Weill und Lotte Lenya anhand ihres Briefwechsels zu folgen, so lässt sich dieses Lesevergnügen gleichwohl noch steigern. Zu verdanken ist dies einer CD mit dem scheinbar anspruchslosen Titel: **Ohne Dich macht mir überhaupt nichts mehr Spaß. Lotte Lenya – Kurt Weill.** Denn dort sind nicht nur Briefe – gelesen von Helene Grass und Gerd Wameling – wie es auf dem Cover steht, zu hören, sondern neben Weillschen Songs auch die

beiden Briefeschreiber selbst: Lotte Lenya trägt den „Alabama Song“ vor, Kurt Weill seinen „Way Out West in Jersey“. Und zu all dem gibt es detaillierte Informationen zu Leben und Treiben der beiden Künstler in Europa und Amerika. So liegt in diesem Arrangement – zum einen durch die Auswahl der entsprechenden Briefpassagen und anderer biographischer Texte, zum anderen durch die Unterbrechungen mit passenden Musikeinlagen – der besondere Charme dieser Aufführung im Berliner Renaissance-Theater, die nun auf CD vorliegt. Man mag zwar dem Label nachsehen, dass es den genauen Termin der „Live-Lesung des Briefwechsels mit musikalischer Begleitung“ (Covertext) verschweigt, doch unverzeihlich bleibt die Tatsache, dass der Name jener Frau auf dem Cover fehlt, die das ganze inszenierte: Anna Hartwich. Sie zeichnet nicht allein dafür verantwortlich, was gelesen wurde, sondern auch wie. Sie konzipierte letztlich den Rahmen, in den diese Texte eingebunden wurden, sei es durch deren Chronologie, sei es durch deren narrative Formen. Und wer die knapp 500 Seiten der Buchausgabe gelesen hat, dürfte die Schwierigkeit kennen, das schwarz auf weiß Gedruckte so zusammenzufassen, dass es dem Ohr während der ein-dreiviertel-stündigen Lesung nicht langweilig wird. Insofern ist die Leistung der Regisseurin Anna Hartwich nicht hoch genug zu loben, neben der Textauswahl vor allem auch die Besetzung. Nur



schade, dass sie nicht auch für das Booklet verantwortlich war, sonst wüssten wir vielleicht mehr über die beiden Interpreten; vor allem über deren Schauspielaktivitäten auf den Brettern, die die Welt bedeuten und blieben mit Hinweisen darauf verschont, Gerd Wameling habe bei einem „Tatort“ mitgewirkt und Helene Grass sei in der Fernsehserie „Einsatz Hamburg Süd“ zu sehen.

Was zeichnet nun die beiden Sprecher aus, und weshalb braucht Helene Grass ihr musikalisches Talent keineswegs unter den Scheffel zu stellen? Zunächst einmal beeindruckt die Weill-Interpretin durch ihre Souveränität, den Lenya-Ton nicht zum Maßstab ihres Vortrags zu machen. Daneben bekennt sie sich stets zu einer Schnoddrigkeit und demonstriert Variationen des Vortrags, die einfach bewundernswert sind. Von daher wird die Aufzählung verschiedener russischer Namen im Lied „Tschaikowski“ auch keineswegs langweilig, ganz im Gegenteil: Ihre brillante Stimme kommt voll zur Geltung. Darin liegt vielleicht auch die Faszination ihrer Lesungen von Briefpassagen, denn ihr Timbre lässt mehr als nur eine Stimmung deutlich werden. So poltert sie munter drauflos, zeigt sich daneben aber als jenes zarte stimmliche „Stübchen“, das Weills Kosewort zu beschwören versucht. Am Ende lässt sie die ganze Palette an Passionen erkennen, von der Begeisterung über die Wut bis hin zur Verzweiflung, von Verfluchungen bis zu Drohungen, die für die Exilanten und ihre Lage mitunter so kennzeichnend waren. Auch die Darstellung des

Komponisten Weills durch Gerd Wameling überzeugt, da es ihm gelingt neben dem philosophierenden Komponisten sowohl den enthusiastischen als auch den enttäuschten Künstler vorzustellen. Die Vielfalt der Stimmlagen, Weills Vorliebe für den Superlativ und seine mitunter haarsträubenden Übertreibungen, einschließlich mancher grandioser Fehleinschätzungen bezüglich des eigenen Werks, bringt der Ex-Schaubühnendarsteller so prägnant und augenzwinkernd auf den Punkt, dass es eine Lust ist, ihm zuzuhören. Doch so faszinierend die Einzelleistung der beiden Briefleser auch sein mag, die entscheidende Qualität dieser Inszenierung liegt in ihrem gelungenen Zusammenspiel. Deshalb ist es nur konsequent, wenn am Ende der CD die beiden im Duett Brechts „Lied von der Unzulänglichkeit menschlichen Strebens“ singen. Dadurch macht die Regisseurin sinnfällig, dass letztlich dem „amerikanischen“ Weill mit seinem Song „Speak Low“ aus dem Jahre 1943 stets der „europäische“ Weill aus der Berliner Zeit mit den legendären Songs aus der *Dreigroschenoper* gegenübersteht. Wie beide den ganzen Weill ausmachen, so macht das bewegte Leben dieses Komponisten nicht zuletzt sein Leben mit Lotte Lenya aus. Und dieses kurzweilig vor dem Ohr vorbeiziehen zu lassen, ist das große Verdienst dieser CD.

Ohne Dich macht mir überhaupt nichts mehr Spaß. Lotte Lenya - Kurt Weill, gelesen von Helene Grass und Gerd Wameling. Kein & Aber Records 2000. 34.-DM.

Ein Geschäft mit Brecht

Von Dieter Wöhrle

Es ist schon merkwürdig, auf einer CD aus dem Jahre 1999 mit dem schlichten Titel **Lieder und Gedichte von Bertolt Brecht** ein Gedicht zu finden, das in keinem Verzeichnis, weder im Registerband der Werkausgabe (1968), noch in James Lyons Chronologie Bertolt Brechts Gedichte (1986) zu finden ist. Und auch im Alphabetischen Gesamtregister der Gedichtanfänge und -überschriften innerhalb der Großen Kommentierten Berliner und Frankfurter Ausgabe (1993) sucht man danach vergeblich. Haben wir es vielleicht mit einer wahren Entdeckung zu tun,

und konnten die bisherigen Editoren wirklich ein Gedicht mit dem Titel „Die Geschäfte des Kapitalismus“ übersehen? Wohl kaum, denn ein solches Gedicht von Brecht existiert nicht.

Dagegen ist allerdings bei dieser CD kaum zu übersehen, zu welchen Ergebnissen „Die Geschäfte des Kapitalismus“ heute führen können. Für stolze 37.90 DM ist Ilse Scheers Stimme und Rudolf Stodolas Gitarrenbegleitung eine knappe dreiviertel Stunde zu hören. Das begleitende Textheft kommt mit vier Seiten aus, so dass die Kosten, einen Text zu schreiben, zu setzen und

zu drucken, eingespart wurden, und wir uns mit einem Foto Brechts, der Interpretin und Kleinstformatbildchen aus Kriegsgebieten zufrieden geben müssen. Nun wäre ein solch hoher Preis vielleicht durch eine geniale Neuinterpretation zu rechtfertigen, bei der nicht nur zwei Künstler sondern ein ganzes Ensemble oder gar ein Orchester ihren Auftritt hätten, oder wenn hohe Studiogebühren anfielen oder etwa wenn es sich dabei um Neukompositionen handeln würden, die erst in langjähriger, strapaziöser Arbeit und durch umfangreiche Text- und Notenrecherchen entstehen könnten. Doch weit gefehlt: Es handelt sich bei dieser CD um eine Aufnahme aus dem Frühjahr 1971, die im Juni des gleichen Jahres erstmals erschien und nun wieder neu aufgelegt wurde.

Hört man nun die insgesamt 27 Titel, so lässt sich kaum überhören, dass die Interpretin fast ausschließlich auf Gedichte der 30er Jahre zurückgreift. Das lyrische Schaffen in Augsburg und in den frühen 20er Jahren ist ebensowenig zu hören wie Brechts Ostberliner Alterslyrik. Dies wäre noch kein Manko, würde diese beschränkte Auswahl in irgendeiner Weise auf dem Cover mitgeteilt und im Begleitheft entsprechend begründet. Doch Sorgfalt war bei dieser Produktion scheinbar unerwünscht. So wird schon einmal aus dem Gedichttitel „Die Verbesserungen des Regimes“ ein durchaus entstellender wie „Die Verbesserung des Regimes“ und statt dessen vier Teile ist eben nur der letzte zu hören. Macht nichts, dachte sich die Interpretin, egal ob nur ein Viertel gelesen wird, letztlich ist auch dies immer noch ein Brecht-Text. Ob dies allerdings nach solchen Eingriffen noch ein Gedicht Brechts bleibt, dürfte fraglich sein.

