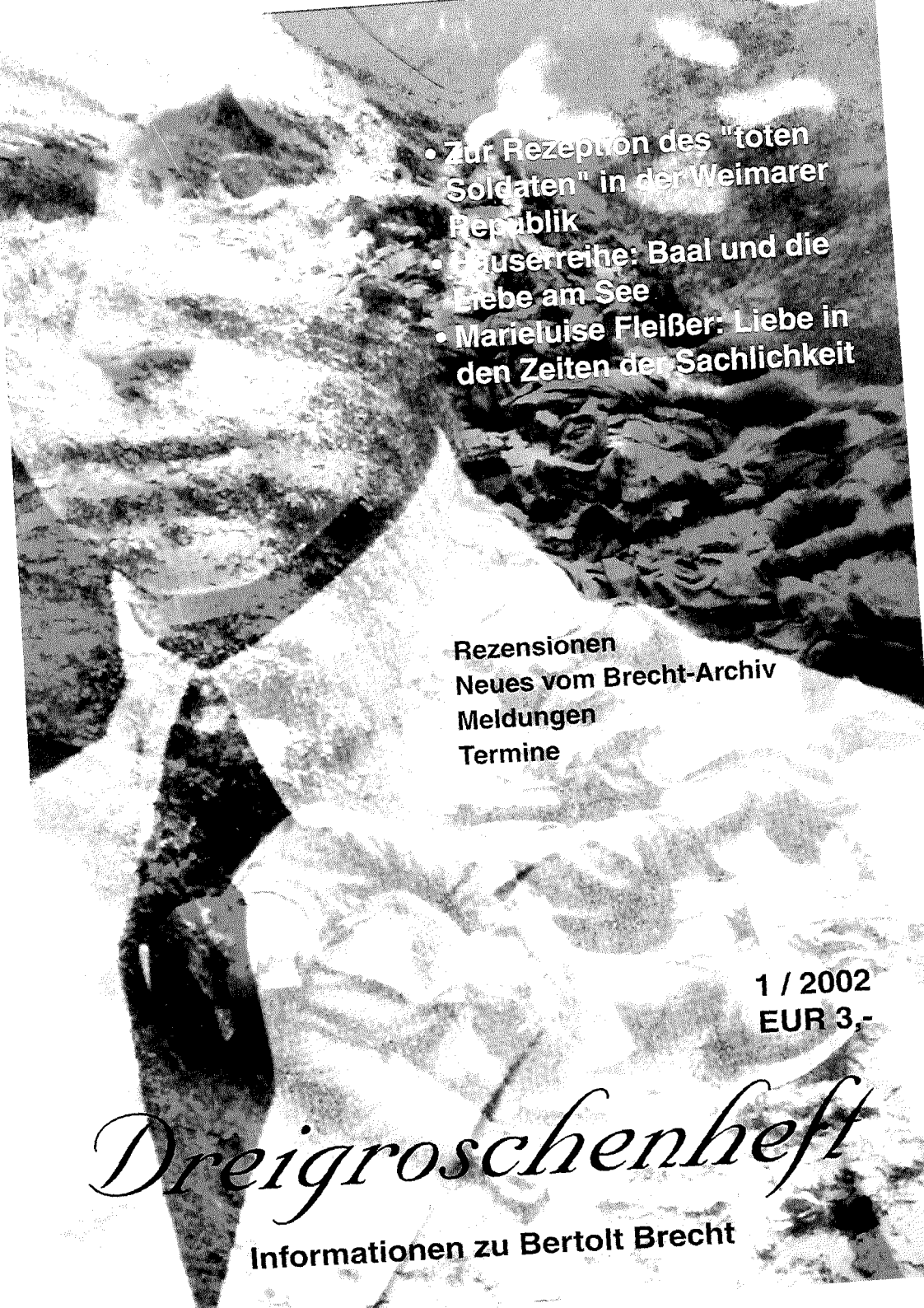


- 
- Zur Rezeption des "toten Soldaten" in der Weimarer Republik
 - Häuserreihe: Baal und die Liebe am See
 - Marieluise Fleißer: Liebe in den Zeiten der Sachlichkeit

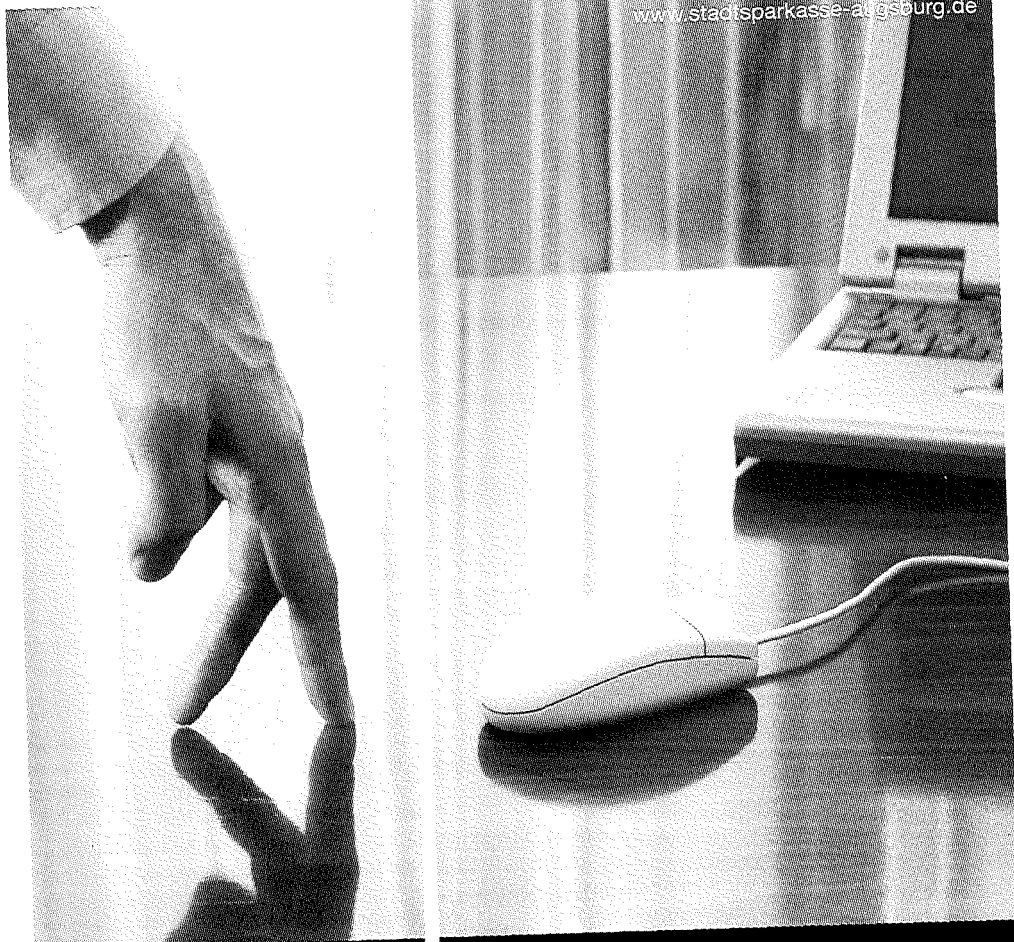
Rezensionen
Neues vom Brecht-Archiv
Meldungen
Termine

1 / 2002
EUR 3,-

Dreigroschenheft

Informationen zu Bertolt Brecht

www.stadtparkasse-augsburg.de



**SIE ERREICHEN
UNS IN EIN PAAR
MINUTEN.**

**ODER IN EIN PAAR
SEKUNDEN.**

Stadtparkasse Augsburg 
www.stadtparkasse-augsburg.de

Wo immer Sie uns brauchen, wir sind für Sie da. Gerne beraten wir Sie persönlich. Sie können Ihre Geldgeschäfte aber auch bequem per Internet abwickeln. Oder per Telefon. Sie haben jederzeit die Wahl. Und wir sind auf jeden Fall in Ihrer Nähe. Am besten, Sie schauen gleich mal bei uns rein: www.stadtparkasse-augsburg.de



Titelbild: „Nach der Schlacht“, aus „Der Weltkrieg“,
Band III, 1926, S. 446 – und Brecht, 1918

IMPRESSUM

Dreigroschenheft

Informationen zu Bert Brecht

Erscheinungsweise: 1/4-jährlich,
jeweils zum Quartalsbeginn

Einzelpreis: € 3,-

Jahresabonnement:

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

Redaktion:

Dreigroschenheft

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

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

Brechtshop@t-online.de

www.dreigroschenheft.de

Kurt Idrizovic, Christiane Hempel

(Christiane.Hempel@dreigroschenheft.de)

Uschi Huber, Horst Thieme

Gestaltung:

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

Mitarbeiter dieser Ausgabe:

Stefan Amzoll, Sabine Göttel, Jürgen Hillesheim,
Dirk Heißerer, Joachim Lucchesi, Helgrid Streidt,
Florian Vaßen, Dieter Wöhrle

Verlag:

Dreigroschenverlag – Obstmarkt 11 – 86152 Augsburg
ISSN 0949-8028 (1/2001)

Inhalt

Vorwort	4
Brecht-Forschung Augsburg	
<i>Jürgen Hillesheim:</i> Die „Legende vom toten Soldaten“ und „Der Wanderer zwischen beiden Welten“ von Walter Flex.	
Zur Rezeption von Brechts Gedicht in der Weimarer Republik	5
Häuserreihe – Diesmal als literarischer Spaziergang	
<i>Dirk Heißerer:</i> Baal und die Liebe am See	14
Beiträge	
<i>Sabine Göttel:</i> Liebe in Zeiten der Sachlichkeit	20
<i>Stefan Amzoll:</i> „Mein armes Deutschland“ – Eisler und der 13.08.1961	24
Rezensionen	
<i>Florian Vaßen:</i> Der „Stückeschreiber“ und „Theaterarbeiter“ Bertolt Brecht. Anmerkungen zum Brecht-Handbuch	29
<i>Joachim Lucchesi:</i> Ja, mach nur einen Plan: Musik zu „Kurt Weill“	35
<i>Dieter Wöhrle:</i> Marieluise Fleißers 100. Geburtstag oder: Warum sie solche Biographien nicht verdient	37
<i>Dieter Wöhrle:</i> 1926 – Ein Jahr wird zur Kulisse	43
Bertolt-Brecht-Archiv	
<i>Helgrid Streidt:</i> Neu in der Bibliothek	46
Meldungen	
Aufruf	
<i>Florian Vaßen:</i> Mahagonny.com – 11. Symposium der IBS	50
Termine	53

Vorwort

Liebe Brecht-Freunde,
ein turbulentes Jahr – in jeder Hinsicht – ist zu Ende gegangen. Schauen wir kurz zurück: Was gab es alles zum Thema Brecht im Jahr 2001? Da fanden im Februar die Brecht-Tage 2001 („jungle b.“) in Berlin statt, bei denen alles anders war als in den vorangegangenen Jahren. Brecht für und von jungen Menschen – weg vom alten didaktischen Lehrmeister-Image. Ein bemerkenswerter Versuch, der funktionierte und so wohl Teilnehmern als auch Zuschauern Spaß, Freude und einen neuen Blick auf den „alten Meister“ bescherte. Ein Versuch – im Übrigen –, dem auch wir uns hier in Augsburg anschließen möchten, in Form einer Brecht-Nacht. Beachten Sie also unseren Veranstaltungsteil S. 53: Sie sind herzlich zur ersten Augsburger Brecht-Party eingeladen.

Zum Thema Auszeichnungen möchten wir hier die Brecht-Preisverleihung der Stadt Augsburg hervorheben. Der Brecht-Preis ging an den Schweizer Dramatiker Urs Widmer, der sich sehr wohl in der Reihe seiner Vorgänger (Franz Xaver Kroetz und Robert Gernhardt) fühlte und für den Brecht eines der prägendsten Vorbilder ist.

Auch das Weill-Fest Dessau kam ohne Brecht nicht aus – sei es mit einer Vertonung vom *Lesebuch für Städtebewohner*, einer neuen Einstudierung der *Sieben Todsünden* (Besetzung der Doppelrolle „Anna“ mit zwei Männern!) oder dem Programm von und mit Dominique Horwitz „The Best of Dreigroschenoper“.

Das wohl momentan wichtigste germanistische Forschungsprojekt – nach dem Goethe-Handbuch – ist die Herausgabe eines neuen Brecht-Handbuchs durch die Arbeitsstelle Bertolt Brecht und den Metzler-Verlag. Innerhalb kürzester Zeit wurden im vergangenen Jahr Band 1 (Stücke) und Band 2 (Gedichte) fertig gestellt. Leider wurde diese Forschungsarbeit von den Medien kaum bis gar nicht wahrgenommen. Außer einem kleinen Teil der Regionalpresse sorgte einzig und allein das *Dreigroschenheft* für eine begleitende Kommentierung und bringt auch die erste Rezension für den 1. Band heraus. Die „Anmerkungen zum Brecht-Handbuch“ von unserem Rezensenten **Florian Vaßen** können Sie auf S. 29 nachlesen.

Ja, und dann das Fleißer-Jahr 2001, dem die Fleißer-Gesellschaft Ingolstadt gleich einen ganzen Monat mit Vorträgen, Theateraufführungen und anderen Veranstaltungen widmete. Zum 100. Geburtstag der Ingolstädter Dramatikerin erschienen einige – im Vergleich zum Weigel-Jubiläum wenige – Publikationen, die sich **Dieter Wöhrle** genauer ansah. Seine Rezen-

sion dazu ab S. 35. Die Dramaturgin und Fleißer-Spezialistin **Sabine Göttel** führt die „Fleißerin“ mit Brecht in den Englischen Garten: Liebe in Zeiten der Sachlichkeit ab S. 20.

Auf dem Buch- und CD-Markt lässt sich so eine Rückschau am besten dokumentieren: So lief letztes Jahr der „Kurt Weill“-Film von Sven Düfers an. Der „Soundtrack“ des Films wurde 2001 bereits auf Tonträger gebrannt, die für Sie unser Musikexperte **Joaquim Lucchesi** ab S. 33 bespricht. Hans Ulrich Gumbrecht reflektiert in seinem Buch „1926. Ein Jahr am Rand der Zeit“ die historischen Details – die wichtig für das 20. Jahrhundert waren – für ein heutiges Publikum. **Dieter Wöhrle** beschreibt ab S. 41 die Vorzüge dieser Lektüre.

Auch in der Augsburger Brecht-Forschung tat sich einiges. Wichtig waren da vor allem die neuen Erkenntnisse über „Die Legende vom toten Soldaten“ durch Jürgen Hillesheim und Michael Friedrichs. **Jürgen Hillesheim** informiert in dieser *Dreigroschenheft*-Ausgabe über die Rezeption des „Toten Soldaten“ in der Weimarer Republik. Seinen hier erstmals veröffentlichten Beitrag finden Sie nebenstehend.

Unsere Häuserreihe ist diesmal etwas anders: Ein literarischer Spaziergang in Utting, Possenhofen, München und Augsburg erwartet sie von und mit **Dirk Heißerer** ab S. 14. Der bekannte Germanist und Autor mehrerer Bücher hat schon lange Erfahrungen mit der Konzeption von literarischen Spaziergängen. In der Rubrik „Termine“ können Sie sich über Heißerers Brecht-Spaziergang in München informieren.

In unserer Rückschau soll auch ein enger Mitarbeiter und Freund Brechts nicht unerwähnt bleiben. „Mein armes Deutschland – Hanns Eisler und der 13. August 1961“ – also der Tag des Berliner Mauerbaus – heißt der Beitrag von Musik- und Theaterwissenschaftler **Stefan Amzoll**, den Sie auf S. 24 finden.

Möge das neue Jahr so turbulent wie das alte werden. Wenn Sie unseren Veranstaltungsteil besuchen, sehen Sie eine Vorschau vieler interessanter Veranstaltungen in Augsburg, Berlin, München und Dessau. Viele andere Städte bleiben gewiss unberücksichtigt, aber Sie sind alle angehalten, uns über Brecht-Neuigkeiten jeder Art zu informieren.

Ein guten Start ins neue Jahr wünscht Ihnen
Ihr *Dreigroschenheft*-Team

Brecht-Forschung Augsburg



„Toter Soldat“ in den Südkarpathen

Quelle: Rutz: „Der Weltkrieg in seiner rauen Wirklichkeit. Kriegsbilder-Album in drei Teilen“, Band III, 1926, S. 453.

Die „Legende vom toten Soldaten“ und „Der Wanderer zwischen beiden Welten“ von Walter Flex.

Zur Rezeption von Brechts Gedicht in der Weimarer Republik.

Von Jürgen Hillesheim

Die 1917 oder 1918 entstandene „Legende vom toten Soldaten“, deren Vielschichtigkeit und Komplexität die Wissenschaft bis heute immer wieder beschäftigt, ist ohne Zweifel eines der wichtigsten Gedichte Brechts und erregte von allen das größte Aufsehen. Von linken Künstlern und Intellektuellen und deren Publikum einmal abgesehen, brüskierte es beinahe sämtliche gesellschaftlichen Gruppierungen der Weimarer Republik, von bürgerlichen und christlichen Kreisen bis hin zur erstarkenden nationalsozialistischen Partei. Diese sah in Brechts Parodie auf den deutschen Frontsoldaten einen Angriff auf die Grundwerte der „Bewegung“, setzte den Dichter schon früh-

zeitig auf eine „schwarze Liste“ und ließ keinen Zweifel daran, dass er nach einer Machtübernahme nicht ungeschoren davonkommen würde. So wurde – gewissermaßen folgerichtig – seine Ausbürgerung auch mit dem Hinweis begründet, dass er in seinen „Machwerken“, die von „niedrigster Gesinnung“ zeugen, den deutschen Frontsoldaten verunglimpfe (1). Auch die germanistische Forschung sah Brecht von der Zeit der Weimarer Republik bis zum Ende des Nationalsozialismus in erster Linie als Verfasser der „Legende vom toten Soldaten“. Hans Naumann druckt in seinem mehrfach aufgelegten Buch über die Gegenwartsdichtung 1927 sogar die erste Strophe des Gedich-

tes ab (2), und NS-Literaturwissenschaftler Franz Koch lässt sich noch 1940 wütend darüber aus, dass Brecht die literarische Gattung der Ballade in der „Verfallszeit“ zur „Karikatur entwürdigt“ habe (3). Und dies, obwohl Brecht beinahe in steter Regelmäßigkeit äußerst provokante Werke schrieb: Man denke an *Baal* und die Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, deren Uraufführungen Theaterskandale nach sich zogen; man denke an die schnell großen Bekanntheitsgrad erreichende *Dreigroschenoper* und nicht zuletzt an die Lehrstücke wie etwa *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis* und *Die Maßnahme*, die als vermeintlich kommunistische Propagandawerke nicht nur den Groll rechter Kreise auf sich zogen.

*

Warum also fokussiert sich der Hass der Nationalsozialisten gerade auf die „Legende vom toten Soldaten“? Das ist zum Teil sicherlich mit ihrer eminent großen Respektlosigkeit allem gegenüber, was der bürgerlichen Gesellschaft heilig war, und ihrer außerordentlichen literarischen Virtuosität zu erklären. Diese bedeutete ohne Zweifel an sich schon einen Affront gegenüber der oft betulichen Literatur dieser Zeit. Es gibt jedoch noch andere Entwicklungen und Umstände, die zu dieser Rezeption des Gedichtes führten. Sie waren für Brecht selbst nicht absehbar, als er die „Legende“ schrieb, und drohen heute, zumindest teilweise in Vergessenheit zu geraten.

Es ist dies zum einen der Mythos des deutschen Frontsoldaten, an dem nach Deutschlands Niederlage im Ersten Weltkrieg fleißig gearbeitet wurde. Große Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der heute widerlegten „Dolchstoßlegende“ zu: Demnach sei der deutsche Soldat, an der Front unbesiegt, von der „Etappe“, den Politikern zu Hause, durch die voreilige und unnötige Kapitulation verraten worden. Jener „Dolchstoß in den Rücken des Frontsoldaten“ habe dann den so genannten „Schmachfrieden von Versailles“ zur Folge gehabt. Dieser brachte der Heimat nicht nur die Besetzung ein, sondern Deutschland wurden auch kaum zu erbringende Reparationsleistungen auferlegt. Für die heldenmütigen Soldaten, sofern sie überhaupt von der Front zurückkehrten, war in der Heimat,

die von Linken und Geschäftemachern, den „Kriegsgewinnlern“, bestimmt war, kein Platz mehr. Oft arbeitslos und von ihren Frauen betrogen (4), organisierten sich viele ehemalige Soldaten in paramilitärischen Vereinigungen, den Freikorps, um nach ihrem Motto: „Der Kampf geht weiter, der Krieg ist noch nicht zu Ende“ gegen die Besatzungsmächte, vor allem in Oberschlesien und im Rheinland, mit Mitteln der Gewalt Widerstand zu leisten und sich gegen die neuen politischen Machthaber in Deutschland, die Repräsentanten der „Novemberrepublik“, zu wenden. Dies alles auch aus vermeintlicher Verpflichtung den im Krieg gefallenen Kameraden gegenüber, deren Opfertod durch den „Verrat“ der Heimat umsonst war und deren angeblichem Vermächtnis nun die Treue zu halten sei. Schon kurze Zeit nach der Kapitulation hatten die im Krieg umgekommenen deutschen Soldaten in rechten Kreisen den Nimbus von heldenhaften Märtyrern, und vor diesem Hintergrund ist der Hass auf Brechts „Legende vom toten Soldaten“ nachvollziehbar, die genau das verächtlich machte, was später zum Heiligtum der Frontgeneration werden sollte: den Opfertod für das Vaterland.