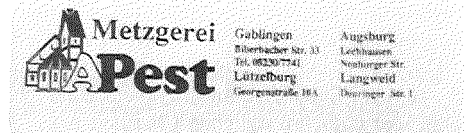
Fragt man sich am Ende, was die Neuauflage einer solchen Scheibe rechtfertigt, so liegt der dreifache Rittberger der Ausflüchte nahe: als Zeitdokument der frühen 70er Jahre, als Präsentation der Rezitatorin Ilse Scheer und als Vergleichsobjekt im Reigen der zahlreichen Interpretationen der Lyrik Brechts – insbesondere der Brecht-Interpretinnen. Den Ton der Weigel im Ohr, die Stimme der Giehse im Gedächtnis und

den Gesang der May in der Erinnerung fällt es schwer, irgendwelche Qualitäten an dieser Einspielung zu entdecken. Zu nahe bewegt sich die Interpretin an den Tonfällen der beiden toten Schauspielerinnen, nur selten hebt sie sich von deren „klassischen“ Präsentationen ab – einschließlich dem rollenden „R“, so dass letztlich kein eigenes Darstellungsprinzip erkennbar wird. Dies gilt auch für die Gitarrenbegleitung Rudolf Stodolas, deren karge Anmut kaum zu unterbieten ist. Denn diese Art der Musikdarbietung lässt ebenso wie der Lyrikvortrag Ilse Scheers jene Sinneslust vermissen, die für eine Kunst der Darstellung so entscheidend wie notwendig ist.

Ilse Scheer, Lieder und Gedichte von Bertolt Brecht, Preiser Records 90402, 37,90 DM.



LUKULLUS 50



Metzgerei-Zeitung "Lukullus" wirbt Bertolt Brecht - für geschickte Marketingler anscheinend kein Problem: Denn, wie diese richtig erkannten: "Erst kommt das Fressen, dann die Moral!" (Eine weitere Erwähnung Brechts ist in dem 12-Seiter nicht mehr zu finden...)

Abschied vom *Abschied*

Wahrheit und Werte verschüttet

Einige Gedanken nach dem Film *Abschied*

Von Werner Hecht

Wenn jemand das Leben eines verflössenen Menschen, der in seiner Zeit Spuren hinterlassen hat, künstlerisch nachzeichnen will, müssen ihm gewisse Freiheiten gestattet werden, so sagen das schon die antiken Klassiker, die neuzeitlichen allemal, wenn sie antike Persönlichkeiten aufs Korn nehmen. Die Königsdramen Shakespeares wären sicher auf der Bühne langweilig, wenn man die Biographien getreu nach der Chronologie erzählen würde. Da erwartet der künstlerisch gebildete Zuschauer schon eine Komprimierung und verzeiht auch Abweichungen von der Historie, wenn das der Wahrheitsfindung dient.

Nun ist die filmische Aufbereitung von Menschen, die erst vor kurzem abgetreten sind oder die noch sehr lebendig unter uns weilen, unvergleichlich schwieriger als die künstlerische Vorstellung von Menschen, die vor mehreren hundert Jahren gelebt haben (und von deren Leben und Wirken die wenigsten detaillierte Kenntnisse haben).

Schütt und Pohl hatten ohne Zweifel von vornherein Denunziation einer Persönlichkeit beabsichtigt. Sie stützen sich bei ihren Recherchen über dessen Leben nicht auf Fakten, die ja inzwischen fast lückenlos auf Tausenden von Seiten nachzulesen sind, sondern auf die zweifelhaftesten und skurrilsten Legenden und Hosenlatzgeschichten.

Deshalb wird der Schauspieler Bierbichler, der auch schon in Rollen auf dem Theater gut gesehen wurde, als „Brecht“ zu einem „bairischen Bierbaum“ ohne Bier und einem etwas bemoozten Schuhplattlertyp ohne Krachlederner: ein fieser, feister, ekliger Viehzüchter und Dorfmacho aus der Mottenkiste Anzengrubers. Bierbichlers Figur entbehrt jeglichen Charmes, er zeigt weder Humor noch Spaß an der Debatte, weder Lust am Formulieren noch Vergnügen an der treffenden Pointe. Heraus kommt ein dumpf dahin lebender – mehr machtgeiler als geiler – verfetteter Landprotz. Vor sich hinbrütend schreibt



Foto: Pegasus-Verleih

er Verse, die – vom wirklichen Brecht geschrieben – noch das Beste sind, was sprachlich in dem verlogenen Drehbuch Klaus Pohls vorkommt. Was da bedeutungsschwanger vor sich hindöst, unrasiert den Geliebten hinter die Wange rülpst, die Editorin anpöbelt, der Ehefrau nach dem Arm grabtscht, die jüngste Freundin senil-tolpatschig abtrocknet und ausgerechnet dem Politikerphilosophen die Debatte verweigert – das hat alles mit Brecht so wenig zu tun wie eine Eiche mit dem Nieswurz. Eine Verschüttung Brechts ohnegleichen.

Ist die Hauptfigur schon im Kern so erstunken und erlogen, darf man von den Fakten nichts Besonderes mehr erwarten. Da versuchen die Kitschfilmmacher als gelungenen Gag zu verkaufen, dass ihr Plot auf einen Tag hin komprimiert wird.

Nach Buckow beordert wird z. B. die Weigel, die zu der Zeit gerade mit dem Berliner Ensemble eines der bedeutendsten Gastspiele nach London vorbereitete. Sie wird entgegen der Wahrheit von Pohl zu einem Mitglied der SED gemacht und als Informant der Staatssicherheit denunziert. Der Film unterstellt praktisch ausgerechnet der Weigel, dass sie an der Verhaftung Harichs indirekt schuld gewesen sei, obwohl sie in Wahrheit einen Tag nach dessen Verhaftung (am 30.11.56), von der sie durch Isot Kilian erfuhr, eine Petition an Grotewohl schickte.

Da wird die Kilian nach Buckow zitiert, obgleich sie mit Wolfgang Harich nie in Buckow war, um mit ihm im Beisein Brechts ein wenig herumzubumsen. Harich hatte freilich seine frühere Frau schon lange verlassen und lebte mit einer seiner Studentinnen fest liiert zusammen. Er nahm übrigens inzwischen längst eine so distanzierte Stellung zu Brecht ein, dass er dessen Argumente eher mied. Und dann die Verhaftung! Es ist hier wie beim Sender Jerewan: Im Prinzip ist es richtig, dass Harich verhaftet wurde, aber nicht im Juli unter den Augen Brechts, sondern ein Vierteljahr später nach dessen Tod. Verhaftet wurde er auch nicht im Brandenburger Wald vom Motorrad herunter, sondern in seiner Berliner Wohnung von seiner Freundin herunter.

Die Berlau war in Wahrheit im August in Dänemark und konnte also auch in Buckow nicht in Limonadenflaschen pinkeln (ein wahrlich pinkanter Geistesblitz Schüttes).

Käthe Reichels Zeit mit Brecht war 1956 längst vorbei; im Sommer 1956 befand sie sich auf einer Reise in der Sowjetunion. Brecht hatte ihr das kleine Grundstück in Buckow mit „dem Haus am See“ nicht im August 1956 angeboten, sondern es ihr bereits im Februar 1955 vermacht.

Elisabeth Hauptmann hat niemals in Buckow Korrekturen gelesen, sie konnte das unter so hysterischen Umständen auch gar nicht, sondern machte das in Berlin und beriet mit Brecht lediglich strittige Punkte telefonisch oder schriftlich. Sich vorzustellen, dass sie in Buckow Geschirr abwäscht und böhmische Knödel kocht, ist völlig absurd. Das war die Domäne der Weigel, die dafür ihr Personal fachkundig angelernt hatte. Im Film erscheint die Hauptmann linkisch zurückhaltend in der Maske einer Siebzugjährigen. Tatsächlich war sie zu der Zeit aber noch ganz schön vital und zwanzig Jahre jünger.

Im Gegenteil dazu wird Barbara zu einem verfetteten und – ausgerechnet – blonden Backfisch umgefälscht, obwohl sie zu der Zeit bereits 25 Jahre alt war und sich von „Papa“ lange abgehabelt hatte. Sie hockte deshalb auch nicht so dusselig in Buckow herum, sondern hatte in Berlin viel zu tun: Seit Mai 1956 spielte sie sehr erfolgreich die weibliche Hauptrolle in *Playboy of the Western World* und stand jede Woche mehrfach auf der Bühne. Im Sommer 1956 fuhr Bar-



Foto: Pegasus-Verleih

bara ihren Vater zu Ärzten und zu Untersuchungen.

Brechts Fahrer hieß Werner Lindemann; „Ruppi“ (Ruppert) war der spätere Fahrer von Helene Weigel. Usw., usw., usw.

Was soll's: Alle diese Fakten werden den Kitschfilmmachern schnurzipiegal gewesen sein!

Ihre Vorstellung, dass Helene Weigel in Buckow einen Harem ihres Mannes nicht nur duldet, sondern auch managt, kommt wahrscheinlich nur durch die denunziatorische Grundabsicht des Films zustande: Eine Persönlichkeit wird „geoutet“, und zwar durch den Blick in den Hosenlatz. Von dort erwarten sich die „Filmkünstler“ offensichtlich mehr Einsicht in die Persönlichkeit eines Dichters als von dessen Werk, das das 20. Jahrhundert so wesentlich beeinflusst hat.

Das Machwerk schleppt sich trübe und träge dem Abschied entgegen; es bekommt nicht mal den Reiz durch nackt badende junge Damen und plätschernde Wellen – gut fotografiert. Und dann die schönen urwüchsigen polnischen Eichen! Selbst der Auftritt Junger Pioniere, die in einem Trupp anmarschieren und dann, von dem „Baiernklotz“ in effektvolle Aufstellung gebracht, nur den Hintergrund abgeben für einen, der das Pflaumenbaum-Lied rezitiert, bringt keinen Schwung in den langweiligen Nonsens.

Es wäre ungerecht, nicht eine wirkliche Neuerung zu erwähnen, die Schütte anwendet: Er gibt den Leuten Brillen auf die Nasen, die sie beliebig aufsetzen oder abnehmen können, ganz gleich, ob sie nun kurzsichtig oder weitsichtig

sind. Es sind wohl in Wahrheit Brillen ohne Gläser, die man anlangen kann, wenn dem Regisseur oder Schauspieler sonst keine Geste mehr einfällt. Die bemerkenswerteste Bewegung des Films ist die Bewegung der Brillen.

Sonst handelt es sich um eine gigantische Verschüttung: Verschüttung von Wahrheit. Verschüttung von Werten. Verschüttung von Kunst.

Leserbrief von Barbara Brecht-Schall

Zu dem im Dreigroschenheft 4/2000 (ab S. 33) erschienenen Interview mit Regisseur Jan Schütte, der den Film „Abschied – Brechts letzter Sommer“ drehte, erhielten wir einen Brief von Barbara Brecht-Schall, den wir hier – mit freundlicher Genehmigung – abdrucken:

Herr geehrte Damen und Herren,
ich möchte mich bedanken für das abgedruckte freundliche Interview anlässlich meines Geburtstages.

Nun zu einem Beitrag in diesem Heft, der mich doch sehr stört. Das Interview mit Jan Schütte strotzt vor Unrichtigkeiten, und das ist die höfliche Formulierung.

Auf der Seite 34 beginnt ein Absatz mit: „Authentisch ist ebenfalls ...“. Authentisch ist das nicht im geringsten. Es ist eine ständige Behauptung des Herrn Schütte, daß die Frauen alle unter einem Dach wohnten. Die Berlau wohnte zwar im „Turm“, jedoch war das ein Wasserturm am anderen Ende Buckows, und auch da nur relativ kurz, für ein paar Sommer. Die Hauptmann war überhaupt nicht in Buckow, und wenn sie es gewesen wäre, hätte sie nicht im Haupthaus gewohnt, denn da war kein Platz. Die Reichel wohnte nicht im „Gärtnerhaus“, sondern in dem Haus, das sie noch heute bewohnt, ca. 200 m entfernt. Isot Kilian war ganz selten einmal zu einer Arbeitsbesprechung anwesend mit anderen Assistenten und nie mehr, nachdem ihre kurze Affäre mit Brecht angefangen hatte (Harich war niemals in Buckow, zu keiner Zeit). Schon diese Figurenkonstellation ist eine erfundene, oder um es grob zu sagen, eine Lüge. Auch zusammen gegessen haben sie

Der Film sucht der Persönlichkeit Brechts, Schaden zuzufügen. Das scheint mir freilich durch seine abgrundtiefe Verlogenheit und den fieser Interessenansatz nicht gelungen. Der Film disqualifiziert ihre Macher als ungeeignet für solch ein Sujet; er markiert auch den Abstieg des Schauspielers Bierbichlers in die Sparte der allseitspielenden Schmierkomödianten.

nie. Ich war weiß Gott oft in Buckow, und niemals saß auch nur eine dieser Damen mit am Tisch.

Wenn Herr Schütte nicht dauernd bemüht wäre, diese Lüge aufrechtzuerhalten, damit sein Film irgendeine Basis hat, um diese erfundene Figur Brecht zu nennen, wäre es wirklich angenehmer.



Foto: Pegasus-Verleih

Von ihrer Interviewerin kommt der Satz: „Die Darsteller waren größtenteils typgerecht besetzt, bis auf Käthe Reichel.“ Ich verwehre mich wirklich dagegen, dass ich typgerecht besetzt bin mit einer dicklichen Blondine mit einer Dauerwellen-Frisur.

Wie jemand auf die Idee kommt, daß Brecht nach Italien wollte, ist mir schleierhaft.

Herr Schütte hat natürlich keineswegs den Kontakt zu den Brecht-Erben gesucht. Im Gegenteil, er hat sich eisern dagegen verwahrt, daß ich das Drehbuch zu lesen bekomme, den Film zu sehen kriege, irgend et-

was erfahre über dieses Machwerk, bevor er es vorgestellt hat. Und jetzt noch gibt er diese Interviews mit falschen Informationen von sich.

Ich wollte dies alles nur wieder einmal ganz deutlich gesagt haben und verbleibe

Mit herzlichen Grüßen
Ihre

Barbara Brecht-Schall (17.10.2000)

Abschied – Ein Pressespiegel

Zusammengestellt von Jürgen Werner vom Fachdienst Germanistik

Angesichts des finanziellen Misserfolgs eines Films von Jan Schütte (Regie) und Klaus Pohl (Drehbuch), der unter dem Titel „Abschied – Brechts letzter Sommer“ den viertletzten Tag im Leben Bertolt Brechts zum Thema hat, fragt Fritz Göttler (Süddeutsche Zeitung, 2.10.): „Ist Kino-Besinnlichkeit, ist politische Reflexion passé?“. Harmonie verströme in diesem 91-minütigen Film nur die Landschaft, erläutert H. G. Pflaum (ebd., 15.9.). „Die Menschen und ihre Beziehungen befinden sich in tiefer Unordnung. Noch scheint sich alles Leben um Brecht zu kreisen, doch der ist ein erkalteter Fixstern.“ Die Leistung des Brecht verkörpernden Schauspielers Sepp Bierbichler müsse man bewundern: „Der große Brecht ist ein schwacher, harmoniebedürftiger Mann geworden. Er steckt noch immer voller Widersprüche, berührend in seiner Hilflosigkeit, monströs in seiner Egozentrik, ergreifend in seiner Ratlosigkeit.“ Nicht minder überzeugend seien die Rollen der Helene Weigel (Monika Bleibtreu), Ruth Berlau (Margit Rogall) und Elisabeth Hauptmann (Elfriede Irall) besetzt. Dieses Werk, das den müden Dichter im Spätsommer 1956 im geliebten Haus in Buckow am Schermützelsee zeige, sei nicht nur der Schauspieler wegen ein veritabler „Glücksfall“, schreibt Der Spiegel (11.9.).

„Tschechowscher Witz und Tschechowsche Melancholie, natürlich, stecken in diesem Endspiel in hellen Herbstfarben; es ist der rare Fall eines deutschen Films, der sich kleiner macht, als er ist. Alle Achtung!“. Er habe hier, wie Brecht selbst es bei *Galileo Galilei* gemacht habe, am Beispiel eines einzigen Tages mit einer besonderen Gruppenkonstellation „ein Leben zum Drama verdichtet“, sagt Jan Schütte in einem Interview (*Dreigroschenheft* 4/2000). „Grundsätzlich ist das Ganze eigentlich wahr, trotzdem es natürlich fiktiv verdichtet ist.“ Eben deshalb sei dieser Film „im alten Brecht-Zirkel ... umstritten“, berichtet Die Welt (15.9.), die Manfred Wekwerth mit dem Wort „Brecht-Soap“ zitiert – die Realität sei „nicht nur stimmiger, sondern wesentlich interessanter“ gewesen als in Schüttes Film, was er in einem von der „Welt“

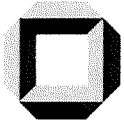
in Auszügen abgedruckten Kapitel seiner Autobiographie *Erinnern ist Leben* schildere.