Dieses Gedankengut fand seine radikalste Ausprägung im entstehenden Nationalsozialismus. Es entwickelte sich auf der Ebene der Literatur ein eigenes Genre, der nationalsozialistische Kampfroman: Dessen heute mit Recht in der Versenkung verschwundenen Autoren wie Hans Zöberlein, Thor Goote, Heinz Steguweit, Tüdel Weller, Otto Paust und viele andere (5), waren in der Regel selbst Frontsoldaten, die in die „Novemberrepublik“ heimkehrten, sich nicht in die Gesellschaft integrieren wollten, sondern sich Freikorps anschlossen, um für ein Wiedererstarken „deutscher Werte“ zu kämpfen und auf eine nationalsozialistische „Machtübernahme“ hinzuwirken. In ihren Büchern schilderten sie in propagandistisch aufbereiteter Form ihre Erlebnisse, wobei sie deutlich machten, dass sie sich ihren gefallenen Kameraden gegenüber in der Pflicht fühlten: Sie kämpften in der Weimarer Republik für den Nationalsozialismus, um die Aufgabe zu erfüllen, die ihnen allen im Ersten Weltkrieg gestellt war.

Die Romane dieser Autoren, die im Übrigen ausnahmslos alles andere als Intellektuelle waren, haben bestimmte Eigenschaften aufzuweisen, die sich beinahe schablonenartig und stereotyp wiederholen. Allen gemeinsam ist ein zyklisches Geschichtsverständnis, dessen Basis die größtenteils nur oberflächlich wahrgenommene Philosophie Nietzsches und deren fragwürdige Weiterentwicklung in Oswald Spenglers Hauptwerk „Der Untergang des Abendlandes“ darstellt: Geschichte vollzieht sich demnach nicht linear, in fortschreitender Entwicklung, sondern kreisförmig, in immer wiederkehrenden Strukturen. Diese Sichtweise ist die Voraussetzung für die Reichserwartung, die nach dem Ersten und Zweiten Deutschen Reich ein Drittes, nationalsozialistisches, in Aussicht stellt. Eng damit verbunden ist die Tendenz zur Profanisierung und Aneignung religiöser Topoi und Bilder, das Denken in Typologien und Präfigurationen: Die im Krieg gefallenen Soldaten vollzogen eine Jesus-imitatio; sie gaben ihr Leben hin für das Vaterland, woraus für die Überlebenden die Pflicht resultiert, ihnen in Art von Märtyrern nachzufolgen. Sie alle sind in dieser Sichtweise Vorkämpfer des Dritten Reiches, für die Wiederauferstehung Deutschlands. Dass vor diesem Hintergrund von Pseudo-Religiosität und chiliastischer Heilserwartung Brechts „Legende vom toten Soldaten“ noch stärker an Konturen gewinnt und die Nationalsozialisten sie als böseste Parodie ihrer selbst betrachten mussten, dürfte mehr als deutlich sein.



Walter Flex um 1915

*

Neben diesen allgemeinen Strömungen und von Brecht nicht vorhersehbaren Entwicklungen gibt es jedoch in der Literatur ein ganz konkretes Werk, das nicht nur den Opfertod des deutschen Frontsoldaten verklärt, sondern dessen Autor selbst wenig später von diesem Schicksal ereilt wurde. Es handelt sich um den „Wanderer

zwischen beiden Welten“ von Walter Flex, 1917 erstmals veröffentlicht.

Walter Flex wurde 1887 in Eisenach geboren, studierte Germanistik und Philosophie und promovierte mit einer Arbeit über die Demetrius-Dramen. Er arbeitete auf Landgütern Adliger als Hauslehrer, unter anderem mehrere Jahre bei der Familie Bismarck. In dieser Zeit entstanden erste dichterische Arbeiten, geprägt vom zeittypischen Nationalismus. Nach Ausbruch des Kriegs meldete Flex sich freiwillig zur Front. In seinem autobiographisch geprägten „Kriegserlebnis“

„Der Wanderer zwischen beiden Welten“ beschreibt er die Begegnung mit Ernst Wurche, seinem Freund und tief verehrten Mentor, den er im Frühjahr 1915 an der Ostfront kennen lernte. Wurche, Wandervogel und Student der Theologie, ist das Idealbild des deutschen Kriegsfreiwilligen, gleichzeitig aber auch der neuen Führerpersönlichkeit, die den Bereichen von Erde und Himmel, Leben und Tod gleichermaßen nah ist: deshalb ist er der „Wanderer zwischen beiden Welten“. Die Freunde verbringen einige von intensiven Gesprächen bestimmte Sommer-

monate, in denen sich Flex' Weltanschauung entwickelt. In schwülstiger Sprache beschreibt er die Faszination, die von seinem Lehrer ausgeht, wobei es ihm nur mühsam gelingt, die homoerotische Komponente dieser Beziehung zu kaschieren (6). Wurche fällt schließlich bei einem Sturmangriff im August 1915; Flex jedoch trägt sein Vermächtnis im Herzen.

Flex' fragwürdige Heldenlegende ist, obwohl heute schon lange nicht mehr Thema germanistischer Beschäftigung, eine der bekanntesten Darstellungen des Ersten Weltkrieges überhaupt – in ihrer Wirkung Ernst Jüngers und Erich Maria Remarques Werke noch übertreffend. Eine ganze Generation von Kriegsfreiwilligen zog nicht zuletzt wegen Flex' „Wanderer“ in die sinnlose Opferschlacht von Langemarck und, falls

der Krieg überlebt wurde, in die Jugendbewegung. Das Gedicht „Wildgänse rauschen durch die Nacht“ aus Flex' Buch wurde zu deren Erkennungslied. Potenziert wurde die Wirkung des „Wanderers zwischen beiden Welten“ durch die Tatsache, dass der Autor selbst seinem Protagonisten in den „Heldentod“ folgte: Flex kam am 16. Oktober 1917 bei einem Erkundungsritt auf der livländischen Insel Ösel ums Leben. Damit ist er nicht nur Schriftsteller, Dichter eines Kriegserlebnisses, nicht nur „Theoretiker“, sondern ein Kämpfer, der mit seinem Idealismus Ernst machte. Walter Flex avancierte in vaterländischen Kreisen, besonders in der Zeit des erstarkenden Nationalsozialismus, beinahe zum Heiligen, zum Idealbild des deutschen Frontsoldaten schlechthin. Seine anderen Werke wurden publiziert, 1925 eine zweibändige Gesamtausgabe herausgegeben (7). Der Geburtsort wurde zur Wallfahrtsstätte, sein Bruder Konrad verfasste eine Biographie (8) und sein „Kriegserlebnis“ wurde zu einem der verkaufsträchtigsten Titel des Münchener Beck Verlages: Das Büchlein überschritt noch während der nationalsozialistischen Herrschaft die Millionengrenze, bibliophile Ausgaben und eine Jubiläumsedition zum 100. Geburtstag des Dichters wurden hergestellt, und noch heute ist es im aktuellen Angebot des Buchhandels enthalten (bezeichnenderweise jetzt im Programm des einschlägig bekannten Orion-Heimreiter-Verlages).

Im Zweiten Weltkrieg wurde „Der Wanderer zwischen beiden Welten“ zum Bestandteil der Kriegspropaganda und hatte größere Wirkung als jeder nationalsozialistische Roman: Unzählige Exemplare wurden an die Front geschickt, um dem Soldaten die Parallele zwischen Ernst Wurche/Walter Flex und ihnen selbst bewusst zu machen: Sie stehen in deren Tradition, kämpfen für ihr Vermächtnis, und der mögliche „Helden-

tod“ für Volk und Vaterland ist daher freudig in Kauf zu nehmen. Die handschriftliche Widmung vom November 1939 in einem der Büchlein, die per Feldpost verschickt wurden, ist nur ein Beispiel für viele andere: „Vom ersten selbstverdienten Geld meiner Arbeitsdienstzeit, einen lieben Gruß an die Front von Deiner Anna.“ (9).

*

Es gibt nicht den geringsten Hinweis darauf, dass Brecht Flex' „Wanderer zwischen beiden Welten“ gelesen hat. Bei dem Bekanntheitsgrad des Buches und Brechts wacher Beobachtung der zeitgenössischen Literaturszene wird er mit Gewissheit von der Existenz des „Wanderers“ erfahren haben; intensiver mit ihm beschäftigt hat er sich sicher nicht. Ebenso wenig wie mit anderen Werken aus dem patriotischen bzw. völkischen Bereich, die er offensichtlich nicht für wert erachtet hat, ihnen größere Aufmerksamkeit und Zeit zu widmen. Die Gegensätzlichkeit zwischen Autoren und Werken, zwischen Flex und dem „Wanderer zwischen beiden Welten“ einerseits und Brecht und der „Legende vom toten Soldaten“ andererseits,

könnte größer nicht sein: Hier der opferbereite Kriegsfreiwillige, der bis zum Tod fest verwurzelt ist in seiner christlich-patriotischen Weltanschauung – da der um elf Jahre jüngere Student, der sich vor einem Kriegseinsatz drückt, dem nichts heilig ist, was mit bürgerlichen Werten und Tradition zu tun hat, der jegliche moralische Bindung bereits hinter sich gelassen, nur seine Zukunft als Schriftsteller vor Augen hat und sein Umfeld abgeklärt als literarischen „Steinbruch“ für seine Dichtung benutzt.

Ein genauerer Blick auf den „Wanderer zwischen beiden Welten“ führt diese Diskrepanz vor Augen. Auch wenn nicht behauptet werden kann,



dass Walter Flex sich mit Gewissheit dem Nationalsozialismus angeschlossen hätte, wenn er nicht im Krieg gefallen wäre, steht fest, dass viele charakteristische Eigenschaften der späteren völkischen Literatur in seinem Buch bereits in nuce ausgeprägt sind. In erster Linie ist dies das in sich geschlossene Geschichtsbild, das zwischen religiöser Heilserwartung und Politik nicht unterscheidet. Krieg wird explizit zum Gottesdienst (10), das Opfer fürs Vaterland zur heiligen Pflicht. „Sein Gott war mit einem Schwerte gegürtet, und auch sein Christus trug wohl ein helles Schwert, wenn er mit ihm in den Kampfschritt.“ (11). Deutlich macht dies der Autor zudem durch eine Vielzahl von Anlehnungen an die Bibel oder direkte Zitate aus ihr (12), die das Kriegsgeschehen vor rationalem Zugriff schützen: Dem Leser wird so zum einen suggeriert, dass es um das Höchste und Heiligste schlechthin geht: Es hat geglaubt zu werden und entzieht sich jeglicher Argumentation und Diskussion. Zum anderen wird der Rahmen für Wurches Opfertod, seiner Nachfolge Christi geschaffen. Schon zu Lebzeiten scheint er, dessen größtes Ziel es ist, einen „echten und rechten Sturmangriff zu erleben“ (13), wie aus einer anderen Welt. „Sauber an Seele und Leib“ (14), verbittet er sich, dass im Unterstand „unsaubere Witze“ erzählt werden (15). Dieses reine und entsexualisierte Wesen Wurches steht im übrigen in auffälliger Spannung zu den Beschreibungen seiner Person, die geprägt sind von mühsam versteckter, tiefender Geilheit (16). Dann erreicht Ernst Wurches Leben seinen Höhepunkt: er stirbt den „Heldentod“. „In einer kahlen Stube auf seinem grauen Mantel lag der Freund, lag mit reinem, stolzem Gesicht vor mir, nachdem er das letzte und größte Opfer gebracht hatte, und auf seinen jungen Zügen lag der feiertägliche große Ausdruck geläuterter Seelenbereitschaft und Ergebenheit in Gottes Willen.“ (17).

Von großer Bedeutung ist die Beisetzung Wurches, die minuziös geschildert wird. Es ist sein Freund Flex, der Erzähler selbst, der ihm das „Heldengrab“ bereitet: „Vor dem lettischen Gehöft, wo er als Feldwachhabender gelegen, auf den Höhen von Simno schmückte ich ihm das Heldengrab. Zwei Linden über ihm als ruhige

Grabwächter, das nahe Rauschen der Wälder und das ferne Gleißeln des Sees sollten ihn behüten. In den Bauergärten umher war eine blühende, schwellende Fülle von Sonne und Sommerblumen. Ein Grab voll Sonne und Blumen sollte der sonnenfrohe Junge haben. Mit Grün und Blumen kleidete ich die kühle Erde aus. Dann brach ich eine große, schöne Sonnenblume mit drei golden blühenden Sonnen, trug sie ihm ins Haus und gab sie ihm in die gefalteten Hände, fast Knabenhände noch, so gerne mit Blumen gespielt hatten. Und ich kniete vor ihm, sah wieder und wieder in den feiertäglichen stillen Frieden seines stolzen jungen Gesichts und schämte mich meiner Zerrissenheit. [...] Großen Seelen ist der Tod das größte Erleben. Wenn der Erdentag zur Rüste geht und sich die Fenster der Seele, die farbenfrohen Menschengenossen, verdunkeln wie Kirchenfenster am Abend, blüht in dem verdämmernden Gottestempel des sterbenden Leibes die Seele wie das Allerheiligste am Altar unter der ewigen Lampe in dunkler Glut auf und füllt sich mit dem tiefen Glanz der Ewigkeit. [...] Der Stahl, den der Waffenfrohe blank durch sein junges Leben getragen, liegt ihm nahe am Herzen, als ein Gruß von Erde, Luft, Wasser und Heimat, aus dem Marke deutscher Erde geschmiedet, in deutschem Feuer gehärtet und mit deutschem Wasser gekühlt.“ (18).

Für unseren Zusammenhang das Wichtigste: So würdevoll die Beisetzung und deren Einzelheiten, so ästhetisch und erhaben der Anblick des toten Helden auch sein mag: Nachdem das Grab einmal geschlossen ist, darf das Vermächtnis des Soldaten als Verpflichtung zur Nachfolge nur noch in den Köpfen seiner Kameraden weiterleben. Sich jetzt noch mit dem zu beschäftigen, was begraben ist, käme einem Sakrileg gleich und ist unter allen Umständen zu unterlassen:

„Aber wenn ein Mann den tödlichen Schuß, der ihm das Eingeweide zerreißt, empfangen hat, dann soll keiner mehr nach ihm hinsehen. Denn was dann kommt, ist häßlich und gehört nicht mehr zu ihm. Das Große und Schöne, das heldische Leben ist vorüber [...] was danach kommt, darf niemand mehr seinem Leben zurechnen, es ist kein Teil davon...“ (19).

Die Texte und ihre unfreiwillige Komik sprechen für sich; länger bei ihnen zu verweilen und sie von heutiger Sichtweise aus genauer zu analysieren, wäre nicht nur unergiebig, für unseren Zusammenhang letztlich nicht notwendig, sondern in gewissem Sinne auch unfair: Es gehört sich nicht, auf jemanden einzuprügeln, der bereits am Boden liegt, Texte zu zerlegen, über deren literarisches und intellektuelles Niveau ohnehin keine Zweifel bestehen können. Maßgebend ist, dass sich der „Wanderer zwischen beiden Welten“ in der Zeit der Weimarer Repu-

blik und der des Nationalsozialismus einer überaus großen Akzeptanz sicher sein konnte, als literarisches Vermächtnis des idealen deutschen Frontsoldaten galt und gewürdigt wurde. Wenn man diesem Buch nun Brechts „Legende vom toten Soldaten“ entgegensetzt, wird rasch deutlich, dass es sich nicht nur in inhaltlicher Hinsicht um eine Gegenposition handelt, was eigentlich noch nichts Besonderes wäre. Der wesentliche Gesichtspunkt ist, dass Brecht mit allen literarischen Mitteln, die ihm zur Verfügung stehen, das in den Schmutz zieht, was Flex und seinen Verehrern heilig ist, obwohl er dessen Werk wohl gar nicht gekannt hat.

Das fängt schon mit der Sprache an: Wo bei Flex nationalistisches Pathos dominiert und sich ein gewichtiges Adjektiv über das andere häuft – „Eine stürmische Vorfrühlingsnacht ging durch die kriegswunden Laubwälder Welsch-Lothringens, wo monatelanger Eisenhagel jeden Stamm gezeichnet und zerschroten hatte. Ich lag als Kriegsfreiwilliger wie hundert Nächte zuvor auf der granatenzerpflügten Waldblöße als Horchposten und sah mit windheißen Augen in das flackernde Helldunkel der Sturmnacht, durch die ruhelose Scheinwer-

fer über deutsche und französische Schützengräben wanderten“ (20) – ist die „Legende vom toten Soldaten“ geprägt von provozierender Knapp- und Nüchternheit, von einer schmissigen wie saloppen Sprache, die in eigenartigem Kontrast zum grauenvollen Inhalt steht. Während Flex' ausgeschmückte Sprache den Leser dazu verleitet, das Kriegsgeschehen als abenteuerlich und würdevoll, als Dienst an Gott und Vaterland zu betrachten, in dieser „heldischen“ Atmosphäre zu verweilen und überdies nicht so genau hinzuschauen, deutet Brechts übersteigerte und grotesk wirkende



„Der Leichengigerl von Flandern“ – Unter diesem Namen war der 1914 gefallene „tote Soldat“ bekannt.

Quelle: Rutz: „Der Weltkrieg in seiner rauen Wirklichkeit. Kriegsbilder-Album in drei Teilen“, Band 1: Westfront, 1926, S. 56.

Schlichtheit auf die unerbittliche Realität: Im Krieg wird gestorben. Dies ist zum einen furchtbar, und die Gründe, einen solchen Tod in Kauf zu nehmen, sind zum anderen äußerst fragwürdig. Ungeachtet des Inhalts, ist es bereits Brechts Sprache, die die Fronten markiert, die deutlich macht, dass es sich um einen respektlosen Angriff auf die Werte des wilhelminischen Hurra-Patriotismus und dessen Erben handelt.

Und in der Tat: Strophe für Strophe wird das demontiert und lächerlich gemacht, was von der Frontgeneration in Ehren gehalten wurde: Das beginnt mit den Autoritäten des wilhelminischen Staates: Sie sehen im Soldaten nicht, wie vorgegeben, den opferbereiten Helden, sondern lediglich ein Instrument zum Erreichen ihrer Ziele: Der Kaiser ist mit dem „Heldentod“ noch lange nicht zufrieden und überlegt, wie weiterhin noch Nutzen aus dem Soldaten zu ziehen ist. Ebenso die Ärzte, deren eigentliche Aufgabe es ist, die Verwundeten zu versorgen und zu heilen: In Wahrheit geht es ihnen nur darum, ihre Verwertbarkeit im Krieg aufrechtzuerhalten. Der „Herr im Frack“ mit der „gestärkten Brust“ (21), Repräsentant des Politikers oder Geschäftsmanns,

belehrt die Soldaten über ihre Pflicht, ohne sich selbst einem Risiko auszusetzen. Und während Ernst Wurche, Student der Theologie, im Felde aus religiösem und vaterländischem Entzücken immer wieder laut betet, Psalme rezitiert und dabei „von seinen frischen Lippen [...] ein Hauch religiösen Frühlings über Erde und Menschen“ hingeht (22), kommt in der „Legende vom toten Soldaten“ der „Pfaff“, der eigentlich Verantwortung für seine Gemeinde zu tragen hätte, zum Erfüllungsgehilfen der politischen Machthaber herunter: Er stellt ihnen die Religion zur Verfügung, damit sie ihre Ziele weiterhin verfolgen können: Er umnebelt das grausige Geschehen mit Weihrauch, damit man weder sehen noch riechen kann, was hier tatsächlich geschieht. Schließlich scheut Brecht sich auch nicht, die Hilfe eines „halb entblößten Weibes“ in Anspruch zu nehmen, um den „toten Soldaten“ wiederzubeleben – ein Schlag ins Gesicht eines jeden Lesers, der von Wurches religiöser Keuschheit und Reinheit beeindruckt ist.

Überhaupt erweist sich die Religionskritik in Brechts „Legende“ von so zentraler Bedeutung wie die christliche Offenbarung in Flex´ „Wanderer“: In dem Maße, in dem Flex das heldenmütige Opfer des deutschen Frontsoldaten theologisch begründet und rechtfertigt, betreibt Brecht Blasphemie. Er parodiert das Fundament des Christentums, die „frohe Botschaft“ vom Opfertod und der Auferstehung Jesu Christi und den damit verbundenen Glauben an die Errettung und Erlösung der Menschheit. So wie im „Wanderer zwischen beiden Welten“ der christliche Gott allenthalben präsent ist, ist er in der „Legende vom toten Soldaten“ konsequent abwesend: Weder steht er dem Soldaten in der Situation des Krieges bei, noch gibt es den Trost einer transzendenten Perspektive.