Man bewundere, schreibt der Rheinische Merkur (22.9.), „ein sehr kraftvolles Kammerspiel, in dem es große Momente, aber keine falschen Töne gibt“. Der Zuschauer erlebe im Kino „ein eher mit unterschiedlicher Qualität besetztes Kammerspiel“, das mit seinem „sehr privaten Blick auf den großen Dichter“ Brecht nicht eben sympathisch erscheinen lasse, meint Dorothee Schöpfer (Stuttgarter Zeitung, 14.9.). Gezeigt werde „ein Mann am Ende seiner Tage, der ins Zweifeln geraten ist“, und Schüttes Film vermöge „einen Menschen unter die Lupe zu nehmen statt eine Legende“, betont Hanns-Georg Rodek (Die Welt, 16.5.). Das allein sei „eindrucksvoll genug“. Man dürfe annehmen, dass der Film Brecht gefallen würde, schreibt Reinhard Wengierek (ebd., 7.9.). „Ist er doch groß in seiner Tragik, schön in seiner Wahrhaftigkeit, packend im Schauspielerischen. Die Zeichnung des Genies im Gefängnis seiner privaten und politischen Obsessionen. Trotzdem würde Brecht diesen Film wohl wegschließen lassen. Damit keiner ihn sehe – in seinem Schweiß aus Wut und Angst.“ Das bei den Festspielen in Cannes als deutscher Beitrag gezeigte Werk sei ein langsamer und trauriger „Haremsfilm“, schreibt Jan Schulz-Ojala (Tagesspiegel, 18.5.). Man sehe eine eingespielte Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, „die Kommune 1 der DDR“, erläutert Christiane Peitz (ebd., 14.9.). Erstarrung und Stilleben prägten sie, denn „Abschied“ sei, „ein Endspiel aus einer zu Ende gegangenen Zeit“. Der Film sei selbst Ritual und Kontemplation und zeige „mehr Typen als Menschen“. Nur der tragische Konflikt Helene Weigels, die entscheiden müsse, ob sie Wolfgang Harich vor der Staatssicherheit warnt und damit den Dichter gefährdet – oder ob sie Brecht schützt und damit Harich gefährdet –, Sorge für einige Spannung. Dem Regisseur gehe es im „Genre der biografischen Momentaufnahme“ um die profanen Seiten eines Genies, schreibt Katja Nicodemus (tageszeitung, 16.5.).

„Abschied“ sei aber auch, was an Helene

Weigels Tragik deutlich werde, „die Geschichte eines Verrats“. Es bleibe zwischen dem menschlichen Versagen der Brecht-Entourage und der mit Nymphen bevölkerten sommerlichen Satierten-Idylle am Ende eine schmerzliche Leere, die durch die politischen Aussagen des Films hervorgerufen werde, er reproduziere „auf Bert Brechts Rücken das Bild eines duckmäuserischen Sozialismus der mangelnden Zivilcourage, ohne jedoch irgendeine Analyse oder Begründung zu liefern“. Kunst und Politik kämen „leider nicht weit über Stichwortcharakter hinaus“, bemängelt Christiane Kühl (ebd., 14.9.). Man erlebe vielmehr „das Endstadium dessen, was John Fuegi 1994 ausführlich in seiner großen Biografie mitteilte“. Brecht erscheine im Film als „hauptberuflicher Egomane“ und nicht als politisch denkender großer Dichter, und Schütte trete mit „Abschied“ den Beweis dafür an, „dass ein Tag bei Brecht&Co. unerträglich und ziemlich zäh zu betrachten sein kann“. Man dürfe sich Brechts

letzte Tage zumindest so ähnlich denken wie in diesem trügerisch ruhigen, spannungsgeladenen Film, hebt Ulrich Greiner hervor (Die Zeit, 14.9.). Die meisten Akteure benähmen sich seltsam, und man begreife nicht ganz weshalb – „es sei denn, man wäre ein Brecht- und DDR-Experte, aber dann wieder hätte man einiges zu meckern. Es handelt sich wohl um so etwas wie Docu-Fiction, und das ist eine moorige Angelegenheit mit unklarer Untiefe.“ Obwohl die Schauspieler und der Autor des Drehbuchs hier ihre ganze Kunst investieren – „am Ende gehen sie baden“. Man könne über diesen Film schwerlich ins Schwärmen geraten, meint Merten Worthmann (ebd., 18.5.). Schütte zeige Bert Brechts Sommerferientag „zu gediegen und scheinbar interesselos“, könne dem Stoff wenig abgewinnen und absolviere ihn nur wie eine leidige Hausaufgabe. „Klaus Pohl hat brav abgepinnt, was die Forschung hergibt, und sein Regisseur trägt es nun mit außergewöhnlicher Mat-



Aufruf mit der Bitte um Beleg-Exemplare für das neue *Brecht-Handbuch*

Von Jan Knopf (Leiter der ABB)

An der ABB wird, wie schon mehrfach angekündigt, ein neues *Brecht-Handbuch* in fünf Bänden in Zusammenarbeit mit ca. 50 Brecht-Forscherinnen und -Forschern des In- und Auslands erarbeitet (erscheint ab Juni 2001 im Verlag J.B. Metzler, Stuttgart). Obwohl wir selbstverständlich eingehende Literatur-Recherchen betreiben, könnte es dennoch sein, dass uns neuere Beiträge – die z. T. noch nicht bibliographiert sind (oder uns aus anderen Gründen entgehen) – nicht bekannt werden. Da wir möglichst auf dem neuesten Stand sein wollen, bitten wir Autorinnen und Autoren, die über Brecht in den letzten Jahren oder auch ganz aktuell publiziert haben, uns ein **Belegexemplar ihrer Arbeiten** zuzusenden. Die ABB ist als öffentliche Bibliothek eingetragen und wird auch entsprechend genutzt, das heißt: es ist gesichert, dass die Beiträge von einem größeren Kreis zur Kenntnis genommen

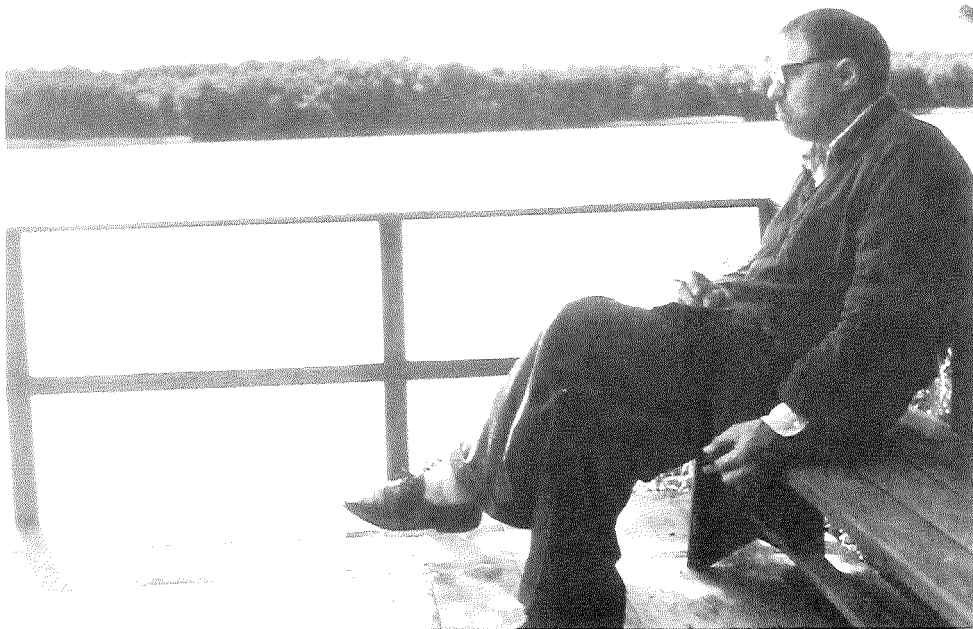
werden. Der weitere Vorteil ist: wir können damit in Aussicht stellen, dass die Arbeiten in den Handbuch-Artikeln auch berücksichtigt und zitiert werden. Eingehende Bücher werden als Bestand des Instituts für Literaturwissenschaft, zu dem die ABB gehört, inventarisiert und signiert, stehen also auch den Studierenden und Lehrenden zur Verfügung. Aufsätze, Artikel o. ä. werden in der ABB in Aktenordnern gesammelt und benutzerfreundlich bibliographiert. Ich meine, so könnte uns allen geholfen werden.

Kontaktadresse: Universität Karlsruhe (TH)
Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB) am Institut für Literaturwissenschaften, Kronenstraße 30, D-76133 Karlsruhe

Tel./Fax: 0721 / 38 74 49

eMail: ef01@rz.uni-karlsruhe.de

Internet: www.uni-karlsruhe.de



Josef Bierbichler, Foto: Pegasus-Verleih

tigkeit vor.“ In dieser durch die Musik von John Cale untermalten „kritischen Hommage“ (Die Woche, 15.9.) sei ja wohl durchaus alles richtig, „aber nichts stimmt“, meint Veronika Rall (Frankfurter Rundschau, 16.9.). Es handle sich bei diesem „Homemovie, das die Einheit von Ort, Zeit und Handlung wahr“, eher um „eine Momentaufnahme ohne Gedächtnis“, und das sei „bei aller Konzentration, die den Film auszeichnet, seine wirkliche Schwäche“. Brecht erscheine hier immer als Privatperson und nicht als „die reichlich feige politische Figur, die er sowohl in der DDR als auch etwa vor dem Ausschuss für Unamerikanische Umtriebe abgab“. Den Verrat an Harich begehe hier allein die Weigel, und auch die anderen Frauen würden von Pohl und Schütte denunziert. „Man mag den Frauen um Bert Brecht vieles vorwerfen, dumm, unsensibel oder unreflektiert waren sie nicht.“

An diesem „Spielfilmkonzentrat aus dem Leben des Dichters“ imponiere besonders „die sorgsame und psychologisch triftige Annäherung an

die sehr genau getroffenen Lebensumstände Bertolt Brechts“, stellt Hans-Dieter Seidel heraus (Frankfurter Allgemeine, 15.5.). Schüttes Film gehe auch dann schlüssig auf, „wenn der Zuschauer mit den Lebensumständen nicht vertraut ist und auf das höchst anregende Spiel des Wiedererkennens verzichten muss“. „Abschied“ sei, schreibt Seidel (ebd., 15.9.), „ein leiser, unauffälliger, aber wunderbar vernehmlicher Film“. Im Freitag (22.9.) meint Kathrin Tiedemann: „Pohl und Schütte gelingt es, die Brechtschen Verstrickungen in ein unentwirrbares Knäuel aus Liebe, Arbeit und Politik, diese ganz spezielle Form der Produktivität aus einer Innensicht darzustellen. Der Film erzählt im Grunde nichts Neues, aber gerade als Nachtrag zu den verstrichenen Brecht- und Weigel-Gedenkveranstaltungen ist er angenehm unpräzise.“

(Nachdruck aus *Fachdienst Germanistik. Sprache und Literatur in der Kritik deutschsprachiger Zeitungen*, Nr. 12 / Dezember 2000)

Svendborger Gedichte von heute

Der Autor und Lyriker Rainer Wedler schickte uns eine Leseprobe aus seinem Gedichtband SVEND-BORG SKOVSBOSTRAND 8, der im Herbst 2001 erscheinen wird, mit der Bitte, einige dieser Gedichte im Dreigroschenheft zu veröffentlichen:



geringe Leute

kaum einer auf Fyn
weiß davon
Eisler wohnte ein paar Schritte von Brecht
im Garten am Sund gesellten sich
die sich entschieden hatten für die geringen Leute
und die neue Kunst
in dieser Reihenfolge
zufällig arbeitet neben dem ockerfarbenen Haus
heute der Schlachter

unbeirrbar

ein Steg ist eingebrochen
morsch von der Zeit
und vom Wind
die Möwen schert's nicht
Rast
um die Federn zu putzen
oder zu streiten
um den Besitz
damit muß man immer rechnen
unbeirrbar langsam fahren die Fähren

im Winter

heute eine Ahnung vom Winter
der graue schwere Himmel
nicht mehr
unterscheidbar
vom grauen leicht gekräuselten Wasser
ohne erkennbare Richtung
kein weißes Segel
erstarrende Bewegung

im Winter

denke ich
konnte sich der Emigrant
sicherer fühlen
Kriege beginnen
sobald die Ernte eingebracht ist
Galilei

im grünen Winter auf Fyn
von italienischen Fleischtöpfen schreiben
vom Blick auf das warme Meer
von südlicher Schlaueit
und südlichem Verrat
mit Klarheit
die Frage offenlassen

Mitteilungen

Brechts Mann

Der Literaturwissenschaftler Gerhard Seidel ist gestorben

Von Erdmut Wizisla

„Zwei Herren in Ostberlin, Herr Seidel beim Brechtarchiv, Herr Jahn beim Aufbauverlag“, möchten wissen, schrieb Uwe Johnson 1965 seinem Verleger, „wie du dich stellen wirst zu einer vollständigen Ausgabe der Werke Walter Benjamins in der ddr“. Siegfried Unseld sollte die Antwort Ernst Bloch geben, der sie über Dritte nach Berlin weiterleiten würde. Der Plan war so kühn, daß er konspirativ behandelt werden mußte: Im Westen sollten noch zwei Jahre vergehen, ehe im Streit um Adornos Auswahlpraxis die Forderung nach einer Gesamtausgabe aufkam. Und im Osten wäre Benjamins Name unbekannt geblieben, wenn sich nicht Bloch, Huchel, Holz und eben Gerhard Seidel für ihn verwendet hätten: „Mag auch für manchen von uns seine Gesellschaft etwas unbequem sein“, plädierte Seidel, ganz Bloch-Schüler, 1957, „wir müssen ihm das ihm gebührende Heimatrecht geben, damit unsere Heimat nicht zu klein sei.“

Mehr noch als mit dem Namen Benjamins ist seine Lebensarbeit mit dem Brechts verknüpft. Von 1977 bis 1992 leitete Seidel, Germanist und Editionswissenschaftler, das Bertolt-Brecht-Archiv, das durch ihn eine weltoffene Stätte der Forschung und eine der wenigen Enklaven geistiger Freiheit in der DDR blieb. Niemand hat gründlicher über die Brecht-Edition und ihre Voraussetzungen Archiv, Bibliothek und Bibliographie nachgedacht („Bertolt Brecht – Arbeitsweise und Edition“, 1977). Seidel hat die Editoren bestärkt, die Prozeßhaftigkeit der Werke darzustellen. An virtuoson Einzeleditionen bewies er, daß lebendige Philologie kein Widerspruch sein muß. Sein Plädoyer für die Grundlagenfor-



v.l.n.r.: Dr. Günter Glaeser, Prof. Gerhard Seidel, Prof. Ernst Schumacher

schung könnte hilfreich sein, die disziplinäre Identität der Literaturwissenschaft in ihrer post-modernen Krise zu stärken.

Es waren nicht allein die Handlanger der DDR-Kulturpolitik, die dem Parteilosen das Leben schwermachten: Seine Benjamin-Auswahl „Le-sezeichen“ (Reclam Leipzig, 1970) enthielt unautorisierte Texte und mußte auf Verlangen des Suhrkamp Verlages eingestampft werden. Westdeutsche Studenten pilgerten im Kleinbus nach Ost-Berlin, um Seminare in Seidels Wohnung zu besuchen; die Geheimpolizei brach daraufhin in seine Wohnung ein.

Er hatte keinen Grund, das Ende der DDR und die darauffolgenden Umstrukturierungen der Akademie der Künste nostalgisch zu bewerten. In den letzten Jahren lebte Seidel zurückgezogen. Am 7. Dezember 2000 ist er nach langer Krankheit im Alter von 71 Jahren gestorben.

(Nachdruck aus FAZ vom 11.12.00)

Ergänzung zur Rezension aus Dreigroschenheft 4/2000, S. 5-6: Ernst Buschs Lieder der Zeit

Die Booklets für die fünfteilige Ernst-Busch-CD-Reihe schrieb der bekannte Berliner Kulturwissenschaftler Jürgen Schebera.

Grüße vom See

Günter Witt wurde 75

Von Hubert Brühl

Landschaften kann man bestaunen, genießen und als Basis für Entspannung und Erholung nutzen. Schöne Landschaften, besonders die oberbayerische zwischen Ammersee und Starnberger See, zumal wenn man dort wohnt und arbeitet, muss man erkunden und als Sportler natürlich erlaufen, dann kann man sich ihnen nähern, dann kann man Details verstehen und begreifen und fühlt sich eines Tages sogar als Thüringer dort heimisch.