Und es kommt noch viel schlimmer: Brecht stört die Totenruhe. „Requiescat in pace“, der Tote möge nach christlichem Verständnis in Frieden ruhen und der – metaphysischen – Auferstehung entgegensehen. Der Kontrast zwischen Flex´ „Wanderer“ und Brechts „Legende“ könnte daher nicht noch deutlicher sein: Was Flex beerdigt, lässt Brecht ausgraben. Was

Flex geflissentlich versteckt, zieht Brecht ans Licht. Was Flex sich unter allen Umständen verbittet, nämlich sich damit zu beschäftigen, was mit dem Soldaten nach dessen Beisetzung passiert, rückt Brecht in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit: Vaterländische Romantik wird durch die Realität der Verwesung ersetzt, die als „endgültige“ Folge des Hurra-Patriotismus und der vielfach freiwilligen Kriegseinsätze in aller Deutlichkeit vor Augen geführt wird. Eine Auferstehung gibt es nicht, wie wir aus dem Gedicht „Gegen Verführung“ wissen (23). Also legt Brecht das Gerippe frei und mit ihm die Verlogenheit der christlichen und wilhelminischen Ideale und Maximen.

Brechts Gedicht endet, indem er – freilich ohne es zu wissen – einen zentralen Topos konservativer und nationalsozialistischer Literatur auf den Kopf stellt. Deren zyklischem Verständnis von Geschichte, der Hoffnung auf die Wiederholung oder Wiederkehr bestimmter Konstellationen, wird häufig durch das Bild des Morgenrotes Ausdruck verliehen. So folgt dem Tod des Soldaten oder Märtyrers der „Bewegung“ häufig ein „Morgenrot“, nahegelegt auch durch den Reim (24). Das Opfer trägt gewissermaßen Früchte; es markiert einen Anfang, die Saat für Kommen-des. Der Nacht der deutschen Niederlage vom November 1918 wird ein Tag folgen. Bei Brecht ist dies umgekehrt:

*„Die Sterne sind nicht immer da.
Es kommt ein Morgenrot.
Doch der Soldat, so wie er’s gelernt
Zieht in den Heldentod.“ (25)*

Das Morgenrot ist kein Anfang, keine Zukunftsperspektive. Es ist nichts als beschauliche Kulisse für das Ende, den Tod, in den der Soldat von den Repräsentanten des Staates abermals geschickt und der nun endgültig sein wird. Brecht macht damit am Schluss der „Legende vom toten Soldaten“ nochmals deutlich: „Es kommt kein Morgen mehr“ (26). Die einzige Aussicht, die der Frontsoldat hat, wenn er sich von der Kriegspolitik des Staates vereinnahmen lässt, ist das Sterben, die ernüchternde Realität des Gerippes. Das Morgenrot ist statisch, „groß und still“ (27); es

steht dem Schicksal des Soldaten völlig gleichgültig und unberührt gegenüber, wie der Himmel Baals Werden und Vergehen.

*

Überlegungen anzustellen, ob dem nationalistischen bzw. patriotischen Leser die Vielschichtigkeit und die Raffinesse der „Legende vom toten Soldaten“ in vollem Umfang bewusst sein konnten, lohnt nicht. Fest steht, dass diese De-

Reichsfeldmarschall Hermann Göring, im Ersten Weltkrieg als Flieger ebenfalls Soldat, soll gesagt haben, er würde seinen Revolver entschärfen, wenn er das Wort „Kultur“ auch nur höre, und die Art und Weise, wie Seinesgleichen mit unbequemen Geistern umgingen, ist hinlänglich bekannt. Vor diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, dass es nicht erst der *Dreigroschenoper* oder der *Maßnahme* bedurfte, um die Wut der neuen deutschen Machthaber auf sich zu ziehen. Das provozierte der „Stückeschreiber“ mit sei-



„Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod?“ – Original-Bildunterschrift aus Rutz: „Der Weltkrieg in seiner rauen Wirklichkeit. Kriegsbilder-Album in drei Teilen“, Band III, 1926, S. 441.

montage der Heldenlegende (28) wie eine bewusste Kontradiktion zum „Wanderer zwischen beiden Welten“, der Geschichte des Soldaten und Dichters Walter Flex sowie seines Protagonisten Ernst Wurche, aufgefasst werden und bis ins Mark treffen musste. Der Todesmut und die Opferbereitschaft des deutschen Frontsoldaten wurden nicht nur hinterfragt, sondern lächerlich gemacht, geradezu verarscht, und dies in bis dahin nicht gekannter künstlerischer und intellektueller Virtuosität und Konsequenz.

ner „Legende vom toten Soldaten“ hinlänglich bereits zu einer Zeit, in der es die Nationalsozialisten als Partei noch gar nicht gab.

Anmerkungen:

1. Vgl. Hecht, Werner: Brecht Chronik 1898-1956. Frankfurt am Main 1997, S. 447.
2. Naumanns Kommentar dazu: Brecht male „in fast heinisch-grotesker Phantasie und in der meisterhaft gehandhabten ungeschickten Weise wirklicher primitiver Soldatendichtung ein

- Bild des Ausgeliefertseins, des Jammers und der menschlichen Geduld“. Naumann, Hans: Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Vom Naturalismus bis zum Expressionismus. Stuttgart (3. erw. Aufl.) 1927, S. 359.
3. Koch, Franz: Geschichte deutscher Dichtung. Hamburg (3. erw. Aufl.) 1940, S. 343.
 4. Ein Motiv, das Brecht in seinem Drama *Trommeln in der Nacht* verarbeitet: Als Kragler, der Protagonist, aus dem Krieg heimkehrt, findet er Anna, seine Verlobte, schwanger von einem anderen Mann vor. Kragler macht ihr jedoch, entgegen der Erwartungshaltung des Lesers, keine Vorwürfe und hält, nicht zuletzt auch aus pragmatischen Gründen, an ihrer Beziehung fest. Vgl. Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei und Klaus-Detlef Müller. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main 1988-2000, Bd. 1, S. 228 f.
 5. Vgl. hierzu: Hillesheim, Jürgen/Michael, Elisabeth: Lexikon nationalsozialistischer Dichter. Biographien – Analysen – Bibliographien. Würzburg 1993, S. 203f., 423f., 449, 475 f.
 6. Zum Thema Homosexualität und nationalsozialistische bzw. protonationalsozialistische Literatur vgl. Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Bd. 2. Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Reinbek (2. Aufl.) 1980, S. 302-340.
 7. Flex, Walter: Gesammelte Werke. München (9. Aufl.), o.J.
 8. Flex, Konrad: Walter Flex. Ein Lebensbild. Stuttgart (2. Aufl.) 1937.
 9. In Privatbesitz.
 10. Vgl. Flex (Anm. 7), Bd. 1, S. 191.
 11. Ebd., S. 200.
 12. Vgl. ebd., S. 199, 223.
 13. Ebd., S. 225.
 14. Vgl. ebd., S. 212.
 15. Vgl. ebd., S. 192.
 16. Eine Kostprobe, stellvertretend für viele: „Trotz und Demut, die Anmut des Jünglings, lagen wie ein Glanz über der Haltung des straffen Körpers, dem schlanken Kraftwuchs der Glieder, dem stolzen Nacken und der eigenwilligen Schönheit von Mund und Kinn. Sein Gehen war federnde, in sich beruhende und lässig bewährte Kraft, jenes Gehen, das ‚Schreiten‘ heißt, ein geruhiges, stolzes und in Stunden der Gefahr hochmütiges Schreiten. [...] Wie der schlanke, schöne Mensch wie ein Pilger den Berg hinabzog, die lichten grauen Augen voll Glanz und zielsicherer Sehnsucht, war er wie Zarathustra, der von den Höhen kommt.“ Ebd., S. 191.
 17. Ebd., S. 247.
 18. Ebd., S. 248-250.
 19. Ebd., S. 215 f.
 20. Ebd., S. 187.
 21. Vgl. Brecht (Anm. 4), Bd. 11, S. 114.
 22. Flex (Anm. 7), Bd. 1, S. 224.
 23. Vgl. Brecht (Anm. 4), Bd. 11, S. 116.
 24. Aufgeführt sei hier nur ein Beispiel: „Golzheimer Heide. Schlageters Tod. / Leuchtende Lohe. – Morgenrot!“. Paust, Otto: Nation in Not. Berlin (51.-60. Tsnd.) 1941, S. 443. Albert Leo Schlageter, Soldat im Ersten Weltkrieg, schloss sich nach Deutschlands Niederlage Freikorps an, verübte im Ruhrgebiet Sabotageakte auf Bahnlinien, um den Abtransport der von Deutschland zu erbringenden Reparationsgüter zu verhindern und wurde deshalb von der französischen Besatzungsmacht zum Tode verurteilt und 1923 auf der Golzheimer Heide bei Düsseldorf erschossen. Er galt als einer der ersten Märtyrer des Dritten Reiches. Der ehemals expressionistische Dichter Hanns Johst, den Brecht in den Seminaren des „Theaterprofessors“ Artur Kutscher in München kennen lernte und der nach der „Machtübernahme“ zum SS-Brigadeführer und Präsidenten der Reichsschrifttumskammer avancierte, schrieb über Schlageter ein Drama.
 25. Brecht (Anm. 4), Bd. 11, S. 115.
 26. Ebd., S. 116.
 27. Vgl. ebd., S. 108.
 28. Zum Begriff der „Legendenzerstörung“ vgl. Schuhmann, Klaus: Wider das wilhelminische Heldentum. In: Gedichte von Bertolt Brecht. Hrsg. von Jan Knopf. Stuttgart 1995, S. 19-30, hier S. 20 f.
- Jürgen Hillesheim, Brecht-Forschungsstätte an der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, geb. 1961, Promotion 1989, Autor bzw. Herausgeber von 10 Büchern über NS-Literatur und Brecht, Verfasser zahlreicher Aufsätze zur neueren deutschen Literaturgeschichte.*

Häuserreihe

– Diesmal als literarischer Spaziergang

Baal und die Liebe am See

Von Dirk Heißenrath



Utting, 1932

Brecht hat sich zu Beginn der Zwanziger Jahre von München aus mit drei Theaterstücken den Weg nach Berlin gebahnt. Von dort kam er aber immer wieder während der Sommerferien zum Schreiben in die heimatische Landschaft zurück. Das hatte Gründe. Der Ammersee, den Brecht schon früh, wie viele andere Augsburger auch, mit dem so genannten „Badezug“ erreichte, spielte für ihn eine besondere Rolle. In Utting, wo er 1928 seine *Dreigroschenoper* fertig stellte, kaufte er sich 1932 sogar ein Haus und konnte es mit Frauen, Freunden und Kindern bis zum Beginn des Exils sieben Wochen bewohnen. Die heutige Adresse lautet: Im Gries 3. „Zeit meines Reichtums“ heißt das Gedicht darüber, und das darin aufscheinende Glück strahlt in das langjährige Exil hinein.

Weniger bekannt sind bislang die wiederholten Aufenthalte Brechts am Starnberger See zwischen 1918 und 1921, also in seiner ersten Studentenzeit bis zum Debüt des jungen Dramatikers 1922 mit dem Revolutionsdrama *Trommeln in der Nacht* an den Münchner Kammerspielen. Es ist die Zeit des jungen *Baal* und seines anarchischen Liebeslebens.

Baal

Als Reaktion auf Hanns Johsts Drama *Der Einsame* über den Dichter Christian Dietrich Grabbe konzipiert Brecht im März 1918 sein erstes Drama *Baal*. Sein Naturverständnis findet zwischen dem mittelalterlichen Vaganten François Villon und dem modernen Arzt Gottfried Benn einen eigenen Ton. Ergebnis des „Baalischen Weltgefühls“ sind aber nicht nur die große Verachtung, sondern auch handfeste Lebenszwänge, die sich am Starnberger See einstellen.

An seinen Freund, den Maler und Bühnenbildner Caspar Neher schreibt Brecht aus München am 28. Juli 1918: „Lieber Cas, (...) Es hat hier eine dumme Geschichte mit der kleinen Bittersüß [Paula Banholzer, von Brecht Bittersweet/Bittersüß oder nur kurz Bi genannt] gegeben; sie ist noch nicht ganz überstanden. (...) Ich war mit ihr im Gebirge am Starnberger See, Tage und Nächte! Ein Sturm kam nachts am See, und ich trug sie ans Fenster, das auf den See hinausging; denn sie war schrecklich müd. Sie war eine Herzogin auf 3 Tage, und dann kam die verfluchte Angst, weil die Periode ausblieb! Sie ist noch nicht da, seit 3

Tagen, ich warte auf das Telegramm, und ich hoffe, Du liest das nicht grinsend. Ich werde mir vom lieben Gott das Wunder nicht versauen lassen, das wir ihm stehlen mußten. (...)“ Für diesmal hat der liebe Gott noch ein Einsehen, dann aber fordert er unnach-sichtlich ein neues Lebensrecht ein. Aber der, nach Brechts Vorbild Wedekind, Frank genannte Sohn, den Paula Banholzer am 30. Juli 1919 im abgelegenen Kimratshofen im Allgäu zur Welt bringt, um dem Gerede in Augsburg zu entgehen, wird einem Distriktwegemacher in Pflege gegeben und ist vorerst aus den Augen. Frank Banholzer stirbt 1943 als Soldat in Russland.

Kaum ist der erste Sohn geboren, nimmt Brecht sein Leben als junger *Baal* in aller Lebenslust wieder auf. Im Tagebuch notiert er Ende Juni 1920: „Mit Cas[per Neher], Hedda [Kuhn], Edith Blass am Starnberger See (Pöcking). Den ganzen Tag im Wasser, vom Boot aus. Hedda schwimmt wie eine Otter, und Cas wackelt vor Wonne über den See, wiewohl er ihn zuerst unter Regen sieht. Am Abend des zweiten Tages reisen wir hundsmüde heim, mit gewaltigen Sonnenbränden und sehr fidel. Wasser und Sonne intus und einigen Geruch.“

Eine Woche später fährt Brecht mit einer anderen Freundin nach Possenhofen hinaus. Seine Tagebuchnotiz vom 8. Juli 1920 ist sehr atmosphärisch gehalten und wirkt wie ein Gedicht: „(...) Nachmittags mit E. Weiß [Edith Blass?] in Possenhofen. Abends ein bis sieben Gewitter. Grüne Wiesen im Schwefellicht, dunkelblaue Bäume, Wasserlachen wie Löcher in der Erde, die aufbrach. Irgendwie hängt man elektrisch mit den Entladungen zusammen, die Blitze machen einem Mut und ziehen die Gesichtshaut straff: so entsteht Klarheit. Ich liebe Gewitter.“

Wieder eine Woche später ist er mit Caspar Neher am See. Der Tagebucheintrag vom 16. Juli 1920 lässt sich tatsächlich später in einem Gedicht wiederfinden: „Na[chmittags] mit Cas in Possenhofen. Es ist besser mit einem Freund als mit einem Mädchen. Wir liegen im Wasser (20° C) und im Wald und dann im Boot, und da schwimmen wir noch einmal, wie es schon Nacht ist. Liegt man auf dem Rücken, dann gehen die Sterne mit, oben, und die Flut läuft durch einen durch. Nachts fällt man ins Bett wie eine reife Frucht: mit Wollust.“ Aus diesem Naturgefühl entstehen um 1920 Gedichte, die Brecht 1927 in seiner „Hauspostille“ versammelt.

Im Abschnitt „Exerziten“ findet sich das Gedicht „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“, das auch

heißen könnte: „Baal schwimmt“. Es feiert die fast organische Verwandlung in das Element.

Vom Schwimmen in Seen und Flüssen

1

Im bleichen Sommer, wenn die Winde oben
Nur in dem Laub der großen Bäume sausen
Muß man in Flüssen liegen oder Teichen
Wie die Gewächse, worin Hechte hausen.
Der Leib wird leicht im Wasser. Wenn der Arm
Leicht aus dem Wasser in den Himmel fällt
Wiegt ihn der kleine Wind vergessen
Weil er ihn wohl für braunes Astwerk hält.

2

Der Himmel bietet mittags große Stille.
Man macht die Augen zu, wenn Schwalben kommen.
Der Schlamm ist warm. Wenn kühle Blasen quellen
Weiß man: ein Fisch ist jetzt durch uns geschwommen.
Mein Leib, die Schenkel und der stille Arm
Wir liegen still im Wasser, ganz geeint
Nur wenn die kühlen Fische durch uns schwimmen
Fühl ich, daß Sonne überm Tümpel scheint.

3

Wenn man am Abend von dem langen Liegen
Sehr faul wird, so, daß alle Glieder beißen
Muß man das alles, ohne Rücksicht, klatschend
In blaue Flüsse schmeißen, die sehr reißen.
Am besten ist's, man hält's bis Abend aus.
Weil dann der bleiche Haifischhimmel kommt
Bös und gefräßig über Fluß und Sträuchern
Und alle Dinge sind, wie's ihnen frommt.

4

Natürlich muß man auf dem Rücken liegen
So wie gewöhnlich. Und sich treiben lassen.
Man muß nicht schwimmen, nein, nur so tun, als
Gehöre man einfach zu Schottermassen.
Man soll den Himmel anschauen und so tun
Als ob einen ein Weib trägt, und es stimmt.
Ganz ohne großen Umtrieb, wie der liebe Gott tut
Wenn er am Abend noch in seinen Flüssen schwimmt.

Das ist der wilde „Baal“, mit dem lieben Gott auf du und du. Im nächsten Jahr 1921 radelt Brecht schon im März mit seinem Freund Otto Müllereisert an den Starnberger See und notiert

im Tagebuch: „Blau, grün, warm. Kahnfahren. Abends zurück, Gold scharren. Ich falle, allein gelassen, in die Klappe.“

Im Monat darauf gibt es wieder handfeste Probleme. Brecht hat als Theaterkritiker in Augsburg die Opernsängerin Marianne Zoff kennen gelernt und macht sie ihrem bisherigen Verehrer Oskar Recht streitig. Anfang April 1921 versterken sich Brecht und Marianne Zoff ein Wochenende über im Tutzingener Hotel „Seehof“: „Mittags mit Mar[ianne] nach Tutzing. Dort bis Sonntag im ‚Seehof‘. Ihr ist viel übel, aber sie wird doch ruhiger. Ein Gedanke quält sie: daß sie kein Heim hat. Sie kann in den möblierten Zimmern nicht mehr leben. Darum ist sie jetzt gerne bei ihrer Mutter. Irgendwie stellt sie sich vor, sie könne mit Recht leben (nur nicht als Frau), und wenn sie auch sonst nichts zugibt: sie erzählt, daß ihre Mutter ihr sagte (sagen mußte?), man käme von dem Mann nicht los, von dem man ein Kind habe. Aber das Kind ist doch gerettet; das ist der Gewinn dieser Tage.“ Brecht heiratete Marianne Zoff am 3. November 1922 in München; die Tochter Hanne kam dort am 12. März 1923 zur Welt; 1927 wurde die Ehe wieder geschieden.

Aber noch während des Kampfes um die eine Frau vergisst der junge „Baal“ nicht seine erste, und, wie Marianne Zoff ebenso wie Helene Weigel übereinstimmend später meinten, einzige große Liebe Bittersweet oder Bi. Im Mai 1921 ist er mit ihr am See, und die folgende Tagebuchnotiz ist ein schönes Beispiel für die liebevolle Beobachtungsgabe Brechts, der uns an seinem Rendezvous ebenso teilnehmen lässt wie an einem dabei spielerisch gedrehten und in einigen Szenen beinahe geradezu sichtbaren Film:

„Ich fahre mit der Bi an den See. Wir liegen im Laubwald, essen dort Mohnnudeln zum Tee: nehmen ein Sonnenbad im Kahn, wobei sie unvergleichlich aussieht, schmal und zart. Dann lehre ich ihr das Schwimmen, denn ‚es fällt immer ihr Gesicht ins Wasser‘. Sie lernt es leicht, zappelt

nur ein Stück. In der Kabine sitzen wir nackt, sie hat eine so reine, natürliche Anmut und Würde in allem. Wir trinken während eines Hagels (Gott schießt mit taubeneigroßen Eiskugeln in die grünen Büsche) Kaffee und filmen dann im leis tropfenden Wald die ‚Jungfrau von Orleans‘. Die Bi spielt, wie die Johanna nach der Schlacht aus dem Lager in den Wald geht und wieder ein kleines Landmädchen zwischen den großen Bäumen wird, und sie spielt es naiv wie ein Kind und zugleich gerissen wie ein Star. Nach so vielen Jahren ist

sie immer noch nicht erschöpft, sie überrascht einen immer. Sie sagt, ich wirke männlich, wenn ich spreche, überhaupt das Gesicht, aber am wenigsten von hinten, da sehe ich unregelmäßig, klein und gering aus, im Bett bubenhaft und frech und am besten, wenn etwas passiere. – Ich habe sie sehr lieb.“

Der romantische Baal ist zugleich der geschäftstüchtige junge Dramatiker und Filmemacher, der im Juni 1921 einen Sommertag am Starnberger See folgendermaßen erinnert: „Mit der Bi, Otto [Müllereisert], Cas am Starnberger See. Viel Lektüre. Im übrigen laufe ich auf dem heißen Asphalt nur die Stiefel auf. Mit Hetzen geht es nicht.