An schönen Wochenendtagen sitzen meine Frau und ich schon seit einigen Jahren in Breitbrunn am Ammersee-Strand und schauen auf diesen herrlichen See – vis-a-vis das Uttinger und Schondorfer Ufer. Beim Schauen nach Utting ist im Unterbewusstsein das Wissen um Brecht und die Bewunderung für ihn vorhanden und über die Jahrzehnte hinweg stellt sich eine gewisse Verbundenheit ein, weil er dort in Utting am Ammersee als junger Mann und Künstler schöne Sommertage erlebt hat. Und im Rücken das Kloster Andechs – dieser Zeigefinger in den weißblauen Himmel, der uns Richtung Alpen lockt, wenn uns der Föhn die dunkelblauen Berge glasklar präsentiert. Dort oben bei Pater Anselm schauten wir – mein Professor, Doktorvater und



Carl Marx: *Der Rettungsschwimmer*, 1974
Deutsche Hochschule für Körperkultur

väterlicher Freund Günter Witt und ich – aus dem Fenster, und er erklärte mir die Landschaft, den See und erzählte vom Brecht-Haus in Utting und von Brechts Schwimmen im Lech mit oder ohne Rettungsschwimmer!? Es erstaunte mich, wie dieser Norddeutsche Deutschland kannte.

Vielleicht hat der Ammersee und Utting bei Brecht den Wunsch nach einem schönen Haus an einem idyllischen See begründet. Seit Jahren bringt uns eine rasante Autofahrt in die Buckower Schweiz zu Freunden und dann gehen wir selbstverständlich zu einer Lesung oder einem Vortrag in Brechts "Eiserne Villa" am Buckower See. Gerne möchten wir in der nächsten Zeit mit Günter Witt, seiner Frau, seinem Hund und unseren Freunden in Buckow spazieren gehen, am öffentlichen Strandbad den Rettungsschwimmer bei seiner Arbeit beobachten und dann in Brechts Park sitzen und erzählen.

Am 19. Dezember 2000 feierte Professor Dr. Günter Witt seinen 75. Geburtstag im Kreise vieler Freunde, Bekannten und Kollegen. Beste Grüße sende ich nachträglich nach Leipzig, auch das *Dreigroschenheft* schließt sich an. Wir freuen uns auf den Sommer, wenn uns dann am Ammersee oder am Buckower See Günter Witt "das merkwürdige Verhältnis von Brecht zum Rettungsschwimmer" ganz lebensnah erklärt.

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!

Termine

Kurt Weill Fest Dessau vom 2. 3. - 11. 3. 2001

Niemand gehört in Wirklichkeit zu einem einzigen Land. Am allerwenigsten der wahre Künstler. Darum kann Deutschland Weill als Deutschen, Frankreich ihn als Franzosen, Amerika ihn als Amerikaner und ich ihn als Schwarzen ausgeben. (...) Wäre er in Indien eingewandert und nicht in die Vereinigten Staaten von Amerika, hätte er wie ich fest glaube, wundervolle indische Musik gemacht.

Der amerikanische Dichter Langston Hughes über Kurt Weill

Vom 2. bis zum 11. März 2001 wird in Weills Geburtsstadt Dessau und der Region zum 9. Mal das Kurt Weill Fest stattfinden.

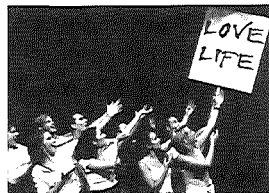
Im Jahr 2000 präsentierte sich das Kurt Weill Fest an wichtiger Stelle – eingebunden in die weltweiten Aktivitäten anlässlich des 100. Geburtstages des deutsch-amerikanischen Komponisten. Erstmals gab es zusätzlich einen Kurt-Weill-Fest-Sommer am EXPO-Korrespondenzstandort Dessau-Bitterfeld-Wolfen, wo etwa 16.000 Zuschauer die Veranstaltungen der Weill-Feste besuchten. So konnte die geplante Regionalisierung im Jahr 2000 stetig ausgebaut werden. Doch geht das Interesse an Kurt Weill weit über die Region hinaus: Die Taufe des ICE "Kurt Weill", der "Weill-Tower" im Dessauer Bahnhof und das Sonderpostwertzeichen "Kurt Weill" sind weithin sichtbare Zeichen öffentlicher Anerkennung Weills und des Engagements am Standort Dessau. Auch die Medienresonanz im Weill-Jubiläumsjahr war national und international beeindruckend.



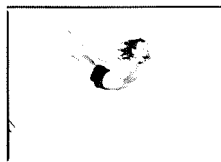
Nach der Etablierung Dessaus als europäisches Zentrum der Weill-Pflege zeigen sich in diesem Jahr im Programm des Festivals klar die inhaltlichen Schwerpunkte. Zum einen richtet sich der Fokus auf Weill als amerikanischen Komponisten und den Versuch, die in den USA entstandenen Werke auch in Deutschland bekannt zu machen.

Mit der Präsentation des Musicals *Love Life* im Kulturpalast in Bitterfeld, als "Berliner Workshop-Fassung HdK 2000" und im Sinne eines "Tryout" für eine europäische Erstaufführung konzertant erarbeitet, wird eines dieser Werke für das Theatersystem überhaupt erst aufführbar gemacht. Dieses gelingt in Kooperation mit der Kurt-Weill-Gesellschaft e. V. mit der Hochschu-

le der Künste (Berlin) dem Theater des Westens (Berlin) und der Kurt Weill Foundation for Music (New York).



Eine weitere wichtige Aufgabe des Festivals ist es, Schlüsselwerke Weills in neuen Lesarten darzustellen. So werden in einer szenischen Aufführung des Balletts Chanté *Die sieben Todsün-*



den Gregor Seyffert (Solotänzer an der Komischen Oper Berlin) und der international bekannte Sopranist Jörg Waschinski als Anna I und Anna II auftreten.

Gekoppelt wird dieses 1933 in Paris entstandene Werk an eine vertonte Uraufführung – ein Auftragswerk des Veranalters – von Brechts *Lesebuch für Städtebewohner* durch den Komponisten Friedrich Schenker. Damit erfüllt die Kurt-Weill-Gesellschaft auch einen weiteren Anspruch, das Festival durch Auftragsarbeiten als Podium für zeitgenössisches Musiktheater zu etablieren, welches die Weilsche Traditionslinie aufgreift.

Kontinuierlicher Schwerpunkt der Veranstaltungsreihe ist die Förderung des musikalischen Nachwuchses. So wird es im Rahmen des Podiums junger Künstler die Uraufführung der Rockoper *Rote Socken?* durch die Anhaltische Musiktheaterwerkstatt für Kinder und Jugendliche e. V. geben. In dieser Produktion spüren die jungen Protagonisten aktuellen Zeitthemen der Nachwendezeit hinterher.

Zum Eröffnungskonzert bringen internationale Solisten und die Anhaltische Philharmonie Dessau unter musikalischer Leitung von James Hol-

Programm vom Kurt Weill Fest Dessau vom 2.3. – 11.3.2001

Zusammengestellt von Damaris Stengel, Berlin

02.03.

18.00 Uhr **Festakt zur Eröffnung**, Anhaltisches Theater Dessau

19.30 Uhr Eröffnungskonzert: *Street Scenes*, Anhaltisches Theater Dessau

22.00 Uhr *Best of Dreigroschenoper* mit Dominique Horwitz, Technikmuseum Hugo Junkers



03.03.

12.00 Uhr **Theater der Füße**, Hauptbahnhof Dessau

17.00 Uhr Kabarett: **Für drei Groschen¼ Ein Theaterdirektor erzählt**, Bauhaus, Premiere

19.30 Uhr *Street Scenes*, Anhaltisches Theater Dessau

19.30 Uhr Rockoper: *Rote Socken?* Carl-Maria-von-Weber-Theater Bernburg, Uraufführung

20.30 Uhr **Dinnershow: Lunch Hours Follies**, Restaurant Kornhaus, Premiere

04.03.

15.00 **Zeitzeugengespräch**, Hotel Fürst Leopold

17.00 Musical: *Love Life*, Kulturpalast Bitterfeld

05.03./20.30 Uhr Musikfilm: *September Songs*, K.I.E.Z.

06.03./19.30 Uhr Kabarett: *Wach auf, Du verrotteter Christ*, theater im bahnhof

07.03./21.00 Uhr **A New Start** mit dem Jugendjazzorchester Sachsen-Anhalt

08.03./19.30 Uhr *Die sieben Todsünden*, Marienkirche, Premiere

09.03.

19.30 *Die sieben Todsünden*, Marienkirche

20.30 Dinnershow: *Lunch Hour Follies*, Restaurant Kornhaus

22.00 Kabarett: **Für drei Groschen¼ Ein Theaterdirektor erzählt**, Bauhaus

10.03.