Das Boot läuft vor dem Wind. Ich rauche viel, ich setze mich auf vielerlei Arten, ich schnappe nach einem Vierzigbilderfilm und schreibe einen Brief an [den Verleger Gustav] Kiepenheuer. Mar[ianne] ruft an, sie will Montag kommen, ihre Stimme ist nervös, aber der sinnliche Klang in den nichtssagenden Worten stört mich auf. (...) Otto hetze ich auf reiche, möglichst verheiratete Weiber, die für Filme Kapital beschaffen sollen: Gott hat ihn nicht umsonst schön gebaut.“

In Liebesdingen sehr flexibel, wendet sich Brecht im Monat darauf wieder seiner neuesten Eroberung Marianne Zoff zu und fährt mit ihr nach Possenhofen. Die Stelle im Tagebuch zeigt, dass Brecht auch von den Opernkenntnissen sei-



Bertolt Brecht, Ende 1917

ner späteren Frau profitierte und die Arbeit vor das Vergnügen setzte: „Ich bin faul wie eine Schlange, das geht immer so hin. Ich denke nach über die ‚Sommersinfonie‘, Mar[ianne] ist mit in Possenhofen, eine Woche lang. Es ist wundervoll. Sie ist wie das Meer, wechselnd unter jedem Licht, gleichmäßig und stark. Wir nehmen ‚Carmen‘ durch, den ‚Rosenkavalier‘. Die Nächte sind durchsichtig wie Bernstein, ich schlafe wie ein Igel. Das Wasser spült uns ins grüne harte Gesträuch, und unter den Augen des Wassers vereinigen wir uns. Die Schatten fliehen, ich liebe sie, die schöner ist denn je: Das ist die Kuppel des Sommers. (...)“.

Aber Brecht profitiert nicht nur, er arbeitet auch selbst: „Ich schwimme, trinke Limonaden, lese Detektivgeschichten, schreibe auch selber eine, den ‚Javameier‘. Es ist spaßig, Ingenieur zu sein.“ Brecht lässt in dieser Geschichte einen Fischhändler namens Kascher eine reichlich verwickelte Geschichte um zwei Ingenieure namens Meier erzählen, die auf rätselhafte Weise an verschiedenen Orten erhängt aufgefunden werden. Die Geschichte hat Folgen. Als „Ingenieur“ Kaspar Pröckl lässt sich der Sänger Brecht in Lion Feuchtwangers grandiosem Münchner Gesellschaftsroman *Erfolg* von 1930 erkennen. Lion Feuchtwanger erkannte sehr früh die große Begabung des jungen Brecht und setzte die Uraufführung der *Trommeln in der Nacht* im September 1922 unter der Regie Otto Falckenbergs an den Münchner Kammerspielen (damals Augustenstraße 89) durch.

Von Berlin nach Utting

Der künstlerische Durchbruch und große Erfolg kommt mit der *Dreigroschenoper* 1928. Etwa im Mai dieses Jahres stellt Brecht dem jungen Intendanten des neuen Theaters am Schiffbauerdamm, Ernst Josef Aufricht, als „Nebenwerk“ seine Bearbeitung der „Begger’s Opera“ von John Gay mit der neuen Musik von Kurt Weill vor. Aufricht wittert etwas und setzt die Premiere auf den 28. August fest. Brecht und Weill haben also drei Monate Zeit. Sie fahren an die Riviera, nach Le Levandou, um dort ungestört arbeiten zu können. Die Arbeit geht gut voran, und noch im Juli, auf dem „Marsch nach Utting“, schreibt Brecht an Helene Weigel, er

„habe ‚Begger’s Opera‘ usw. fertiggemacht“ und sei „fast immer schlecht gelaunt“ gewesen, „weil es zu heiß war.“ Die letzten Szenen der *Dreigroschenoper* überarbeitet Brecht in Utting, genauer: in der Villa Seestraße 92, der damaligen Pension Thalmaier, heute Seestraße 10.

Das berühmteste Lied der *Dreigroschenoper* – noch dazu von Brecht 1929 selbst gesungen – nimmt das Motiv des Haifischs wieder auf, das schon im frühen Gedicht „Vom Schwimmen in Seen und Flüssen“ anklingt: „Am besten ist’s, man hält’s bis Abend aus. / Weil dann der bleiche Haifischhimmel kommt / Bö’s und gefräßig über Fluß und Sträuchern / Und alle Dinge sind, wie’s ihnen frommt.“

Das Stück zahlt sich aus. Am 8. August 1932 kauft Brecht in Utting vom Joseph Ritter von Reiß, dem ehemaligen Chef der bayerischen Landespolizei, das 1903 erbaute Haus mit der heutigen Adresse Im Gries Nr. 3. Am 11. August zieht Brecht in das stattliche Haus ein, zusammen mit seiner Frau Helene Weigel, den Kindern Barbara und Stefan, sowie seiner neuen Mitarbeiterin Margarete Steffin und dem Filmregisseur Slatan Dudow, mit dem er in diesem Jahr den Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* gedreht hat.

Für Brecht ist der Hauskauf in Utting nicht als Rückzug gedacht, sondern als eine neue Stufe, als eine Summe aus Augsburg und Berlin, mit einem Ausblick auf Neues. Doch der Reichstagsbrand Ende Februar 1933 zwingt Brecht in die Emigration.

Bert Brecht starb am 14. August 1956, kurz vor einer geplanten Fahrt nach München, wo er sich medizinisch behandeln lassen wollte. In Utting scheiterte schon vor Jahren der Versuch, die Straße „Im Gries“ vor Brechts einstigem Haus nach ihm umzubenennen. Immerhin gibt es unweit davon seit 1997 einen schmalen „Bert-Brecht-Weg“ mit der Begründung, Brecht habe schließlich auch nur eine kurze Zeit, eben „sieben Wochen“, in Utting verbracht. Augsburg hat seit 1960 eine Gedenktafel am Geburtshaus Auf dem Rain 7 und darin seit 1985 eine Gedenkstätte sowie seit 1966 eine Bert-Brecht-Straße an der so genannten „Kahnfahrt“. In München liegt eine Bert-Brecht-Allee in Neuperlach an der Bezirkssportanlage, aber es gibt keine Gedenktafel. Dafür aber gibt es in München, was kaum

jemand weiß, ein Brecht-Denkmal. Eine Stele von Fritz Mikorey steht seit 1974 vor dem Bertolt-Brecht-Gymnasium, einem reinen Mädchen-Gymnasium(!), an der Peslmüllerstraße 8 in München-Pasing. Zu sehen sind ein Brecht-Portrait und Figuren wichtiger Stücke: Galileo Galilei mit einem Schüler und dem Sternbild des Großen Wagen; Puntila am Tisch vor einem Maßkrug im Gespräch mit Matti, und Mutter Courage, die vor einem Planwagen sitzt. Eine Aufschrift verkündet: „Euer Freund ist der Wandel, Euer Kampfgefährte der Zweifel, aus dem Nichts müsst ihr etwas machen.“

Quellen:

Bertolt Brecht: Werke. 30 Bände. Herausgegeben von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1989-1997. Besonders die Bände 26 (Journale 1, 1913-1941) und 28 (Briefe 1913-1936).

Bertolt Brecht: An die Nachgeborenen. Sprecher/Gesang: Bertolt Brecht, Helene Weigel,

Fritz Kortner, Lotte Lenya, Therese Giehse, Carola Neher u. v. a. 2 CD. München: Der Hör Verlag 1997

Werner Hecht: Brecht Chronik 1898-1956. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1997

Brecht und Bi Banholzer, 1918. Auswahl in: Bertolt Brecht. Liebste Bi. Briefe an Paula Banholzer. Herausgegeben von Helmut Gier und Jürgen Hillesheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1992.

Dirk Heißeberger, Promotion nach Studium der Germanistik, Philosophie, Kunstgeschichte und Völkerkunde in Bonn und München. Arbeit als Studienleiter in Italien. Dabei Konzeption von Reisen aus literarischer Sicht. Seit 1988 Veranstalter von literarischen Spaziergängen in München und an oberbayerischen Seen. Tätigkeit als Lehrbeauftragter an der Ludwig-Maximilians-Universität München für Neuere Deutsche Literatur sowie als Übersetzer und Herausgeber. 1993 Schwabinger Kunstpreis für sein Buch „Wo die Geister wandern“.

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

Auch im Internet:

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

Beiträge

Liebe in Zeiten der Sachlichkeit

Brecht führt Marieluise Fleißer in den Englischen Garten

Von Sabine Göttel

„Wenn er mit mir durch eine fremde Straße ging, konnte er die Aufgabe stellen: ‚Sie schreiben eine Geschichte, die sich in dieser Straße abspielt, was würden Sie da finden, was kann hier passieren.‘ Dann sollte mir was einfallen, was dafür charakteristisch war. Nach diesem Rezept habe ich über eine Münchner Gegend das Abenteuer aus dem Englischen Garten geschrieben (GW IV, 478)“.

München 1925. Ein Lehrer geht mit seiner begabten Schülerin spazieren. Er erteilt ihr Lektionen und hypnotisiert sie mit seinem Charisma; sie ist „bis zur Selbstentäußerung“ bereit, ihm zu folgen (GW IV, 474). Noch gar nicht so lange hat sie ein Stück von ihm gesehen und lief danach stundenlang in der Nacht herum. Seitdem jubelt es in ihr: „Der gräbt mich um, an dem komme ich im Leben nicht vorbei“ (GW II, 298). Ihm, dem Häuptling aller vielversprechenden literarischen Talente, die gern auch weiblich sind, ist schnell klar, dass er diese ungewöhnliche Studentin aus Ingolstadt an sich binden muss. Er weiß auch schon wie: Da will eine heraus aus der provinziellen Enge, über die Grenzen der Erziehung ihres Geschlechts hinaus. Also geht er, mit ihr spazieren, fördert den schweifenden Geist, verführt zum Mut; pflanzt Vertrauen – und sät die Liebe. Sie kann, wenn sie will, dazugehören zu ihm und seiner literarischen Avantgarde. Sie kann, wenn sie auf ihn hört, so gut schreiben wie ein Mann. Fast schon sieht sie sich neben ihm als eine Gleiche unter Gleichen. Sofort beginnt sie mit der Arbeit.

„Sie hat nie wieder etwas so schnell geschrieben, es ist wie eine Explosion“ (IV, 528), wird es später einmal heißen. Aus dem ersten Liebesakt mit dem Dichter geht ein männliches Wesen hervor, es heißt Emil und führt als Protagonist und Ich-Erzähler durch das „Abenteuer aus dem Englischen Garten“. Die Erzählung fußt, so Fleißer, auf der Bekanntschaft „mit einem jungen Maurer aus dem Sommer 24“ und wurde an

Pfingsten 1925 „aus spontaner Begeisterung für den jungen Brecht geschrieben“ (GW III, 312). Der Maurer Emil erzählt darin von seinem ersten sexuellen Erlebnis während eines Spaziergangs im Park; seine Begleiterin nennt er „Fräulein“: Sie ist sozial höher gestellt, also eigentlich ‚zu fein‘ für ihn. Die schichtenspezifische Differenz erzeugt Missverständnisse und Provokationen; und der Maurer will seine Unsicherheit überspielen, indem er dem Fräulein gegenüber mit allerlei Posen und verbaler Kraftmeierei Stärke und Überlegenheit suggeriert.

Doch Emils Schwierigkeiten im Umgang mit dem Fräulein basieren zwar auf Kommunikations-, nicht aber in erster Linie auf Sprachproblemen. Denn er erzählt sein Erlebnis durchaus eloquent, wenn auch in einer Art geliehenem Code, der mit Fragmenten aus verschiedenen Lebensbereichen angereichert ist. Für sich selbst wählt er meist die dritte Person, was an die Sprachverwendung der Kinder erinnert. Emil weiß seine Empfindungen durchaus sensibel und differenziert auszudrücken; auch imitiert er, um seinen Bericht lebendig zu machen, die Regeln spannungserzeugenden Erzählens, mit denen er vertraut sein muss. Maurer-Jargon und Floskeln aus dem Alltag ergänzen eine bemühte, stilisierte Hochsprache, die der Erzählung darüber hinaus Komik und Witz verleiht. Sein ‚Versagen‘ gegenüber dem Fräulein gründet eher in der scheiternden Kommunikation der Körper, in der mangelnden Übersetzung der Emotionen, die auch sozial Gleichgestellte betreffen kann. Es sind verschiedene Auffassungen von der Liebe, die eine für beide befriedigende Begegnung unmöglich machen.

Der zunächst spielerische, später in körperliche Aggression übergehende Kampf zwischen Emil und dem Fräulein dreht sich in erster Linie um nicht erfüllte weibliche und männliche Rollenerwartungen. Dass der Maurer die gängigen Regeln der Annäherung nicht spontan erfüllen

kann, lässt ihn ärgerlich werden, während das Fräulein sich über ihn lustig zu machen scheint: „Mein Fräulein sagte, jetzt muß ich sie auch einmal anschauen, denn bis dahin habe ich mich nur von ihr anschauen lassen. Aber bei der Ausführung wurde nichts daraus, und ich habe halt mein Fräulein so auf Kommando nicht erblicken mögen. Sie zählte bis zwanzig, damit ich mich sammle. Ich biß mich bleich vor Grimm auf meine Zunge. Mein Fräulein merkte es nicht und lachte über mich, wie ich dastehe mit meinem todernsten Gesicht und muß erst von ihr den Gebrauch meiner Augen erlernen (O, 119)“. Phasen der Entzweiung, die Emil durch seine Verlegenheit und Ungeschicklichkeit auslöst, werden von Passagen kurzer Übereinstimmung abgelöst, in denen das ‚ich‘ und ‚sie‘ durch ein ‚wir‘ ersetzt ist. In poetisch-symbolische Einsprengsel ist die Essenz des ungleichen Paares gefasst: „Wir wankten ein wenig in Schritt und Gegenschritt. Wir schauten auf einen weiten Punkt in der Ferne. Die Straße war bleich wie Bein“ (O, 121).

Emil vereitelt den Liebesakt zunächst durch die ungeschickte Wahl eines Platzes „gleich neben der Straße“ (O, 121-122); jedoch steht nicht nur seine Jungfräulichkeit den Erwartungen seiner sexuell erfahrenen Begleiterin entgegen: „Sie ist so schlecht, sagte sie, einer muss ihr wie der andere sein, denn sie will sich an niemand hängen. Sie geht nur mit einem fremden Herrn und muß ihn noch in der selben Nacht verlassen“ (O, 124). Dieses illusionslose, neusachliche Liebeskonzept kontrastiert mit den althergebrachten Vorstellungen von Liebe, wie sie in Emil als Anspruch und (Sprach)Klischee weiterleben: von ‚Ernst‘, ‚ewiger Treue‘, Eifersucht; von ‚Seligkeit‘ und ‚stillen Blicken, die von einer schönen Seele sprachen‘, ist bei ihm die Rede – empfindsame Gefühlstopoi, mit denen er den ‚Leichtsinn‘ des Fräuleins bannen will. Auch seine Suche nach Trost in der Natur ist als Anleihe bei romantischen, d.h. anti-sachlichen Liebesmustern zu verstehen. Es sind Gefühlsklischees, auf die er sich als ‚Autoritäten‘ und rettende Bezugsgrößen beruft, die jedoch mit seiner beginnenden Ent-Täuschung die ihnen zugeschriebene magische Kraft verlieren.

Das „Abenteuer aus dem Englischen Garten“ ist die abenteuerliche Geschichte der Vertreibung

aus dem Paradies der romantischen Liebeserwartung. Sie ist zugleich eine Initiationserzählung. Der Maurer rettet sich aus dem katastrophalen Einbruch des Unerwarteten und Ungewohnten – einer ‚neusachlich‘ empfindenden Frau – und vor der drohenden Demontage seines mühsam aufgebauten männlichen Selbstbilds in die Übererfüllung der Rollenerwartung. Nach einem Moment der Irritation nämlich verschiebt sich das Kräfteverhältnis zwischen den Protagonisten, und der Maurer besinnt sich in seiner Unsicherheit auf das, was Marieluise Fleißer in ihrem Roman, der „Mehltreisenden Frieda Geier“, sechs Jahre später aus der Perspektive ihres Helden Gustl Amricht als die „natürlichen Machtmittel des Mannes“ bezeichnen wird (GW II, 165): die Behauptung seiner ‚männlichen‘ Autorität und die Durchsetzung seines Willens mittels körperlicher Übergriffe. Enttäuschte Erwartung schlägt zunächst um in Unschlüssigkeit und endet schließlich in direkter Aggression. Danach scheint für Emil alles wunschgemäß zu laufen. Das Fräulein, von ihm bald zum ‚Weibsbild‘ degradiert, lässt sich kurzzeitig auf ihre ‚weibliche‘, d. h. passive Rolle, ein: „Im Schritt richtete sie sich nach mir“ (O, 127). Doch so wenig reflektiert der Maurer die empfindsamen Liebesklischees reproduziert hat, so unflexibel bewegt er sich nun im männlich-autoritären Rollenmuster. Den Widerstand des ‚sachlichen‘ Fräuleins wertet er als Kränkung seiner männlichen Identität, worauf er die Begleiterin durch Nichterfüllung seiner Beschützerrolle straft – er lässt sie einfach im Dunkeln stehen. Durch lautes Singen frauenfeindlicher Lieder erniedrigt er sie weiter: „Da wollte ich gerade einmal sehn, wer bei uns der Herr im Haus ist“ (O, 127).

Aber auch das Fräulein wird durch die Begegnung mit dem Maurer jäh aus ihren Gewissheiten katapultiert. Emils verzweifelte Aggression, die aus der Verunsicherung hinsichtlich seiner Männerrolle resultiert, und die sich in einer Selbstmordfantasie entladene masochistische Bereitschaft der Frau führt Fleißer in poetischen Bildern der unüberbrückbaren Fremdheit zusammen. Zuerst noch ‚sachlich‘ unbekümmert, erscheint das Fräulein nun ambivalent und gebrochen. Durch die Rolle des souveränen, promiskuitiven ‚girls‘, die sie ihrem Begleiter zu Be-

ginn gegenüber spielt, bricht plötzlich der Wunsch nach absoluter Hingabe und Selbstaufgabe, was Emil wiederum verwirrt und bestürzt.

Marieluise Fleißer belässt es also nicht bei einer eindimensionalen Täter-Opfer-Gegenüberstellung; vielmehr öffnet sie die Ich-Perspektive des Maurers und macht sie durchlässig für die Seelennot der Frau. Obwohl Emil die Liebeswunde seines Fräuleins erkennt und rückblickend auch benennen kann, führt der kurze Moment einer intuitiven Verbindung zwischen beiden zu keiner dauerhaften Verbindung. In seiner linkischen Unerfahrenheit kann Emil seinem Fräulein das notwendige Verständnis und den rettenden Halt nicht bieten. Für beide bleibt nur die Einsamkeit:

„Wie sie dem Leibe nach dicht

bei mir steht, bleibt sie durch alles, was sie erlitten hat an eben dem Leib, durch Krankheit, durch die innere Einsamkeit der stets sich folgenden Stunden und durch das verratene Dasein und durch den ersten, den sie nicht vergessen hat, für immer von mir geschieden. (...) So was Vergangenes und nie wieder Auszulöschendes war in ihr und sie nahm mich nicht mit hinüber.“ (O, 134-135)

Der ‚Rückschlag‘ aus dieser emotional wohl intimsten Situation zwischen den beiden Protagonisten tritt ein, weil Emil ein einmal angelegtes Rollenmuster zu Ende führen und damit seine Initiation in die Männerwelt vollenden muss. Er erzwingt den Beischlaf mit dem Fräulein jedoch nur insofern, als sich diese in Verklärung ihres Drangs zur Selbstaufgabe letztlich für Emils Seelenheil opfert. In einer grölend vorüber ziehenden Männerhorde scheint Emils zukünftiges Schicksal vorweg genommen; indem sie sich Emil hingibt, glaubt das Fräulein, ihn

davor bewahren zu können. Die körperliche Vereinigung der beiden Außenseiter hat eine verzweifelt aggressive Komponente: „Da war sie mir gerade recht, und ich habe ihr die Augenlider auseinandergebrochen und sie lange fixiert, bis sie mir ganz klein wurde in der Hand. Der Himmel war über uns, und unsere Blicke waren in uns“ (O, 137).

Sowohl für den Maurer als auch für das Mädchen ist der gemeinsame Spaziergang im Englischen Garten zum Abenteuer geworden. Beide sind mit Situationen konfrontiert, in denen bisher gültige Lebens- und Liebesmuster in Frage gestellt werden.

Es kommt zu einer Abfolge von kleinen Katastrophen, weil das jeweils Erwartete nicht eintritt, weil eingespielte Verhal-

tenweisen nicht wie erwartet funktionieren. Die eigentlichen Abenteuer bestehen die Protagonisten nicht; die Chance der Selbsterkenntnis, der Revision und Veränderung, die die Begegnung mit dem Anderen eröffnet, wird permanent abgewehrt. Als Emil die Initiation schließlich gewaltsam erzwingt und zum Beweis traditionell einen Ring von seinem Fräulein fordert, bleibt seine Hand trotz eines Versprechens leer.

Auch Marieluise Fleißers Spaziergänge mit Bertolt Brecht waren mit Versprechen verbunden. Ob am Stadtgraben in Augsburg, am Künnetegraben in Ingolstadt, ob in München oder später in Berlin, immer lockte das Abenteuer an der Seite des Dichters. Ein Abenteuer, das sie als Frau und als Schriftstellerin reizte: die Überwindung der katholischen Erziehung, die explosive Freisetzung ihrer kreativen Kräfte, die Grenzüberschreitung. Brecht war mit seinen



Am Künnetegraben in Ingolstadt, Quelle: Fleißers Ingolstadt. Eine literarische Topographie, 1998, S. 69

Lektionen der Katalysator und setzte Maßstäbe. Marieluise Fleißer schrieb zunächst auf diese Maßstäbe hin; auch, weil sie im Versprechen des Dazugehörens ein Liebesversprechen zu erkennen glaubte. Marieluise Fleißer ergriff ihre Chance. Wie Emil und sein Fräulein ließ sie sich auf die Begegnung mit dem Anderen ein. Wie Emil und das Fräulein setzte das Zusammentreffen ungeahnte Kräfte, aber auch tiefe Seelennöte frei. Mit Brecht unterwegs spürte sie bald, wie die „Fröste der Freiheit“ (GW III, 120) ihr zusetzten. Sie begann, aufzubegehren. Sie schützte das, was ihr in der Liebe zu eigen war, gegen die Regeln der materialistisch-atheistischen Avantgarde, und sie bestand auf der Berechtigung der eigenen Schreibweise, die sachliche und poetisch-metaphysische Elemente unverwechselbar miteinander verwebt. Obwohl sich diese Konfrontation erst mit der „Pioniere“-Inszenierung Brechts 1929 in Berlin zuspitzte und eine folgenreiche Entscheidung erzwang, hat Fleißer den Konflikt bereits in ihrer

ersten überschwänglich-kreativen Reaktion auf Brecht angedeutet. Die ihr eigene Liebes- und Schreibweise ist in „Abenteuer aus dem Englischen Garten“ im ‚ungleichzeitigen‘ Liebes- und Geschlechtsrollenmuster der Weimarer Zeit aufgegangen.

Quellenangaben:

Fleißer, Marieluise: Gesammelte Werke, Bd. II-IV (= GW II-IV), Frankfurt/M. 1994.

Fleißer, Marieluise: Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten der Marieluise Fleißer aus Ingolstadt, Frankfurt/M. 1984 (=O).

Sabine Göttel ist zurzeit Leitende Dramaturgin am Jungen Theater Göttingen. Literatur- und Sprachenstudium in Saarbrücken. Promotion über Marieluise Fleißer. Diverse literarische, journalistische und wissenschaftliche Publikationen; Mitglied im VS. Dozenten- und Herausgebereitätigkeit, Regiearbeiten, Bühnenauftritte.

Kontakt: s.goettel@freenet.de

SPD. Wir fördern Kultur.

**FREI NACH BERT BRECHT:
»DAS BESTE FÜR AUGSBURG
IST DER ZUG AUS FÜSSEN...«**

**Ich bitte Sie um Ihr Vertrauen
und Ihre Stimme am 3. März 2002.**




**Dr. Paul Wengert,
OB Kandidat der SPD Augsburg**

**Kommunalwahl am 3. März 2002.
Wählen Sie Dr. Paul Wengert zum
Oberbürgermeister für Augsburg**



www.spd-augsburg.de

„Mein armes Deutschland“

Hanns Eisler und der 13. August 1961.

Von Stefan Amzoll

Austreibung

Arm ist das heutige Deutschland wahrlich, arm an Geist. Die verharmlosende nationale Weisheit regiert, das leichengefleckte Deutschtum gewinnt an Einfluss, der blanke Ökonomismus tritt hervor und herrscht unangefochten, seit die vor-demokratische Konkurrenz im Osten Europas verschwunden ist.

Hanns Eislers (wie Bert Brechts) Vermächtnis nimmt sich unter diesem trüben Himmel wie ein Geschenk blinkender Kristalle aus. Politische Intelligenz, kritisches Vermögen, Klarheit der Formulierung, ästhetischer Anspruch, präzise Analyse, erhellendes Aufklärertum springen aus seinem (wie Brechts) Werk hervor – einzigartige, kostbare Gaben, die im Zeitalter der Anti-

Aufklärung wie Sternschnuppen droben auftauchen, um sogleich in fauligen Wolken zu verschwinden. Dessen ungeachtet arbeitet ein Kreis von Deutungsproduzenten fleißig an diesem riesigen, widersprüchlichen Werk, das von Marx'schem Gedankengut so inspiriert ist wie von kommunistischen Ursprungsideen durchdrungen.

Dies ist aber gerade der wunde Punkt: Eislers (und Brechts) Kommunismus. Was liegt, nachdem beide Autoren längst gestorben sind, näher, als diesen neuralgischen Punkt wenn nicht wegzukopulieren, so doch wenigstens zu marginalisieren oder als Irritation hinzustellen, als Falle, in die jeder tapen kann.

Eislers Stellung zum Mauerbau 1961, und nicht nur dazu, akzentuiert indes ein Grundverhalten, eines, das schwerlich wegzuinterpretieren ist, weswegen Eisler-Interpreten dies heiße Eisen bis heute auch nicht angefasst haben. Stattdessen geht die Mär: „So steht er (Eisler – d. V.) heute vor uns nicht nur als opportunistischer Mitläufer der Staatskultur in der DDR, sondern auch

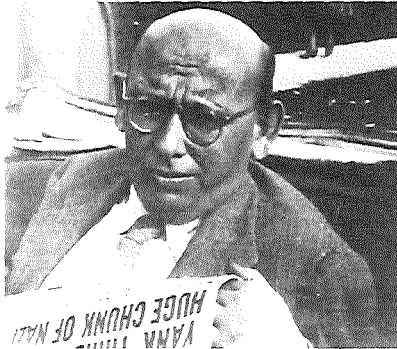
als irrender Mensch im Dickicht, besten Willens, aber tragischer Held, der seine Künstlerschaft und Individualität gegen Bevormundung durch Funktionäre verteidigen musste. Sein Glaube an eine bessere, gerechtere Welt verstrickte ihn auf schmerzhaft Weise und lieferte ihn schutzlos aus. Sein Leben und Wirken stehen im Faden-

kreuz zwischen Politik und Ästhetik, zwischen Kunst und Welt.“ Amen. Welch Glück, dass Eisler derlei nicht mehr zu hören braucht, es hätte seine Ohren restlos ruiniert.

Jenes erwähnte Grundverhalten aber ist das Verhalten eines kritischen Kommunisten. Der einstige Exilant achtete das letzte Land, in dem er Wohnstatt fand. Die USA hatten ihn nach dem Krieg wegen unamerikani-

scher Umtriebe rausgeworfen, Österreich, die Heimat, hatte den Kommunisten nicht haben wollen. Der Westteil Deutschlands, US-dominiert, kam nicht infrage, er rief auch nicht. Und in der DDR war Eisler keineswegs der ewig Unglückliche, Bedrängte, als der er immer noch und immer wieder hingestellt wird, einer, von Partei und Staat beschimpft, vom Konzertbetrieb verlassen, von Funktionären verachtet, sondern blieb trotz mancher Malträtierung durch amtliche Kunstfeinde, trotz Krankheit, trotz vielerlei Verpflichtungen im In- und Ausland eminent kreativ in dem Land seiner Wahl.

Heute, wo in Büchern und anderswo aus kommunistischen Juden stubenreine Juden zurechtgedreht werden, wo der antifaschistische kommunistische Widerstand, der die allermeisten Opfer brachte, klein gemacht, wenn nicht ausgelittigt wird, wo Statuen, Denksteine, Tafeln, die an die erinnern, die wahrlich Antifaschisten waren und ihr Leben eingesetzt haben, in den Dreck gehen, wo in Biographien von Widerstandskämp-



Hanns Eisler in Santa Monica, etwa 1943

fern die kommunistische Spur je nachdem einfach rausgesäubert oder verhöhnt wird, – heute gehen Eisler-Deuter durchaus analog vor. Haarsträubend etwa der Versuch, Eislers Musik zu dem Dokfilm „Nacht und Nebel“ von Alain Resnais, der KZ-Szenen zeigt, zu unterstellen, sie würde genauso auf Untaten im sowjetischen Gulag wie auf SS-Verbrechen weisen. Welch ein Unfug. Erstens geht das mit Musik schwerlich, zweitens: Stalins Verbrechen waren dem Komponisten zwar nicht ganz fremd, doch Eislers Namen an den braune und rote Soße propagandistisch verrührenden „antitotalitären Konsens“ strukturalistisch anzubandeln, kann nur peinlich sein.

„Mit geradezu halsbrecherischem Eifer werden seine (Brechts – d. V.) Proklamationen im Westen als dichterisch, humanistisch, ketzerisch und weiß Gott als was sonst noch gewertet, nur nicht als das, was sie sind: als kommunistisch.“ Das schrieb wenige Tage, nachdem in Berlin die Grenzen schlossen und die Teilung der Welt besiegelt war, Friedrich Torberg, einst prominenter Theaterkritiker, Kommunistenfresser, Brecht-Boykottierer. Es ging ihm um totale Verketzerung des Dichters. Man würde den Kommunismus aus Brecht nur austreiben, um das Genie, ohne politisch anzuecken, für den Betrieb zu retten. Beides, die Ausgrenzung, die, was immer sei, gar keinen kommunistischen Autor will, wie die Rettung, die einen im Kopf halbierten Autor will, ist falsch.

Ein Brief an Grass

Hätten sie die Bestätigung der Oder-Neiße-Grenze gefordert, die Anerkennung der DDR, die einvernehmliche Regelung des Status von Berlin, den Verzicht auf die nukleare Bewaffnung Deutschlands, es wäre ihnen keinerlei Presse beschert gewesen, vielleicht wäre ihnen sogar Ärgeres geschehen. Gemeint sind Günter Grass und Wolfdieter Schnurre, damals junge, heißblütige, antikommunistische Autoren, die unmittelbar nach der Grenzziehung am 13. August 1961 an namentlich genannte DDR-Schriftstellerkollegen einen Offenen Brief gesandt hatten, in dem sie die „Pflicht“ anmahnen, „das Unrecht vom 13. August beim Namen zu nennen“.

Der Inhalt des Briefes, das bemerkten sogar Sympathisanten der Verfasser, war dünnblütig,

die Formulierung ungenau. Grass/Schnurre unterstellten, um wie viel freier der Westautor sei und wie eingeeignet der ostdeutsche, wo doch beide Parteien gleichermäßen neurotisch unfrei waren. Der Brief warnt: „Es komme später keiner und sage, er sei nicht gegen die gewaltsame Schließung der Grenze gewesen, aber man habe ihn nicht zu Wort kommen lassen.“ Die eigentlichen Fragen, die politisch brisant, aber im Westen tabu waren, spricht der Brief gar nicht an. Ein typisches Pamphlet, das in dem Satz kulminiert: „Wer schweigt wird schuldig“ – wie zwischen 1933 und 1945.

An Eisler, er war ja Musiker, ist der Brief nicht adressiert worden. Als Erster antwortete Stephan Hermlin: Ich erinnere mich, schrieb er, „seit Mitte 1948 in einer gespaltenen Stadt gelebt zu haben, einer Stadt mit zwei Währungen, zwei Bürgermeistern, zwei Stadtverwaltungen, zweierlei Art von Polizei, zwei Gesellschaftssystemen...“. Was am 13. August erfolgte, wäre ein logischer Schritt in einer Entwicklung, die nicht von dieser Seite der Stadt eingeleitet wurde. Diese Antwort löste im Westen erwartungsgemäß einen Sturm der Entrüstung aus und provozierte wiederum Gegenantworten.

Eisler indes, obwohl nicht direkt angesprochen, entwarf mit Hans Bunge aus freien Stücken Antwortbriefe. Adressiert nur an Grass. Schnurre musste entfallen, da Eislers vorangestelltes Motto, ein Satz aus Jean Pauls „Flegeljahre“, nur auf Grass passte: „Denn in der Nacht sehen die Blumen alle wie Gras aus.“ Es gab mehrere Fassungen. Die Formulierung muss Mühe bereitet haben. Eisler sah sich in der Pflicht als Künstler, „um Formulierungen zu ringen, gerade in einer solchen Kampfsituation, wo das Ästhetische auch einmal zurückzutreten hat. Wir müssen hier sehr aufpassen, wem wir was sagen.“ Den fertigen Brief druckte die „Weltbühne“ am 30.08.1961 ab. Eisler verwendet darin einen Trick. Er nimmt die Sätze von Grass und Schnurre, dreht sie aber um. Und das liest sich dann so: „Ohne Auftrag und Aussicht auf Erfolg dieses Offenen Briefes bittet der Unterzeichnete die Schriftsteller in Westdeutschland, die Tragweite der plötzlichen Aktion vom 13. August zu bedenken. Es komme später keiner und sage, er sei immer für diese Aktion gewesen, aber man

habe ihn nicht zu Wort kommen lassen (...) Ich fordere Sie auf, meinen Offenen Brief zu beantworten, indem Sie entweder die Maßnahmen unserer Regierung billigen oder zumindest die gefährliche Hetze gegen die DDR verurteilen. Es gibt keine ‚Innere Emigration‘, auch zwischen 1933 und 1945 hat es keine gegeben. Wer schweigt wird schuldig.“ Eisler führte gleichsam die Schwächen des Briefes, ohne unhöflich zu werden, vor. Seinen Freunden – Bredel, Renn, Apitz – könnten wir nicht das Wasser reichen, schreibt er freundlich, hätten sie doch in den Folterkellern der Gestapo so viel Moral, Mut und Standhaftigkeit bewiesen, „daß wir uns beide davon eine Scheibe abschneiden könnten, Herr Grass.“ Wichtig ist das mildernde „Wir“. Es spannt beide, Grass und Eisler, absichtsvoll zusammen. Schreiber und Adressat könnten diesen Menschen nicht das Wasser reichen. Das sagt einer, der selbst manche Entbehrung im Exil durchgemacht hat.

Obwohl es dem Brief an Deutlichkeit nicht gebricht, ist der Schluss nachgerade vornehm formuliert und wohltuend auf Ausgleich bedacht: „Über die Vorgänge, die zu den Maßnahmen am 13. August führen mußten, über – wie Sie schreiben – Republikflucht und Menschenhandel, wie überhaupt über Demokratie und Freiheit müßte man ernsthaft debattieren, statt offene Briefe zu schreiben, die nur verärgern oder gar beleidigen. Ich erwarte Ihre Antwort.“ Der Brief ist nie beantwortet worden. Er ist auch nicht enthalten in der *rororo*-aktuell-Dokumentation „Die Mauer oder Der 13. August“ (hg. von Hans Werner Richter), die noch Beiträge vom Oktober ‘61 aufgenommen hat. Auch die Entschließung der Akademie, an der die Weigel, John Heartfield, Fritz Cremer, Paul Dessau, Eisler und andere mitformuliert haben, taucht dort nicht auf. Sie war offenbar zu gut.

Vorgeschichte: 17. Juni ‘53

An Louise Eisler in Wien schrieb Hanns Eisler am 26. Juni 1953:

„In diesen schwierigen Tagen kann ich kaum über mich schreiben. Wir alle versuchen der Partei und der Regierung zu helfen. Die Sowjetsoldaten benehmen sich großartig. Unsere Dolmetscher sind die Kinder, die in den Schulen rus-

sisch gelernt haben. Ein wahrhaft poetisches Bild: Tankisten der S.U. sprechen mit unseren Kindern! Das gibt einem Zuversicht für die Zukunft! Mit solchen Freunden werden wir auch sehr schwierige Lagen meistern können.“

Und zwei Tage später wieder an Lou:

„Die Ereignisse haben unser Privatleben in den Hintergrund gedrängt. Es sind jetzt viele Akademiesitzungen, wo wir über die Wendungen in der Kultur, die selbstverständlich notwendig geworden sind, beraten.“

In der Zeit, als er diese Briefe an seine Frau Lou schrieb, war Eisler in argen Nöten. Lou sollte ihm, wenn sie es nicht schon war, weglaufen, in die Arme von Ernst Fischer, mit dem Eisler befreundet war. Zudem hatten Parteipresse und unsägliche Kulturbürokraten sein Libretto „Johann Faustus“ so niedergemacht, dass der Komponist die Welt nicht mehr verstand. Sein „Faustus“ sei „pessimistisch, volksfremd, ausgeweglos, antinational“, greift man ihn an. Eisler entgegnet: Faust sei „ein typisch Deutscher, der zwar die Revolution, solange sie noch Theorie ist, bewundert, aber wenn sie real wird, vor ihr erschrickt und davonläuft.“ „Mein armes Deutschland“, stöhnt Eisler verzweifelt und notiert die bemerkenswerten Sätze: Durch eine „radikale Revolution“ sei „die deutsche Ehre wiederherzustellen“ (F. Engels). „Durch die Existenz der DDR ist dazu der Anfang gemacht worden. Aber noch existiert die nationale Misere, die Spaltung Deutschlands.“ Die nationale Misere blieb bis zuletzt bestehen. Wodurch immer blockiert, an die Stelle wirklich umwälzender Schritte war in der DDR Schritt um Schritt die Konkurrenz zum Westen getreten. Eisler formuliert 1953 bereits den Urgrund des Scheitern der DDR. Kein Wunder, dass die Polemik gegen ihn, der am Beispiel der Fausthistorie den verwickelten Komplex dieser Misere kenntlich zu machen suchte, immer wütender wurde.

Eisler, der Schlimmeres durchhatte, blieb Kommunist. Er blieb einer jener prominenten kommunistischen Autoren, die immer auch renitent, immer auch oppositionell, immer auch anarchisch, immer auch kritisch, immer auch unbequem waren. Keine tumben Ideologen erkannte man in ihnen, wohl aber Mitstreiter in sozialen Bewegungen und politischen Zusam-

menschlüssen, die vorsätzlich das Unmögliche erstrebten, nämlich die Welt zu ändern. Und das war nichts anderes als die „dritte Sache“, die sie niemals losließ und die sie niemals losließen.

Was Eisler zur Faustus-Debatte 1953 notierte, wäre genauso stichhaltig 1961 gewesen: „Die einmal erkannte und erfahrene Wahrheit der Revolution läßt sich nicht wegdrängen... Wer sich verkauft, verkauft sich... Dem, der sich heute verkauft an die amerikanischen Herren – welche Klasse – und deren deutschen Handlangern – sei es Adenauer oder Ollenhauer – den Spiegel vorzuhalten, zur Warnung.“

Eisler hatte jedenfalls keinen Grund, vor sich selber zu warnen. Auf gravierende Wendungen auch in der Kultur hat er indes vergeblich gehofft.

Stockbürgerlich

Brecht fand 1948 den „befohlenen Sozialismus“ besser als „gar keinen“. Die Ansicht dürfte Eisler – angesichts der „nationalen Misere“ – geteilt haben. Anzunehmen ist: Hätte es einen Sowjet-Marshall-Plan gegeben, der 17. Juni 1953 wäre ein Tag wie jeder andere gewesen und die Mauer wäre nie gebaut worden. Ob ein demokratisch-sozialistischer deutscher Staat realisierbar geworden wäre? Vermutlich hat die UdSSR eine demokratisch-sozialistische Entwicklung der DDR gefürchtet. Und das hatte seinen tieferen Grund.

Eisler 1953: „Es ist ein Jammer, wenn man die Geburtswehen einer neuen gesellschaftlichen Ordnung betrachtet. Wieviel Mut, Talent, Disziplin, Heroismus, wieviel härteste Arbeit, wieviel Intelligenz und wieviel Dummheit! Große Erfolge, die wieder durch unsägliche Fehler in Frage gestellt werden.“ Eisler wünschte die DDR als wirkliche deutsche demokratische Alternative. Zugleich sah er, wie der deutsche Westen mühelos integrierte, was im deutschen Osten geächtet wurde und gesetzlich unter Strafe stand: nämlich Faschismen aller Couleur.

Anders die Lage im DDR-Kulturbetrieb, der im Grunde stockbürgerlich geblieben war. Man hatte deren Einrichtungen lediglich ideologisch umetikettiert. Und solch wohlbekannte Umprägungen bekam Eisler zu spüren, indem man seine Sachen häufig einfach ignorierte. Ohnehin

zuwider war ihm die ganze Erbehuberei vorzugsweise mit Konzeptionen aus der Vorkriegszeit, nicht minder die Glätte und Abscheulichkeit, wie sich die U-Musik ringsum präsentierte. Seine eigenen Modelle, alternativ in Sprache und Geist, wie die Langhoffs, Felsensteins, Brecht/Dessaus siedelten hingegen eher am Rande. Die Existenz der Mauer hat daran nichts geändert, sie vertiefte im Gegenteil die internen Klüfte. Eisler starb 1962, er hat das Problem nicht weiter verfolgen können.

Schotten dicht anno 2001

Wer aber über den Kapitalismus redet, darf über dessen inhärente Mauern nicht schweigen. Hanns Eisler, der ohne kritische Reflexion nicht hat ruhig leben können, hätte das gewiss ebenso gesehen und seine eigenen Fragen dazu gehabt.