15.00 **Hoppla! Musik und Kritik**, Hotel Fürst Leopold
Musikfilm: **Kurt Weill – Eine filmische Biographie**, UCI Kinowelt

19.30 *Die sieben Todsünden*, Marienkirche, Premiere

20.30 Dinnershow: *Lunch Hour Follies*, Park Inn Hotel Wittenberg

22.00 Ballroom: **Bills Ballhaus – das Bauhaus bebt!**, Bauhaus

11.03.

11.00 **The American Century**, Konzert mit dem Modern String Quartet, Bauhaus

17.00 Speak low, Liebeserklärung an Kurt Weill, **Meret Becker singt Weill**, Marienkirche

Der Kartenvorverkauf ist bereits angelaufen – **Info-Hotline:** 0180 – 5 56 45 64

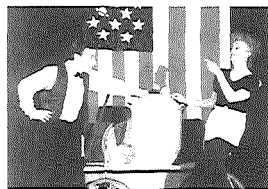
Weitere Informationen: Kurt-Weill-Gesellschaft e. V., Eberallee 63, D-06846 Dessau

Fon: 0340 – 61 95 95 / **Fax:** 0340 – 61 19 07

E-Mail: weill-zentrum@t-online.de
<http://www.kurt-weill.de>

mes die von Kim H. Kowalke und Lys Symonette nach Weills 1947 entstandener Broadway Opera *Street Scene* zusammengestellte Konzertsuite *Street Scenes* zur Aufführung.

Die traditionelle Dinnershow im Restaurant Kornhaus ist in den *Lunch Hour Follies* gewidmet – eine musikalische Reflexion auf Kurt Weills Engagement für die gleichnamigen Shows,



die von bekannten amerikanischen Künstlern zur Zeit des zweiten Weltkrieges geschrieben und während der Mittagspause für die Arbeiter in amerikanischen Rüstungsfabriken aufgeführt wurden.

Zu weiteren Höhepunkten des Festivalkalenders 2001 gehören u. a. die Premiere des Films *Kurt Weill – eine filmische Biographie* von Sven Düfer, Auftritte von Dominique Horwitz mit *Best of Dreigroschenoper* und Meret Becker mit ihrem Weill-Programm. Am Abend des Abschlusstages heißt es dann *Bills Bauhaus – das Bauhaus bebt!* mit großem Ball zu Ehren Kurt Weills im Dessauer Bauhaus.

Zeitzeugengespräche, Lesungen mit Musik im Bauhaus und im Festivalcafé, Kammernmusik mit dem Modern String Quartet, Filme und Ausstellungen sowie das traditionelle Geburtstagsspektakel mit dem Dreigroschenmobil runden das Festivalprogramm ab.

Langfristiges strategisches Planungsziel des Festivals ist es, das künstlerische Niveau großer Musiktheater-Produktionen in Dessau auf ein Niveau zu bringen, das internationalen Ansprüchen genügt.

Die Realisierung dieses Ziels hängt entscheidend von der Finanzsituation ab, die für die nächsten Jahre zu erwarten ist. Erfreulich ist die regional gewachsene Sponsorenbereitschaft bewährter und neuer Partner. Auch die Fördermittel der öffentlichen Hand sind weiterhin unverzichtbar. Es fehlen überregionale Partner mit starken assoziativen Bezügen. Die Internationalität der Programmbeiträge ist ein geeignetes Mittel, um eventuellen Fördermitteleinbußen zu begegnen.

Literaturforum im Brecht-Haus

Veranstaltungen Januar / Februar 2001

Zusammengestellt von Peter Geist

17. 1./20 Uhr **Dichterleben: Richard Pietraß im Gespräch mit B.K. Tragelehn.** Schüler Brechts und Freund Heiner Müllers: Der gebürtige Dresdner B.K. Tragelehn gehört zugleich zur Sächsischen Dichterschule, die sich Formbewusstsein und Welternst ins Stammbuch geschrieben hat. Was er bei den Klassikern lernte, lässt der cholerische Genießer verzopfte Politiker und edelfauler Zeitgenossen spüren: in galligen Elegien und distelspitzen Distichen.
6. 2./20 Uhr **Brecht und *Die rote Fahne* von Joachim Seyppel.** Der Autor geht nach ausführlichen Archivstudien der Frage nach, auf welche Weise Intellektuelle wie Brecht und andere bis 1933 im Zentralorgan der KPD behandelt worden sind.
7. 2./20 Uhr **Buchvorstellung *Erinnern ist Leben* von Manfred Wekwerth** (Moderation: Elmar Faber). Wekwerths Beobachtungen auf den Bühnen Berlins und Europas, in den Zirkeln der Macht und den Budiken des Alltags verdichten sich zu einer Mentalitätsstudie der Intelligenz und sind eine Theatergeschichte par excellence.

Manfred Wekwerth
ERINNERN IST LEBEN



EINE DRAMATISCHE AUTOBIOGRAPHIE
MIT
FABER & FABER

Brecht-Tage 2001 „jungle b. – 15 Arten mit Brecht umzugehen“ Vom 25. 2 – 2. 3. 2001

25. 2. / 11 Uhr **Matinee: *Der Ozeanflug* von Bertolt Brecht** („Theater 89“, Torstraße 216), eine radiophonische Demonstration mit Kai Grehn. Life-Hörspiel-Produktion mit minimalen theatralischen Mitteln und einigen Überraschungen.
26. 2. / 17 Uhr ***Die Erziehung der Hirse*** („Theater 89“, Torstraße 216), mechanisch multimediales Theater erzieht Brecht. Die Geschichte des Tschaganek Bersijew – neu erzählt in konzeptueller Im-

provisation. / 20 Uhr **Lesung und Diskussion: *Einreden der Nachgeborenen*.** Moderation: Thomas Oberender. Mit der Dramatikerin Gesine Dankward, dem Autor Ralf Bönt, dem Stückeschreiber und Dramaturg Axel Preusz und der Lyrikerin Anja Nioduschewski.

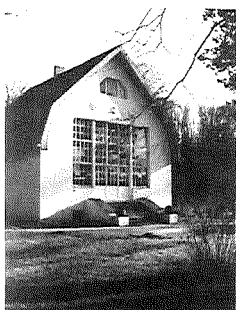
27. 2. / 17 Uhr **„Versuche“ – Autorinnen und Autoren Berliner Schreibwerkstätten** / 20 Uhr **Brecht die Zelte ab.** Gewinner des Schreibwettbewerbs „jungle b.“ – Junge Autorinnen und Autoren lesen eigene Texte.
28. 2. / 17 Uhr **Aus dem Dickicht in die größeren Städte** (bat Probebühne, Immanuelkirchstraße 3-4). Brecht-Programm von Studentinnen und Studentinnen der Abteilung Regie der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“.
1. 3. / 17 Uhr **Durch den Brecht-Bau.** Schreibwettbewerb „jungle b.“ – Junge Autoren und Autorinnen lesen eigene Texte. / 17 Uhr **BRECHT-REIZ(T) und aBgeRECHneT** („Theater 89“, Torstraße 216). Berliner OberschülerInnen spielen (mit) Brecht. / 20 Uhr **Podiumsdiskussion: Formen Brechtscher Theaterästhetik.** Moderation: Roland Koberg. Mit der Dramaturgin Beate Heine, dem Intendant Thomas Ostermaier, dem Autor und Dramaturg John von Düffel, dem Autor, Regisseur und Schauspielregisseur Peter Dehler und der Regisseurin Andrea Moses.
2. 3. / 17 Uhr **Schüler b. in jungle b. und Impressionen zu *Der kaukasische Kreidekreis* – Annäherungen an Brecht.** Berliner OberschülerInnen spielen (mit) Brecht. / 20 Uhr **Bertolt Brecht: *Trommeln in der Nacht*** (bat-Studiotheater, Belforter Str. 15). Regie: Enrico Stolzenburg. Es spielen Studentinnen / und Studenten des dritten Studienjahres Schauspiel. / 20 Uhr **Bertolt Brecht: *Dansen*** (bat Probebühne, Immanuelkirchstraße 3-4). Regie: Anna Bergmann. Es spielen Thomas Wolf und Ingo Woese von der Regiekategorie der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“. Der 1939 entstandene Einakter thematisiert das Verhältnis von ökonomischen Interessen und politischer Moral in einem kleinen Nachbarland Deutschlands angesichts der faschistischen Gefahr.