Ummauerungen, Abschottungen gehören fraglos zur turbokapitalistischen Besitz- und Geldgesellschaft wie die Krater zur Mondlandschaft. Die Grundformel lautet: Je effektiver, dynamischer die Weltgesellschaft durchkapitalisiert, je geballter und gefährlicher ihre innenwohnenden kriminellen Energien. Daraus erwachsen fundamental neue Schutz- und Sicherheitsstrategien, die nicht nur ganze Hard- und Software-Industrien vor neue, profitable Aufgaben stellen, sondern zugleich alle Machtinstrumente des jeweiligen Staates, vom Justiz-Kartell über Polizei, Nachrichtendienste bis zur Armee, und – übernational – von der nationalen und globalen Sicherheit bis zur Sicherung des Weltraumes.

Symptomatisch im Kleinen, um nur weniges anzuführen, sind z. B. die steigenden Quoten des illegalen Waffenbesitzes in der gegenwärtigen Welt mit der Folge, dass täglich 1000 Menschen durch solche Waffen sterben müssen. Auch die zunehmenden Abschottungen der Betreiber von Megaindustrien, die im Stillen Ozean von der Luxusyacht aus global handeln, von der Restwelt gehören dazu. Weiter die tausendfältigen Umzäunungen und Ummauerungen, mit deren Hilfe sich der sonstige private Besitz separiert und vor Raub, den er täglich selbst begeht, sichert. Ferner auch die KZ-Zäune, die Gewässer umschließen, an die kein Mensch mehr ohne zu zahlen herankommt, weil nicht frei sein kann, was nicht abkassierbar ist.

Zu schweigen von der Festung Europa, deren Mauern, wie man hört, Schutz vor ungebetenen Eindringlingen bieten sollen, solchen, die statt Kuchen mitzubringen nur von dem westeuropäischen Kuchen abhaben wollen. Dergleichen Logik des Schutzes operiert wie die US-amerikanische in der Abwehr grenzüberschreitender mexikanischer Armut mit eigenen Systemen aus Mauer und Stacheldraht, Suchscheinwerfer und Helikoptereinsatz und ohne jede Rücksicht auf die Schicksale derer, die wahrlich besseres verdient hätten, als im Niemandsland geschliffen, verstümmelt, erschossen zu werden. Eine Abwehrfront, lukrativ sowohl für Industrien, die dafür notwendige High-tech-Sperr- und Sicherheitsanlagen herstellen, wie für jene Waffenindustrie, welche die jeweils modernsten, die menschliche Physis am effektivsten treffenden Systeme für den inneren Einsatz bereitstellt.

Wo der Blick auch hingeht, Mauerwerk, beschädigte Gemeinwesen, reparaturbedürftige Individuen, entstellte Natur, ideologisch-multimedial pinkgefärbt, geschönt durch systemfreundliche Apparate der Öffentlichkeit, die noch die abscheulichsten Verletzungen und Verstümmelungen der Individuen als Duftmarke des goldenen Kalbs, um das getanzt wird, verkaufen.

Hanns Eisler, etappenweise geplagt vom Schmutz, den Erster Weltkrieg, Weltwirtschaftskrise, Faschismus, Zweiter Weltkrieg, Hollywood, McCarthyismus, Sowjet-Stalinismus, DDR-Stalinismus, Mauerbau hochschleuderten, hat im 10. Gespräch mit Hans Bunge am 4. September 1961, also drei Wochen nach vorläufiger Festschreibung der deutschen Teilung, sehr erregt gefordert, dass der Schmutz sowohl in Ost wie in West bekämpft werden müsse: „Man kann den Schmutz auf der anderen Seite nicht zulassen, ohne unseren Schmutz auch zu bekämpfen.“

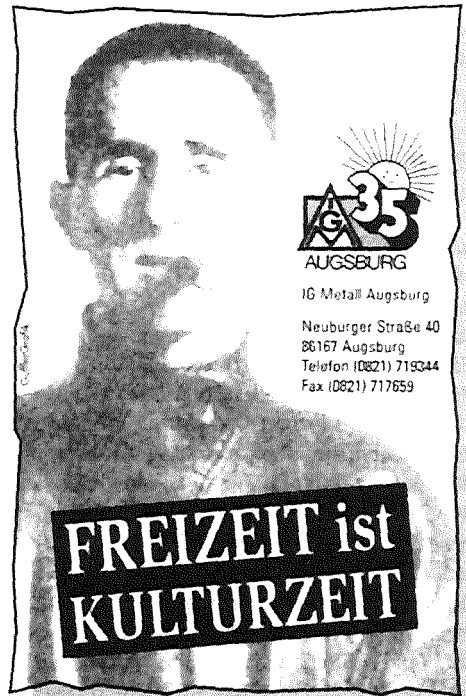
Es war wieder alles wie früher. Nichts hatte sich geändert. Auch der Kommunist Hanns Eisler hatte sich seitdem nicht mehr geändert. Das Schlimmste aber: Als er tot war, machte ihn der Osten zum Klassiker, der Westen, je nachdem, zum Genie, das hinter Glas im Sinne des Lehrers Schönberg Musik erdenkt, oder zum Schnarrhans aus den Lautsprecherröhren der maoistischen Vorhut. Und seine Rolle heute? Singt da noch jemand die Lieder, die man in der


hiesigen Welt nicht erwartet? Ist da noch jemand, der sagt: Seid unbequem? Eisler: „Hallo, hören Sie mich? Ich singe jetzt! Ja! Ja!“

(Beitrag bereits in „Junge Welt“, 14.08.01, und Eisler-Mitteilungen 27 erschienen)

(Stefan Amzoll, Jg. 1943, Studium der Musik- und Theaterwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin. 1979-89 Chef E-Musik, 1989/90 Chefredakteur Radio DDR II, 1990/91 Programmchef Deutschlandsender Kultur, seit 1992 freiberuflich. Zahlreiche Arbeiten – Aufsätze, Kritiken, Essays, Gespräche, Hörspiele, Features – für Hörfunk, Fach- und Tagespresse, Buch- und CD-Verlage. Arbeitsschwerpunkt: Theater-, Medien-, Musikgeschichte 19./20. Jahrhundert, Neue Musik/Oper/Medien. Vor Abschluss: Monographie über den Komponisten und Posaunisten Friedrich Schenker. Demnächst: Herausgabe einer Sammlung „Essays und Gespräche“.

Kontakt: stanzoll@compuserve.de





 16 Metall Augsburg

 Neuberger Straße 40

 86167 Augsburg

 Telefon (0821) 719344

 Fax (0821) 717659

FREIZEIT ist KULTURZEIT

Rezensionen

Der „Stückeschreiber“ und „Theaterarbeiter“ Bertolt Brecht

Anmerkungen zum Brecht-Handbuch – Band 1

Von Florian Vaßen

Nach Goethe bekommt nun auch der zweite große deutsche Dichter sein fünfbändiges Handbuch bei Metzler. Im Juni 2001 erschien der erste Band des „Brecht-Handbuches“, der sich ganz auf die Theatertexte des „Stückeschreibers“ konzentriert. Damit wird das alte zweibändige Brecht-Handbuch nach mehr als 20 Jahren abgelöst, damals allein verfasst von Jan Knopf, dem Leiter der Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB) am Institut für Literaturwissenschaft der Universität Karlsruhe und jetzigen Herausgeber. Es hat viele gute Dienste geleistet und war in seiner ideologische Schranken überbrückenden Art sehr nützlich, es muss aber jetzt dem weiter entwickelten Forschungsstand weichen, vor allem nach der Fertigstellung der dreiunddreißig Bände Großen kommentierten Berliner und Frankfurter

Ausgabe (GBA) von Brechts Werken. Als Folie ist das alte Handbuch für eine Beurteilung des jetzt vorliegenden ersten Bandes – was ist anders, besser oder schlechter? – aber durchaus hilfreich.

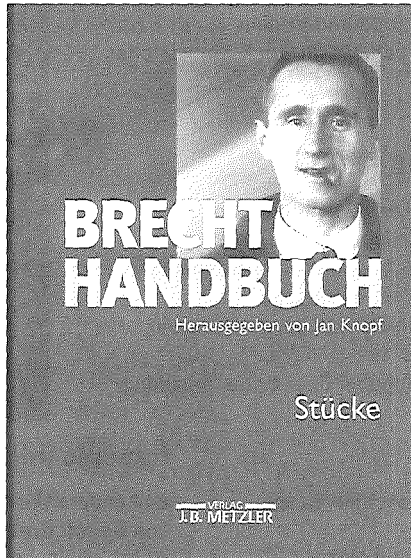
Der erste auffallende Unterschied: der Umfang, auf 661 plus XVIII Seiten können Brechts Theaterstücke jetzt umfassend dargestellt werden. Die zweite, damit zusammenhängende Veränderung: Theaterstücke und Theatertheorie sind nicht mehr in einem Band vereint, Band eins konzentriert sich ganz auf die Stücke, Bearbeitungen, Dramen-Fragmente und -Projekte, die Theorie folgt in einem späteren Band, wird allerdings in einer umfangreichen Einleitung (67 Seiten) mit einbezogen.

Eine weitere gravierende Differenz besteht in der Tatsache, dass sich anstelle von einem Autor,

nämlich Jan Knopf, wie im alten Handbuch, 24 Autorinnen und Autoren unter Leitung der Arbeitsstelle für die 55 Artikel verantwortlich zeichnen. Das hat natürlich viele Vorteile, da hier mit bekannten Brecht-Forscherinnen und Forschern, aber auch hochqualifizierten Nachwuchswissenschaftlerinnen und Nachwuchswissenschaftlern ein breites Spektrum und zugleich der neuste Forschungsstand verarbeitet werden kann. Ein Verfasser, und sei er auch noch so erfahren und auf Brecht spezialisiert wie etwa Knopf, könnte Vergleichbares allenfalls in jahrelanger Arbeit erreichen. Den möglichen Nachteil kennt man allerdings auch aus vielen Publikationen: Die Vielfalt der Richtungen und Ansätze kann zu großer Heterogenität und Einseitigkeit führen, eine Problematik, die in diesem ersten Band allerdings nicht von besonderer Bedeutung ist.

Personen- und Werkregister sind in gewohnter Präzision konzipiert; der fünfte Band wird – wie beim Goethe-Handbuch – eine Auswahlbibliographie, ein Personen/Werk-Register, Register der Werke von Bertolt Brecht, der mythologischen und biblischen sowie der geographischen Namen und ein Sach- und Begriffsregister enthalten.

Abgesehen von fünf einleitenden Texten ist das Handbuch chronologisch aufgebaut, inklusive der Bearbeitungen und der wichtigsten Fragmente wie *Hannibal*, *Jae Fleischhacker in Chikago*, *Fatzer*, *Das wirkliche Leben des Jakob Gehherda*, *Goliath* und *Büsching*. Der Umfang der einzelnen Artikel ist in der Regel angemessen, die längsten Artikel finden sich zum *Guten*

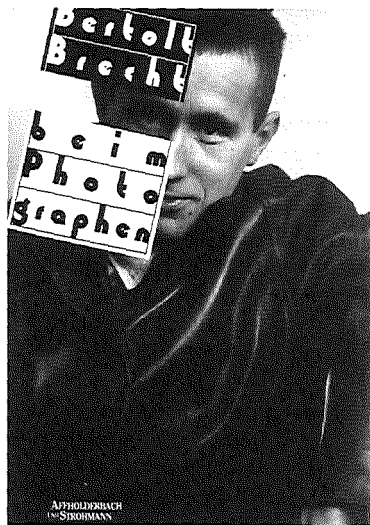


Ein GESCHENK für jeden NEUEN ABONNENTEN

JEDER, DER EIN JAHRESABONNEMENT VOM DREIGROSCHENHEFT BESTELLT, ERHÄLT EINE DER ABGEBILDETEN RARITÄTEN VON UNS GRATIS DAZU:

Bildband "Bertolt Brecht beim Photographen"

Die 1927 entstandenen berühmten Porträtstudien des Augsburger Fotografen Konrad Reißler mit dem jungen Brecht mit Lederoutfit, Bürstenschnitt und Virginia in der Hand. 32 Aufnahmen Brechts: frech, lässig, keck, selbstsicher und optimistisch. 50 Seiten, gebunden.

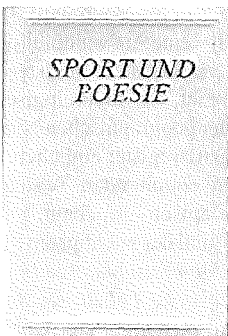


Brechts Tagebuch N^o 10 1913

"Ich muß immer dichten" – das Bekenntnis des 15-jährigen Brechts findet sich in dieser einmaligen, wunderschönen Faksimile-Ausgabe mit ausführlicher Transkription in einer einmaligen Auflage. Brechts Tagebuch gibt Aufschluss über mehr als ein halbes Jahr seines Lebens. 116 Seiten gebunden, im Schubert (hier keine Abbildung).

Sport und Poesie

Gedichte, Parabeln und Geschichten zum Sport von Brecht.
Zusammengestellt von Günter Witt.
207 Seiten in Leder gebunden, im Schubert.



Über die irdische Liebe

und andere Welträtsel in Liedern und Balladen von Bertolt Brecht.
Ausgewählt von Günter Kunert,
illustriert von Klaus Ensikat.
95 Seiten, gebunden.



BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136



Das Dreigroschenheft-Abonnement

EU-Länder-ABO

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

NICHT-EU-Länder-ABO

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

NAME / VORNAME

STRASSE / HAUSNUMMER

PLZ / ORT / LAND

E-MAIL / FONE / FAX

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

KONTO-NUMMER

BLZ

GELDINSTITUT / ORT

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

KREDITKARTENUMMER

GÜLTIGKEIT DER KARTE

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

DATUM / UNTERSCHRIFT

BITTE SCHICKEN SIE MIR FOLGENDE PRÄMIE/GESCHENK

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

Menschen von Sezuan, zur *Johanna der Schlachthöfe* und zu *Galilei* (22 Seiten), gefolgt vom *Kreidekreis*, der *Dreigroschenoper*, *Mahagonny*, – vielleicht etwas überraschend – *Die Tage der Kommune* und *Mutter Courage*. Auch zu *Baal*, dieser wichtigen ‚Initialzündung‘ Brechtscher Dramatik gibt es zurecht eine ausführliche Darstellung. Erstaunlich ist dagegen die Kürze des Beitrags von *Die Ausnahme und die Regel*, und auch die elf Seiten zum *Fatzer* scheinen mir angesichts der Relevanz dieses Fragments gerade auch im Vergleich zum Umfang der Beiträge zu anderen Lehrstücken nicht ausreichend. Die einzelnen Artikel, zumal die umfangreicheren, sind in der Regel – aber durchaus mit Spielraum für Besonderheiten – in gewohnter Weise klar gegliedert: Entstehung und Überlieferung, Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, Quellen und Arbeitsmaterialien, Beschreibung des Werkes, Aspekte der Deutung (Forschungsliteratur), Analyse (Eigeninterpretation) und Rezeption/Wirkungsgeschichte.

In seinem Vorwort liefert Knopf einige einführende Hinweise zu der neuen Situation nach der deutschen Vereinigung, zu Brechts Aktualität, zu dem Werk „des letzten Universalisten deutscher Sprache“ (S. VII) und zu dem Anspruch der vorliegenden Publikation: „Das grundlegend neubearbeitete „Brecht-Handbuch“ bietet eine Einführung in Brechts Werk, beruht auf den neuesten Forschungsergebnissen und stellt ein benutzerfreundliches sowie zuverlässiges Nachschlagewerk und Lesebuch bereit.“ (S. VII) Weiterhin konturiert Knopf sechs zentrale Problemfelder: Brechts „kollektive Arbeitsweise“, die „Kategorie der Veränderung und Veränderbarkeit“ in der Literatur, „eine neue Ästhetik der Sprache“, der außergewöhnliche Bezug zur deutschen „Geschichte“, die „zentrale Rolle“ der Musik sowie „Selbstreferentialität“ und „Spielcharakter“ (S. VIII f.). Grundsätzlich liegt es in der Absicht des Handbuchs den Forschungsprozess weiter zu treiben, eventuelle Fehler der GBA zu korrigieren bzw. kritische Hinweise und Ergänzungen zu geben.

Wie schon erwähnt sind den Einzelanalysen fünf einführende Texte vorangestellt, zu den Stücken, den Bearbeitungen, den Lehrstücken, zur praktischen Theaterarbeit sowie zu den

Stückfragmenten und Stückprojekten. In dem ersten Text „Die Stücke. Einführung“ liefert Knopf eine differenzierte Darstellung zu Brechts „Stückeschreiben“, zu seiner „Zeitdichtung“ mit ihren drei Perioden (1918-1933, 1934-1947 und 1948-1956), zu seinen „Modellen der gesellschaftlichen Realität“ und „Versuchen“, zur Intertextualität, zur „kollektiven Arbeitsweise“ als Programm, in das Brechts nicht unproblematisches Verhältnis zu seinen Mitarbeiterinnen eingebunden war, zu „Spaß und Spiel“, zur „Selbstreferentialität“ (sic!), zu Komödiennelementen und zur „Theatermetaphorik“ sowie den „Liedern“ – Brechts Stücke sind „ohne Musik nicht zu denken.“ (S. 12) Nicht so überzeugend wirkt auf mich allerdings der Versuch, Brechts Texte im Sinne Roland Barthes „gerade nicht auf eine (angebliche) Intention des Autors oder auf ‚Botschaften‘ und ‚Lehren‘, zurückzuführen – gerade Brecht will doch trotz „Ambivalenzen und Ambiguitäten“ (S. 8) lehren und lernen, hat direkte Absichten und konkrete Pläne.

Auch die folgenden Texte sind im Grunde Einführungen, so dass es für mich nicht einsichtig ist, warum nur Knopfs Text diesen Zusatz im Titel trägt und nicht etwa der Begriff „Einführung“ als Obertitel der fünf einleitenden Kapitel gewählt wurde. Im zweiten Abschnitt „Bearbeitungen“ gelingt es meines Erachtens Joost nicht in gleichem Maße eine einführende Darstellung des sehr komplexen Problems der Bearbeitungen zu geben. Es ist zwar verdienstvoll die besondere Relevanz des Bearbeitungsaspektes für Brechts Theater hervorzuheben und unterschiedliche Bearbeitungstypen sowie mit Frick die Differenz „zwischen bewahrend-rekonstruktiven und konkurrierend-destruktiven Intentionen“, (S. 16) zu erläutern, aber eine deutliche Präzisierung von Bearbeitung in Abgrenzung etwa vom Materialbegriff, von Gegenentwürfen oder von eigenständigen Stücken wäre für einen einführenden Text doch wünschenswert gewesen. Auch die Konzentration auf die Klassiker-Bearbeitungen scheint etwa angesichts von *Baal* oder der *Dreigroschenoper* nicht weiterzuführen.

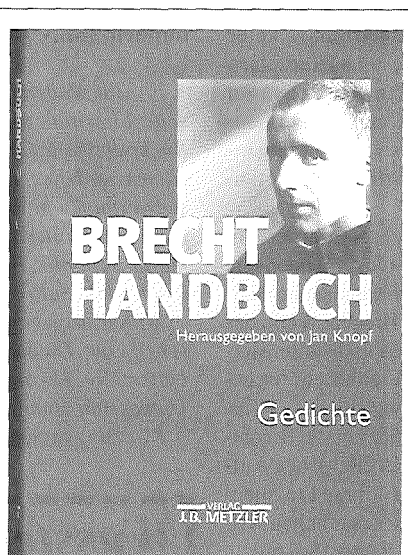
Sind diese Kritikpunkte eher der Komplexität des Untersuchungsgegenstandes geschuldet, so irritiert bei Krabiels Text zu den „Lehrstücken“ die einseitige Argumentationsweise. Trotz aller

dem Leser vorgelegten Sachkenntnis bleibt Krabiels Fixierung auf die Gebrauchsmusik und das Lehrstück „als (vokal-)musikalischer Spieltypus“ (S. 58.) eine Verkürzung der Problematik. Die von Krabiell dargestellte Genese des Lehrstück-Typus aus der Gebrauchsmusik ist unbestritten, die weitere Entwicklung von Brechts Lehrstück-Konzeption wird aber viel zu wenig beachtet. Es gibt unabhängig von der Tatsache, dass Steinhilber vor dreißig Jahren versuchte, eine systematische Theorie zu (re)konstruieren, unzählige Hinweise darauf, dass der Musikaspekt zwar wichtig ist, aber nicht verabsolutiert werden darf. Ich denke dabei nicht nur an die Lehrstücke ohne Musik, sondern auch an Brechts Abgrenzung von Hindemiths musikalisch-pädagogischer Konzeption, an die Betonung des politischen Lernens in den *Pädagogien* (vgl. *Fatzer*, S. 168) oder etwa die eindeutig inhaltliche Diskussion über den *Jasager* zwischen Schülern und Brecht bzw. Brechts Forderung, eigene Erfahrungen in den Text einzufügen. Schon 1994 verwies Lucchesi auf Krabiels „musikzentristische(n) Argumentationsebene“ („Korrespondenzen“ 1994 H.19/20/21, S. 114), so wie auch Steinhilber in seiner letzten Buchpublikation zum Lehrstück („Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis. Frankfurt 1995) gewichtige Argumente gegen Krabiell vortrug – beide Publikationen fehlen in dem Literaturverzeichnis –, und in der neuesten musikwissenschaftlichen Dissertation zum

Lehrstück von Kaekwan Kim („Das Lehrstück Bertolt Brechts. Untersuchungen zur Theorie und Praxis einer zweckbestimmten Musik am Beispiel Paul Hindemiths, Kurt Weills und Hanns Eislers“. Frankfurt u.a. 2000) wird erneut deutlich kritisiert: „Er (Krabiell F.V.) vernachlässigt jedoch die Frage danach, wovon Brechts Bemühungen um eine Erneuerung der Theaterkunst ausgingen und worauf der Blick der Entwicklung gerichtet war, indem er die Entstehungsbedingungen des Lehrstücks überwiegend in der Musikgeschichte verortet. Das Lehrstück ist jedoch

nicht nur als eine musikalische, sondern auch als eine theatralische Gattung, also als eine Kombinationsform von Theater und Musik anzusehen.“ (S. 17) Krabiell, selbst kein Musikwissenschaftler, tut dem Handbuch mit seiner Geringschätzung der politisch-pädagogischen Theaterkonzeption des Lehrstücks keinen Gefallen.

Von besonderer Bedeutung ist der dritte Einleitungsartikel über Brechts „Praktische Theaterarbeit“. Hier wird von Knopf etwas sehr Wichtiges akzentuiert: Er bemüht sich durch seine Hinweise auf die „Plurimedialität des dramatischen Textes“ (nach Pfister), auf Brechts „Doppelberuf“ als „Dichter und Regisseur“ sowie auf seine Theaterarbeit, die Stücke – ich würde lieber von Theatertexten sprechen – aus der Reduktion zu „Lesedramen“ (S. 39 f.) zu befreien. In diesem Kontext steht auch das Motto des Vorworts: „Das Wichtige war der Theaterabend, der Text hatte ihn lediglich zu ermöglichen;



Im Brecht-Shop erhältlich:

Der 2. Band des Brecht-Handbuches (Gedichte), der die aktuellen Forschungsergebnisse zur Lyrik Brechts dokumentiert, ist ab sofort lieferbar! 448 Seiten, gebunden, ISBN 3-476-01830-X, 66,37 €.

Bestelladresse:

Brecht-Shop Augsburg
Obstmarkt 11
86152 Augsburg
Tel.: 0821 – 51 88 04 /
Fax: 0821 39 136

in der Aufführung fand der Verschleiß des Textes statt, er ging in ihr auf wie das Pulver im Feuerwerk! B. (1948)“ Hier wird eine wichtige Erweiterung des Handbuchs weg vom Drama und hin zum Theater angedeutet, eine Erweiterung, die auch sehr viele Einzelartikel mit Hinweisen zu Theaterpraxis und Inszenierungen partiell realisieren. Dennoch liefert dieses Handbuch keine „Theatergeschichte“, wie es Knopf auf dem hinteren Schutzumschlag formuliert, ein theaterwissenschaftlicher Anspruch, der im Rahmen der vorliegenden Konzeption auch kaum einzulösen wäre. Es bleibt eine vor allem um den Aspekt der Musik (leider gibt es keine ausgewählten Notenbeispiele und exemplarische musikwissenschaftliche Hinweise etwa zur *Maßnahme* oder der *Mutter Courage*), um andere Medien und die szenische Realisierung erweiterte literaturwissenschaftliche Untersuchung von Brechts Stücken.

Als Letztes beschäftigt sich Neureuter mit Brechts Stückfragmenten und Stückprojekten und zeigt nicht nur deren außergewöhnlich quantitative und qualitative Relevanz in Brechts Werk, das enge Netz von fragmentarischen und kanonisierten Werken sowie die Genre-Vielfalt auf, er betont auch mit dem Fragmentbegriff die „Krise des Werk-Begriffs“ (S. 55). Hier hat die Brecht-Forschung – so der Autor – noch eine große Aufgabe, zumal die GBA in Bezug auf die Fragmente zurecht, wie mir scheint, einer deutlichen Kritik unterzogen wird (vgl. auch *Fatzer*, S. 168).

Die fünf Artikel geben insgesamt eine gute Einführung in Breite und Vielfalt, aber auch in die noch offenen Probleme der Theaterarbeit Bertolt Brechts. Für einen nicht so Brecht-erfahrenen Leser können diese Texte jedoch nicht durchgängig dem Anspruch einer Einführung in Brechts Theaterarbeit gerecht werden, er wird gleich zu den Beiträgen über die einzelnen Theaterstücke greifen. Dort erhält er in der Regel eine außergewöhnlich fundierte und sorgfältige Darstellung, wie ich bei der exemplarischen Lektüre etwa der Untersuchungen zu *Baal*, *Fatzer*, *Mahagonny*, der *Maßnahme*, *Galilei* und *Mutter Courage* feststellen konnte. Insgesamt überzeugt dieser erste Band des Brecht-Handbuchs, er entspricht weitestgehend dem aktuellen Forschungsstand und wird der Aufgabe eines Handbuchs in

jeder Hinsicht gerecht. Um sich über Brechts Theaterarbeit zu informieren, wird man jetzt wieder zum Brecht-Handbuch greifen (müssen). Wenn auch die weiteren Bände in gleicher Weise gearbeitet sind, wird es noch stärker als sein Vorgänger in Theater und Redaktionen, in Schule und Studium, in Forschung und Lehre von großem Nutzen sein.

Brecht-Handbuch. Bd. 1 Stücke. Hrsg. v. Jan Knopf. Wissenschaftliche Redaktion Brigitte Bergheim und Joachim Lucchesi. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, 661 Seiten, gebunden, ISBN 3-476-01829-6, 81,70 €.

Florian Vaßen ist Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Universität Hannover. Buchpublikationen und eine Vielzahl von Aufsätzen und Rezensionen zu den Forschungsschwerpunkten: Drama, Theater und Theaterpädagogik, Literatur des Vormärz und der Weimarer Republik, Bertolt Brecht und Heiner Müller, Komik, Satire und Lachen.

Mitherausgeber der „Korrespondenzen. Zeitschrift für Theaterpädagogik“. Leiter der Arbeitsstelle Theater/Theaterpädagogik an der Universität Hannover.

Kontakt: vassen@mbox.sdl.uni-hannover.de

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!**

Ja, mach nur einen Plan: Musik zu „Kurt Weill“

Von Joachim Lucchesi

Die Zeiten sind vorbei – oder wie es in „Nannas Lied“ heißt: „Wo ist der Schnee vom vergangenen Jahr?“ –, als Tonaufnahmen selbst der Hauptwerke Weills als kleine Sensation galten. Inzwischen ist das auf Vinyl und CDs gebannte Oeuvre – dank der seit den 70er Jahren einsetzenden Wiederentdeckung des Komponisten – zu einem beträchtlichen Markenartikel entwickelt worden. Nicht nur die allbekanntesten Brecht-Songs, sondern auch die Musik des Sechzehnjährigen, die Studienwerke bei Busoni, die ersten großen Erfolge im Konzert- und Opernsaal sind heute in zahlreichen Einspielungen unterschiedlichster Qualität zu erwerben; die letzte „Entdeckungslücke“, die amerikanischen Werke, wird inzwischen gefüllt. Es nimmt nicht wunder, dass sich der Musikmarkt nach neuen, erweiterten Möglichkeiten umsieht. In diesen Zusammenhängen sind auch zwei CDs

zu besprechen, die, im letzten Jahr entstanden, ihr Dasein dem Medium Film zu verdanken. Nein, es sind nicht Filmmusiken Weills, sondern Weill-Interpretationen zu einem Film über Weill, der am 5. März 2001 im Rahmen des Dessauer Weill-Festes unter dem Titel „Kurt Weill – eine filmische Biographie“ (Regie: Sven Düfer) gezeigt wurde. Aus diesem Film, den ich, das sei nicht verschwiegen, noch nicht gesehen habe, stammt zumindest die eine CD mit dem stolzen Titel „kurt weill. die musik zum film“, ein Soundtrack. Es scheint zunächst, dass der Film, bzw. die Konzeption der CD wieder einmal die wohlbekanntesten Weill-Highlights anhand seiner biographischen Stationen aneinander reiht: Die Stadt Berlin präsentieren die Sängerin Stefanie Wüst mit dem „Berlin im Licht-Song“, Kathrin Angerer mit „Surabaya Johnny“ und Udo Lindenberg mit der „Moritat von Mackie Messer“.

Weills Liebeslied „Youkali“ weist mit der Preisträgerin des Lotte-Lenya-Gesangswettbewerbs, Kaja Plessing, auf den ersten Exilort Weills, auf Paris 1933 hin, dem sich auch das holländische Willem Breuker Kollektief und Loes Luca mit „Train de Ciel“ musikalisch zuordnen. Schließlich werden die folgenden zwei Songs der amerikanischen, letzten Lebensphase gewidmet. Hier, in der Ferne, werden die Wurzeln Weills, dessen Vater Kantor an der Dessauer Synagoge

war, deutlich sichtbar: der Komponist schreibt für die New Yorker Park Avenue Synagoge einen „Kiddush“ (1946), der vom Kantor David Lefkowitz nebst Chor und Orgel aufgeführt wird. Schließlich muss aber auch noch das amerikanische Musiktheater vertreten sein, was mit Jocelyn B. Smith und „Lost in the Stars“ eingelöst wird. Eingeleitet, halbiert und beendet wird diese CD von drei Klavierni-



naturen Henning Schmieds, der nicht nur Liedbegleiter auf dieser CD war, sondern sich auch kompositorisch zum Thema Weill anregen ließ. Da der Film, den Jürgen Schebera als Spiritus rector begleitet, an Originalschauplätzen der Weill-Orte gedreht ist, sind auch die Musikaufnahmen zumeist dort entstanden. Beim Hören der CD spielt dies weniger eine (akustische) Rolle; der einzige Ort, an dem man den „Genius loci“ kraftvoll wahrnimmt, ist der hallige New Yorker Synagogenraum mit der Konsequenz einer freilich „mulmigen“ Aufnahme. Das Angebot an Stimmen ist vielfältig, die Musik ist es weniger, da sie sich zumeist auf die Standards der Weill-Lieder beschränkt. Was von allem auffällt, ist die kraftvolle, inspirierende Soulstimme von Jocelyn B. Smith, der gefährlich präzise Sprechgesang Blixa Bargelds, die frische Interpretation des „Berlin im Licht“-Songs durch Stefanie

Wüst sowie Udo Lindbergs rockige „Moritat“. Zu seinem gesungenen Text wäre anzumerken, dass Brechts (oder Macs) toter Mann nicht am „Strand“ liegt, sondern (phonetisch gesprochen) am „Stränd“, was ja eine große Geschäfts- und Bankenstraße Londons ist, und der Tote demzufolge höheren Beträgen zum Opfer gefallen ist. Warum bei den meisten Aufnahmen das Klavier aufnahmetechnisch so dominant in den Vordergrund gestellt wurde, ist zu bedauern, denn der Eindruck entsteht vielfach, dass die Gesangsstimmen vom begleitenden Klavier verdrängt werden. Was auch bei einem Booklet wie diesem und dem thematischen Anspruch der Produzenten nicht passieren sollte: dass durchgängig der Vorname Brechts korrekt falsch geschrieben ist.

Henning Schmiedt ist Pianist, Komponist und Arrangeur, vor allem in Berlin lebend und mit Sängerinnen wie Stefanie Wüst und Jocelyn B. Smith arbeitend. Auch in dem Film von Düfer hat er mitgewirkt, Sängerinnen begleitet und auch eigene Klaviermusik zum Film komponiert. Seine CD „bilder./ assoziationen zu kurt weill“ entlässt den Hörer ratlos. Die Kompositionen für Soloklavier (25 Tracks) mit Zeitdauern zwischen 38 Sekunden und 3:31 Minuten bestehen fast durchweg aus zarten, oft melancholisch nach-sinnenden Miniaturen, changierend im Gestus zwischen christlichem Choral (Nr. 4), Synagogalmusik (Nr. 5), dem immer wieder auftauchenden „Moritat“-Zitat des Beginns (Nr. 1, 2, 11, 12, 17, 20), dem Keith Jarrett aus den Kölner Konzertzeiten von 1975 (z.B. Nr. 15) und einer immer wieder auf die schrecklich-schöne Klaviermelodie in „Angel Heart“, dem großartigen Film von Alan Parker (1987), insistierende Motivnähe (z.B. Nr. 23, 24). Die Hörschwierigkeit ist, dass diese Miniaturen zum einen in ihrem Gestus gleichgerichtet bleiben, also wenig musikalische Abwechslung bieten, und vor allem auch keinen Eindruck vermit-

eln können, was diese nun (außer wenigen direkten Bezügen) mit Weill bzw. Reflexionen über ihn zu tun haben. Wo solcherart folgebiger Austauschbarkeit waltet, da sollte – im Dienst der Kompositionen Schmiedts – besser ein neutraler (oder kein) Titel gewählt werden, der, ungehindert von Vorgaben, den individuellen Assoziationen und Bildern jedes Hörers freien Lauf lässt. Mit Titeln wie „erst“, „später“, „unten“, „recht“, „weise“ scheint

ohnehin das Weill-Terrain brüchig. Zwischendurch auftauchende, beziehungsreichere Titel wie „des-sau“, „berlin“, „louveciennes“, „broadway“ und Schwarz-Weiß-Fotos mit Motiven dieser Städte stören mit ihrer unvermittelten Konkretisierung in diesem Kontext eher. Möglicherweise kann Schmiedts Musik, von der die Titel 1, 5 und 21 in anderer Reihenfolge und Zeitdauer auch auf der CD „kurt weill. die musik zum film“

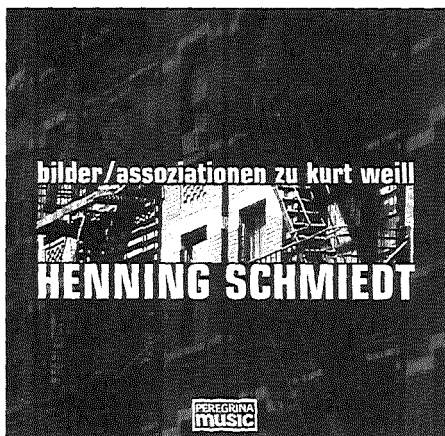
veröffentlicht sind, filmmusikalisch wirkungsvoll sein, in purer Audio-Fassung sind diese Miniaturen nicht überzeugend. Als Musik im Film (auch das bleibt in dem nicht informativen Booklet offen: ist es pure Filmmusik oder filminspirierte Musik?) wäre sie sicher besser aufgehoben, denn nicht immer geht das Eislersche Konzept des doppelgleisigen Komponierens für Medien und Konzertsaal glücklich auf.

kurt weill. die musik zum film. Peregrina Music PM S0292, 1 CD, 17,00 €.

Henning Schmiedt: bilder / assoziationen zu kurt weill. music for the film „Kurt Weill“ by sven düfer. Peregrina Music PM 50282, 1 CD, 17,00 €.

(Joachim Lucchesi arbeitet derzeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Karlsruhe, Arbeitsstelle Bertolt Brecht (ABB).

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



Marieluise Fleißers 100. Geburtstag oder: Warum sie solche Biographien nicht verdient

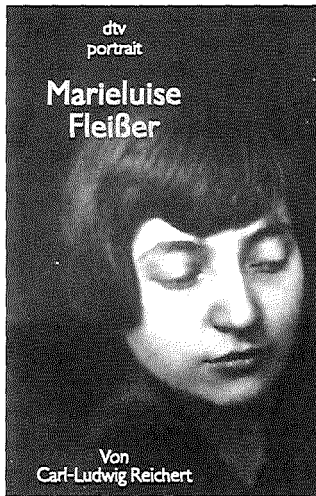
Von Dieter Wöhrle

Es war zu erwarten, dass die magische Zahl mit den zwei Nullen am Ende auch im Falle Marieluise Fleißers die Verlage und die Biographen auf den Plan rufen würde. Doch im Gegensatz zu Helene Weigels Gabentisch im letzten Jahr fällt jener der Ingolstädterin eher bescheiden aus, denn nur drei Titel liegen darauf. Originalität lässt sich dabei keinem der Verlage bescheinigen, denn alle drei Titelblätter greifen auf Photos der 20er Jahre zurück, zwei davon sogar auf das gleiche Bild: der Bubikopf als Markenzeichen einer Autorin der Weimarer Republik. Noch verständlich mag der Rückgriff auf das bekannte Porträt für **Günther Rühle** und den Frankfurter Suhrkamp Verlag scheinen, dient dieses ihnen doch als Signet der Gesammelten Werke der Autorin und schmückte bereits einzelne Ausgaben. Insofern knüpft der nunmehr erschienene **Briefwechsel 1925-1974** an die bereits erschienenen vier Bände konsequent an. Für die beiden anderen Geburtstagsbücher erweist sich die Bildwahl allerdings als fatal: Was anfänglich und auf den ersten Blick nur als bloßer Zufall erscheint, stellt sich am Ende der Lektüre leider als absolute Notwendigkeit heraus. Denn so wenig man auf ein unbekanntes Bild zurückgreifen wollte, so wenig wollte man die weniger bekannten Seiten im Leben dieser Autorin auch nur ansatzweise beleuchten. Weder die „biografische und literarische Collage“ von **Elfi Hartenstein** und **Annette Hülsenbeck** mit dem Titel **Marieluise Fleißer. Leben im Spagat** noch das dtv-Portrait **Marieluise Fleißer** von **Carl-Ludwig Reichert** bieten einen lesenswerten Zugang zum Leben der Marieluise Fleißer, geschweige denn Unbekanntes über ihre einzelnen Lebensstationen. Das bekannte Foto macht bildlich und sofort klar, dass auf den folgenden Textseiten keinerlei Überraschungen, Ent-

deckungen oder gar sensationelle Funde zu erwarten sind, ganz im Gegenteil: die meisten Sätze sind vorhersehbar, stammen sie doch meist aus der von Marieluise Fleißer selbst verfassten „Biographie“, die sie Günther Rühle zuschickte, als dieser seinen immer noch lesenswerten Band „Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer“ (Frankfurt/M. 1973, Edition Suhrkamp 594) zusammenstellte.