Alle Veranstaltungen, die keine Angaben zum Aufführungsort enthalten, finden direkt im Literaturforum im Brecht-Haus, Chausseestraße 125 statt. Nähere Informationen: fone: 030 – 2822003 / 2823417 (auch fax) bzw. www.lfbrecht.de und E-Mail: info@lfbrecht.de

Berliner Ensemble

- 10.01. / 11.01 20.00 Uhr • **Die Kleinbürgerhochzeit**
von Bertolt Brecht, Leitung: Tiedemann,
Pluss, Lehr
- 14.01. / 26.01 20.00 Uhr • **Kurt Weill Abend, Songs,**
Chansons und Erinnerungen mit Gisela May

Brecht-Weigel-Haus in Buckow



Ausstellung bis Mai 2001:
„Ich bin ihnen fort-dau-
ernd reichlich gewogen,
Madamme ... Helene

Weigel ... ein Leben für
Brecht“ zum 100. Ge-
burtstag Helene Weigels
Hinweis: Der Literatur-
sommer beginnt am
6.5.2001

Öffnungszeiten: Nov. -
März: Mi., Do., Fr. 10-12
und 13-16 Uhr, Sa. + So.
11-16 Uhr.

Adresse: Brecht-Weigel-Haus, Bertolt-Brecht-Straße
29, 15377 Buckow, Tel.: 033433 - 467.



BB-Premieren-Hinweise

(unter Vorbehalt)

- 20.01.01 **Die Dreigroschenoper**, Oldenburgisches
Staatstheater
- 27.01.01 **Die Dreigroschenoper**, Basel, Basler Mario-
nettentheater
- 09.02.01 **Leben des Galilei**, Villingen-Schwenningen,
Carl-Theater
- 31.03.01 **Der kaukasische Kreidekreis**, Landesbühne
Hannover

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

Augsburger Allgemeine
www.augsburger-allgemeine.de

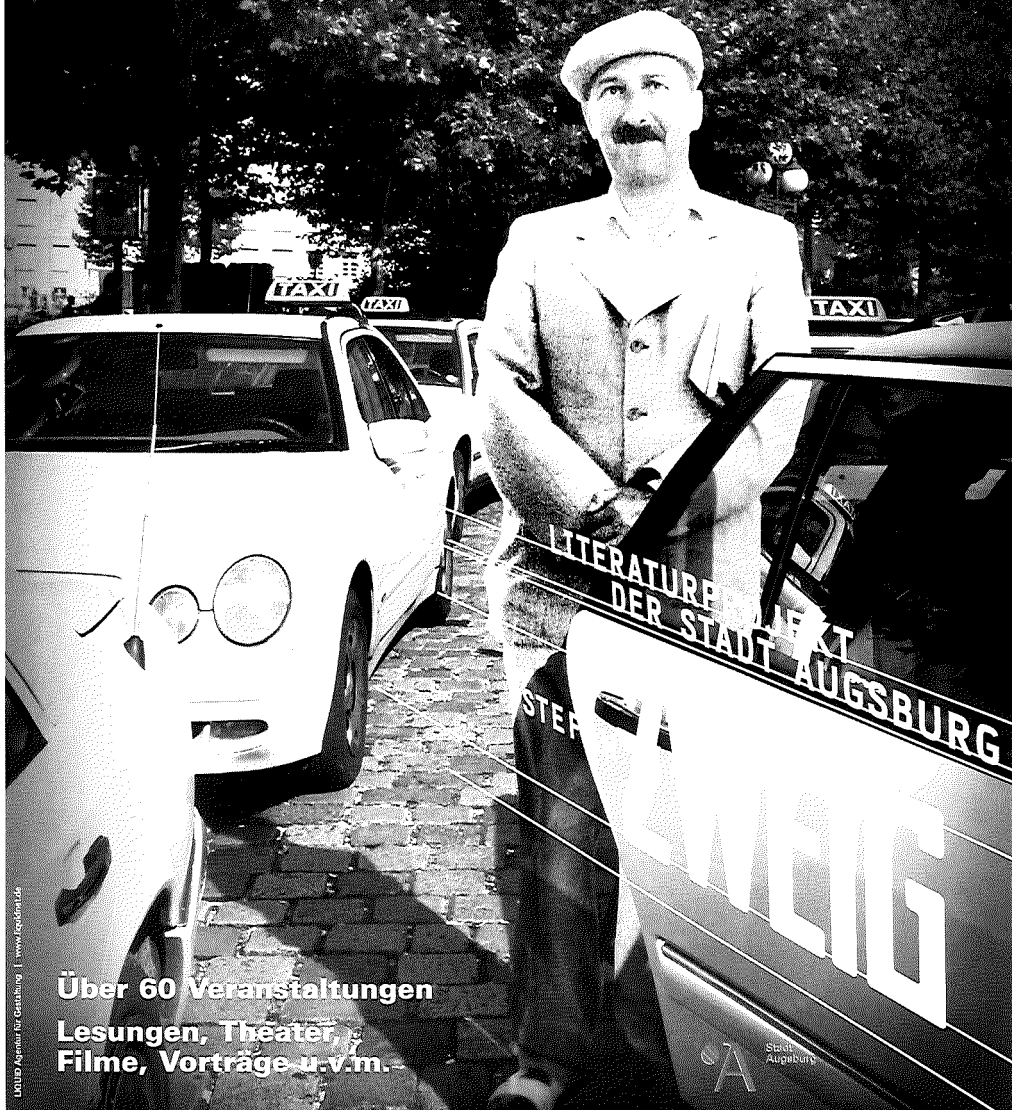
**BUCHER
PUSTET**

**ST. DAVID
RTV**
Der Kunst-Hörfunk

Stadtparkasse Augsburg
Ihr leistungstarker Partner

STEIGENBERGER
DRUCKEREI
AUGSBURG

stiermann  **AG**



Über 60 Veranstaltungen
Lesungen, Theater,
Filme, Vorträge u.v.m.

LAUBS Agentur für Gestaltung | www.laubs.de

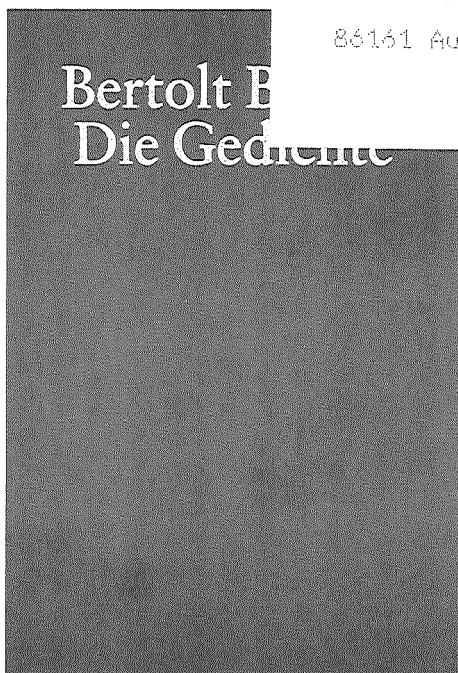
18. JANUAR BIS 6. APRIL

Nähere Informationen:
Kulturbüro der Stadt Augsburg
Bahnhofstr. 18 1/2a, 86150 Augsburg
Infotext: 08 21 / 324 32 59
www.augsburg.de/literaturprojekt

Bertolt Brecht Die Gedichte

Dreigroschenheft, Obstmarkt 11, 86162 Augsburg
Postvertriebsstück DPAG "Entgelt bezahlt" VKZ B 13182
D 8/T86 B.Nr. 74 P.Nr. 1
Dr. Herbert und Monika Märzhauser
Arthur-Piechler-Str. 9

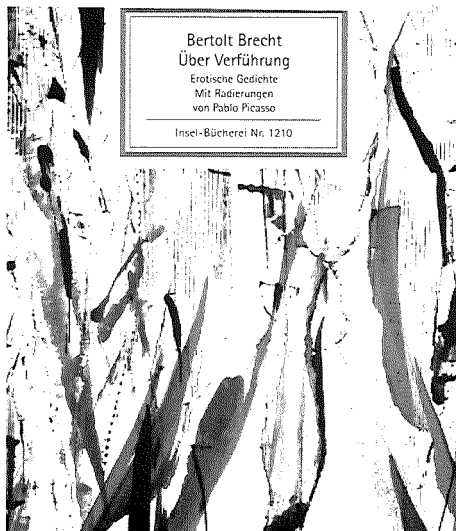
86161 Augsburg



Dieser rote Leinenband versammelt sämtliche Gedichte Brechts. Er ist fadengeheftet, mit farbigem Vorsatzpapier und Lesebändchen ausgestattet.

Die Gedichte

1251 Seiten. Leinen. DM 78,-



Eine Auswahl von Gedichten zum Brechtschen Thema »da haben wir einander beigezogen«, begleitet von Radierungen Pablo Picassos.

Über Verführung Erotische Gedichte

zusammengestellt von Günter Berg
IB 1210. 88 Seiten. DM 22,80

Suhrkamp · Insel