Allerdings wird dieser Rückgriff in Reicherts Band konsequent kaschiert, denn auf ein kohärentes Fußnotenverzeichnis oder korrekte Literaturangaben glaubt er bewusst verzichten zu können. Allein die Vielzahl der Anführungszeichen macht deutlich, dass sich hier der Biograph hinter seinem Objekt der Beschreibung versteckt und statt eigener Recherchen, Erkenntnissen, Interpretationen lieber Frau Fleißer das Wort gibt. Wer sich etwa die Mühe macht, parallel zu Reicherts Text Fleißers eigene biographische Ausführungen zu lesen, merkt schnell, welchen Umfang diese Biographie eigent-

lich hätte, wären allein Sätze des Biographen zu lesen. Nimmt man noch die seitenlangen Zitate aus dem Werk Fleißers und andere Zitate hinzu, schrumpft der Anteil so sehr, dass man weniger von einem eigenen „Portrait“ der Autorin sprechen kann, sondern von einer Collage, die Fleißers eigene Aussagen kommentiert. Ärgerlich wird dieses Verfahren vor allem dann, wenn die Lücken ganzer Jahre in Fleißers Text (vgl. es 594, S.411-430 sowie der nochmals ergänzte Text „Meine Biographie“, in: Gesammelte Werke, Bd. 4, Frankfurt 1989, S. 523-546) keineswegs geschlossen, oder etwa Unklarheiten erhellt oder wenigstens benannt werden. Es mag zwar angehen, dass sich die Autorin wenig darum kümmert, wann sie eigentlich geboren wurde, daher schreibt



sie: „Umstrittenes Geburtsdatum. Dieselbe Hebamme gibt beim Standesamt Ingolstadt den 22. November 1901 und für das Kirchenbuch den 23. November als Geburtsdatum an. Ihre Mutter hat ihr gesagt, sie sei am 23. geboren.“ Doch ein Biograph kann sich damit keineswegs zufrieden geben, weshalb der Gang in die Archive unumgänglich sein dürfte. Carl-Ludwig Reichert sparte sich diese Kernerarbeit, wie er wohl auch das von Fleißer selbst erstellte Geburtshoroskop nie zu Gesicht bekam, denn sonst wüsste er wenigstens, für welche Variante sich die Autorin letztlich entschied, und welche Bedeutung sie der Astrologie beimaß: konsequent schreibt die Fleißerin als Tag der Geburt „23. Nov. 1901 mittags halb 12 Uhr“. Statt in Archiven zu arbeiten, viel, viel Zeit zu investieren, um am Ende vielleicht Klarheit über auch nur ein einziges Detail zu gewinnen, ist es in der Tat weitaus bequemer, am eigenen Schreibtisch sich sein Bild der Autorin zusammenzuzimmern, bedarf es dazu doch nur bereits erschiener Bücher und eines Wunsches, das Lesepublikum mit den eigenen Einsichten über Gott (S. 60) und die Welt (S. 82, 166) beglücken zu wollen. Konkret heißt dies für das Geburtsdatum sowie die ersten Jahre des Mädchens Luise Marie im Elternhaus, dass die kursorische Lektüre von Weber-Kellermanns *Die deutsche Familie* und deren Kommentar zu W. H. Riehl vor den Lesern ausgebreitet wird. Und dies liest sich dann so:

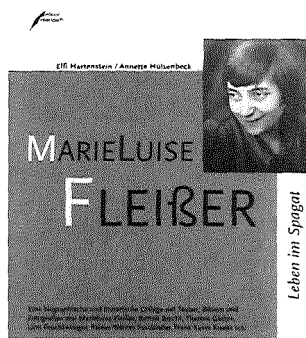
„Die ideologische Konstruktion der Familie als Keimzelle bürgerlicher Ordnung beruht bis zum heutigen Tag auf entsprechenden Fabrikationen des rheinländischen Karrieristen Wilhelm Heinrich Riehl, der es – wie andere Zugereiste damals auch – Mitte des 19. Jahrhunderts unternahm, den katholischen Bayern in den bedrohlichen Zeiten der Industrialisierung und des Frühkapitalismus romantisierend den Rücken zu stärken. Sein vierbändiges Traktat ‚Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik‘ (1851-1869), insbesondere die Bände ‚Land und Leute‘, ‚Die bürgerliche Gesellschaft‘ und ‚Die Familie‘, ist bis heute die sozialpolitische Bibel christlicher Politiker geblieben, auch wenn die Fakten heutzutage noch weniger stimmen als damals. Der Grund für Riehls rückwärts gewandte Anstrengung lag auf der Hand. Die Industrialisierung hatte den alten

Stände-Staat und den Feudalismus obsolet gemacht, wenn auch Ersterer in Form der Handwerkskammern für die Mittelschicht bis heute protektionistisch etabliert blieb. Am härtesten traf es die ländlichen Großfamilien, deren Ausbeutung auf Gegenseitigkeit nicht mehr funktionierte und denen die meist unterbezahlten und schlecht behandelten Mägde und Knechte davonliefen – meist in die nächstgelegene Großstadt, wo sie ein leichtlebiger Lumpenproletariat bildeten. In Kleinstädten gelang es alteingesessenen Familienverbänden, die Dinge noch längere Zeit selbst im Griff zu halten und das Prinzip der ländlichen Großfamilie, notfalls mit Druck zu bewahren, insbesondere dort, wo man Haus, Grund und Boden sein Eigen nannte. Eine Familie dieser Art war es, in die Marieluise Fleißer laut Geburtsurkunde am 22. November 1901 als Luise Marie hineingeboren wurde. Sie selbst hielt nach Auskunft ihrer Mutter den 23. November für ihren Geburtstag. Sie war das zweite Kind Heinrich Fleißers, Jahrgang 1868, und seiner Frau Anna, Jahrgang 1874. Geburtshaus und Werkstatt in der Kupferstraße hatte Heinrich von seinem Vater Andreas geerbt. Heinrich Fleißer war von Beruf Zeugschmied und Geschmeidemacher, also gut und vielseitig ausgebildet.“

Es dürfte unschwer zu erkennen sein, welches Fernglas der Biograph hier benutzt und was er damit zu entdecken glaubt. Von daher gerät ihm das konkrete Leben der Schriftstellerin fast gänzlich aus dem Blick und wir kennen weder Namen noch Geburtsdatum der Geschwister, geschweige denn erfahren wir Näheres über deren Beziehungen untereinander. Diese Vorgehensweise hat Methode, denn zuvor braucht der Autor ganze 11 Seiten, um den Nachweis zu führen, dass Ingolstadt nicht in Niederbayern liegt, und die Autorin daher auch nicht im niederbayerischen Dialekt geschrieben habe, ohne dass einsichtig würde, weshalb diese Erkenntnis von Bedeutung sei und vor allem, was sich daraus ergibt, außer einer oberlehrerhaften Belehrung, wie sehr sich bisherige Literaturwissenschaftler und Literaturwissenschaftlerinnen geirrt haben. Letztlich erkennt der Autor selbst und gesteht: „Es war deswegen egal, ob man in Ingolstadt, Augsburg oder München lebte, zumindest, was die Grundhaltung der einheimischen Bevölkerung betraf.“ (S. 41) Was sich

eingangs noch als Marotte verstehen lässt, mit einem lokalpatriotischen Paukenschlag die Biographie der Ingolstädterin zu beginnen, erweist sich am Ende des Buches als Konsequenz eines äußerst makabren Prinzips. Auf diese Weise möchte Reichert nicht nur Maßstäbe für zukünftige Biographen setzen, sondern letztlich auch beweisen, weshalb nur er ohne Zweifel der geeignetste Biograph der Marieluise Fleißer ist. Hatte man eingangs der Tatsache, dass Reichert 1946 in Ingolstadt geboren wurde und als freier Mitarbeiter des Bayerischen Rundfunks tätig ist, noch wenig Beachtung geschenkt, schließlich fehlen seine Ingolstädter Erlebnisse mit der Autorin ebenso wie ein Radio-Interview, aus welchen Gründen auch immer, schließlich hätte es ja nahegelegen, dass er sich lange mit ihr unterhielt – zwei kritische Ingolstädter plaudern stundenlang miteinander! Doch die Bedeutung des Geburtsortes wird schlagartig klar, wenn wir lesen dürfen: „Ein nur mit dem Schriftdeutschen vertrauter Leser wird immer [sic!] unfähig sein, die entscheidenden Differenzen zwischen der Umgangssprache und dem diffizilen Sprachgestus, den Marieluise Fleißer daraus extrahiert, zu erkennen, geschweige denn zu bewerten.“ (S. 179) Und wer etwa denkt, dieses Prinzip gelte nur für diese Autorin, wird umgehend eines Besseren belehrt, wenn der Autor von einer Nord-Süd-Problematik schreibt, „die die deutsche Literatur-Geschichtsschreibung seit der Aufklärung plagt. Seit damals mochte man den Süddeutschen, ob ihrer meist traurigen politischen Verhältnisse nur ungern eine fortschrittliche oppositionelle Literatur bescheinigen, weil das nicht ins Konzept passte. Die Ausläufer dieser Mentalität, verbunden mit solider Unkenntnis, sind bis heute wirksam, wenn etwa ein Kultur-Redakteur des Bayerischen (sic!) Rundfunks auf die glorreiche Idee kommt, eine Nichtbayerin möge einen Essay zu Marieluise Fleißer schreiben, damit sie endlich ‚aus dieser Ecke herauskomme‘. Nicht weniger borniert ist es, wenn etwa ein Theaterkritiker der ‚Süddeutschen Zeitung‘ [einen Namen ist dieser anscheinend nicht wert] anlässlich ei-

nes Stückes über Marieluise Fleißer die ‚angenehme Dialektfreiheit‘ einer Darstellerin rühmt, womit er vermutlich nicht meinte, jene sei frei in ihrem sprachlichen Umgang gewesen, sondern habe Zentraldeutsch gesprochen.“ (S. 181/2) Was immer der Ingolstädter Biograph unter Zentraldeutsch verstehen mag, wir wissen es nicht, doch wissen wir nun, warum nur ein Ingolstädter über Marieluise Fleißer schreiben kann. Welche revolutionäre Bedeutung dies für den Buchmarkt im allgemeinen und für die Biographien im Besonderen haben könnte, wird schnell einsichtig, wenn der erste Blick zukünftig allein auf den Geburtsort des Autors fallen soll. Wer über Brecht schreibt, muss in Augsburg geboren sein, und keineswegs in Berlin oder gar im Ausland. Im Falle der Ingolstädterin sind die Konsequenzen dieses Prinzips nicht besonders zu betonen, denn sie liegen für die literaturwissenschaftlich Interessierten auf der Hand, stammt doch der erste größere „biografische Versuch“ über Marieluise Fleißer von einer Österreicherin (1984), und der folgende 1987 von einem Schotten.



Leider wissen wir nicht, wo Elfi Hartenstein und Anette Hülsenbeck geboren wurden, und ob sie nach diesem Kriterium überhaupt befähigt sind, sich über die Autorin aus Ingolstadt zu äußern. Doch auch bei dieser Buchpublikation erkennen wir schnell, dass auch hier nicht der Wunsch, das Leben der Fleißerin zu erhellen, Vater der Buchpublikation war, sondern die Idee, mit möglichst wenig Aufwand ein Geburtstagsgeschenk auf den Markt zu werfen, in der Hoffnung, möglichst viele Käufer zu finden. Ob diesem Ansinnen Erfolg beschieden ist, mag mit Recht bezweifelt werden, soll doch dieses Bändchen mit 165 Seiten fast genauso viel kosten wie die vierbändige Ausgabe der Gesammelten Werke Marieluise Fleißer. Welch ein Verhältnis! Wer also knapp über 40 Euro dafür ausgeben möchte, eine „biografische und literarische Collage mit Texten, Bildern und Fotografien“ zu lesen, muss ein exquisiter Liebhaber der Fleißerin sein, denn die Lesehäppchen, die wir vorwiegend auf der linken Seite lesen dür-

fen, während auf der rechten die vermeintliche „Biographie“ zu finden ist, stillen kaum den Appetit; zumal man doppelt blättern darf, um zu erfahren, aus welchem Text der Ausschnitt letztlich stammt. War es etwa zu teuer oder zu viel Arbeit, die präzisen Literaturangaben einfach unter die Textpassage zu setzen? Keineswegs angenehm ist es daher für die Leser, beispielsweise auf S. 8 einen Fleißer-Text zu lesen, um dann unter den Anmerkungen auf S. 155 zu erfahren: „(8) Fleißer, in: Rühle(Mat.), S. 168 f., und die genauen Literaturangaben zu Rühle finden wir dann auf S. 161. Solches Blättern als Leseprinzip scheint den Autorinnen zu gefallen, weshalb sie die ausgewählten Fotos im Überblickskapitel zwar noch chronologisch ordnen, später jedoch in den einzelnen Kapiteln die Chronologie nach Belieben aufkündigen. Text- und Bildaussage fallen mitunter weit auseinander, wenn wir etwa auf S. 120 neben Fotos von Marieluise Fleißer aus den 60er Jahren die „Liste des schädlichen und unerwünschten Schrifttums, Stand vom 31. Dezember 1938“ lesen, und auf S. 121 vom Stück „Pioniere“ die Rede ist, und sich dann auf S. 122 schließlich ein Uraufführungsfoto aus dem Jahre 1928 findet. Und die mit zuletzt datierten Bilder aus dem Jahre 1971 (S. 146) beenden keineswegs den Band, denn aus unerfindlichen Gründen wird auf der vorletzten Seite ein Foto der Autorin in der Villa Massimo aus dem Jahre 1966 gezeigt. Was sie dort mit wem erlebte, schien die Biografinnen nicht zu interessieren, schließlich heißt es in Fleißers Biographie apodiktisch: „Der Aufenthalt dort bringt ihr nichts wesentlich ein. Was nicht hinein will, weil die echten Berührungspunkte fehlen, das kann einfach nicht hinein.“ Und unter dem Satz: „Marieluise Fleißer stirbt am 2. Februar 1974“ – die Todesursache zu erfahren, wäre wohl zu viel des Guten verlangt – wird auf S. 153 ein Foto abgedruckt, das die Fleißerin ohne die markante Brille, „Ende der 60er Jahre“ zeigt.

Mit knapp fünfzig Fotos der Fleißerin bietet der Band zweifellos ein umfangreicheres Bildmaterial als Reicherts Band, doch sensationell neu sind die Abbildungen keineswegs, ganz im Gegenteil. Der Band von Sissi Tax enthält sowohl aussagekräftigere als auch eindrücklichere Fotos und wen vor allem die zahlreichen Gesichter der MLF interessieren, der blättere darin einfach die 11 Sei-

ten XLII - LII durch, um mehr von den Widersprüchen dieses Lebens zu erfahren als auf den 153 Seiten des Bildbandes von Elfi Hartenstein und Annette Hülsenbeck. Denn die beiden Autorinnen können sich letztlich nicht entscheiden, was sie eigentlich dem Lesepublikum bieten wollen: eine Textcollage mit nur Fleißer-Texten, eine Collage von Fleißer-Texten und entsprechendem Fotomaterial, oder aber einen eigenen Text, der unbekanntes Bildmaterial zum Sprechen bringt. Für all dies bedarf es jedoch einer „Kunst der Darstellung“, die sich weniger darin erschöpfen dürfte, etwa ein Bild der jungen Luise Marie „kurz nach dem Tod der Mutter, 1918“ (S. 28) mit dem Satz aus einem Brief vom 04.05.1964 zu kommentieren: „Das Leben ist nicht mütterlich, das Leben ist mit Widrigkeiten gespickt, wohin man sich auch wendet.“ Denn zum einen zeigt das Foto keineswegs eine niedergeschlagene oder vom Tod der Mutter gezeichnete Tochter, und zum anderen steht der zitierte Satz in einem Kontext, der es verdient hätte, ebenfalls zitiert zu werden. Dank der Briefausgabe Günther Rühles ist dieser Zusammenhang leicht herzustellen, und so erfährt man, dass Marieluise Fleißer ihren Neffen davon abbringen wollte, den Beruf des Lehrers zugunsten eines Buchhändlers aufzugeben und dies unter anderem damit begründete: „Man soll eine Flinte nicht so schnell ins Korn werfen. Es ist ein Trugschluß zu glauben, dass man Widrigkeiten vermeidet, indem man vor der Widrigkeit kehrt macht. Ich muß es Dir mit großem Ernst und aus einer bitteren Erfahrung heraus sagen, das Leben ist nicht mütterlich, das Leben ist mit Widrigkeiten gespickt, wohin man sich auch wendet. Man kann ihnen einfach nicht entgehn und gerade indem man sie zu vermeiden versucht, zieht man sich in der Regel noch schlimmere Dinge auf den Hals.“(S. 401). Wie diese Dinge im Einzelnen aussahen, und welchen Widrigkeiten sie in ihrem Leben begegnete und nicht entgehen konnte, kann man nun in 479 Briefen nachlesen, die Günther Rühle in seinen Band Briefwechsel 1925-1974 aufnahm. Zweifellos gibt es spannendere Briefwechsel, sprachgewandtere Briefschreiber und Briefschreiberinnen sowie intellektuell anspruchsvollere Auseinandersetzungen in Briefform als in der Korrespondenz der Ingolstädter Autorin, dennoch finden sich hier für ihr Werk zahllose wich-

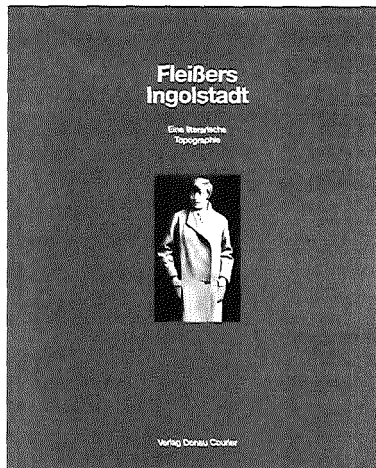
tige Informationen, deren Bedeutung erst noch zu erschließen sein wird. Insofern war der Rezensent auch überrascht zu erfahren, dass die Fleißerin bereits 1927 „einen kleinen Beitrag über Bert Brecht“ (S. 39) schrieb. Leider lässt sich an dieser Stelle Günther Rühle in dem ansonsten informativen Anmerkungsteil im Stich, denn was es mit diesem letztlich abgelehnten Text auf sich hat, erfahren wir leider nicht. Darüber hinaus dürfte es müßig sein, darüber zu spekulieren, ob die nicht abgedruckten von den insgesamt „über zweitausend Briefen“ vielleicht spannender gewesen wären, denn eine Auswahl musste getroffen werden. Ausgewählt wurden dabei die Briefe „im Hinblick auf das überlieferte literarische Werk; sie geben Einblick in dessen Hintergrund und den oft nur vorübergehend aufgehellten, schmerzhaften Lebensvollzug sowie das Personal, das ihn umgab und bestimmte.“ (S. 606) Es kann nach der Lektüre dieses Bandes, quasi Band 5 der Gesammelten Werke, und insbesondere nach dem luziden Nachwort, das die „Briefeschreiberin“ Marieluise Fleißer vorstellt, wohl niemand überraschen, wenn sich die Frage stellt, warum nicht eben dieser Herausgeber als profunder Kenner ihres Werkes nicht auch ihr Biograph wurde, schließlich kannte er die Fleißerin noch persönlich, stand mit ihr im Briefkontakt und könnte somit auf einen reichen Fundus von persönlichen Erfahrungen mit ihr zurückgreifen. Die Antwort darauf, kennen vermutlich nur zwei Personen: Günther Rühle und Carl-Ludwig Reichert.

Während uns der Theaterkritiker vielleicht noch überraschen wird – und damit wären die beiden Geburtstagsbände bald Makulatur – weiß der „Schriftsteller, Musiker und Privatgelehrte“ Carl

Ludwig Reichert sicher die Antwort. Als gebürtiger Gießener und in Frankfurt schreibender Autor erfüllt Günther Rühle nicht die geographischen Kriterien, die jener an den Biografen Marieluise Fleißer stellt, schließlich glaubt der Ingolstädter doch allen Ernstes, deren Rang „basiert unumstößlich auf ihrer bairischen Besonderheit und Einzigartigkeit. Gerade der Umstand, dass sie keine Allerweltsliteratin war, sichert ihren Rang, auch als Teil einer fortschrittlich verstandenen Weltliteratur, wenn ihre Texte endlich für Millionen Unterprivilegierter lesbar gemacht würden.“ So bleibt nur zu hoffen, dass diese Millionen zwar diesem Wunsch entsprechen, und keine 10 Euro für Reicherts bodenloses Porträt der Autorin Marieluise Fleißer ausgeben, sondern damit Fleißer-Textausgaben kaufen.

Und wem zuletzt ihr Geburtsort Ingolstadt wirklich am Herzen liegt, und wer sich die Orte in Ruhe betrachten möchte, die MLF mitunter in ihrem Werk erwähnt, der kaufe guten Gewissens den Band der Marieluise-Fleißer-Gesellschaft **Fleißers Ingolstadt. Eine literarische Topographie**. Der Charme der schwarzweißen Fotos, die hier ausschließlich Texten der Autorin gegenübergestellt werden, vermag mitunter jenes enge Lebensgefühl einer Provinzstadt vermitteln, das die Fleißerin sowohl anzog wie abstieß. In Helmut Bauers Fotografien ist dieser Widerspruch stets präsent. Von daher scheint es auch überaus konsequent, dass er bei allen seinen Aufnahmen sorgsam darauf achtete, dass keine

Menschen die Aufmerksamkeit des Betrachters von der Topographie des Ortes ablenken. Sorgfältig geht der Fotograf auch mit der Beschriftung seiner Arbeiten um, was einmal mehr im Ge-



gensatz zu Reicherts Band deutlich wird. Lesen wir bei Bauer schlicht: „Haus Theresienstraße 1 früher Tabakwarenladen Haindl“, wird daraus bei Reichert die folgenlose Familiengeschichte: „Das Haus in der Theresienstraße 1, der frühere Tabakwarenladen von Bepp Haindl. Im 3. Stock wohnte nach dem Krieg bis 1953 die junge Familie Reichert.“ (S. 123) Was lernen wir aus diesem Hinweis: Es war dem Autor also schon in die Wiege gelegt, dass er eines Tages über die berühmte Tochter Ingolstadts schreiben würde, schließlich hatten nicht viele Biographen den Vorteil genau dort gelebt zu haben, wo sich die Porträtierten tatsächlich auch aufhielten. Vielleicht erklärt dies letztlich auch, warum sich andere Biographen weniger durch ihren Geburtsort auszeichnen als vielmehr durch die Wahl von Zitaten, die ihr Werk charakterisieren sollte, etwa Stendhals Maxime: „Plus de détails, plus de détails, disait-il à son fils, il n’y a d’originalité et de vérité que dans les détails“, oder Freuds Hinweis: „Wer Biograph wird, verpflichtet sich zur Lüge,

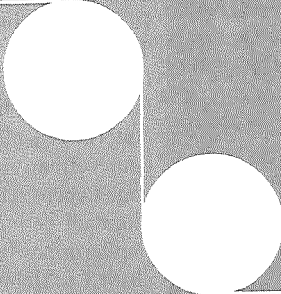
zur Verheimlichung, Heuchelei, Schönfärberei und selbst zur Verhehlung seines Unverständnisses, denn die biographische Wahrheit ist nicht zu haben, und wenn man sie hätte, wäre sie nicht zu brauchen.“ Vielleicht findet sich ja für den fünfzigsten Todestag im Jahre 2024 oder schon für ein früheres Jubiläum ein Biograph, der Ernst mit diesen beiden Prinzipien macht und damit dem Lesepublikum dienen würde und nicht zuletzt der Autorin Marieluise Fleißer. So bekäme sie letztlich eine Biographie, die sie verdient hätte.

Carl-Ludwig Reichert, Marieluise Fleißer, München 2001, 191 Seiten, br. 9,97 €.

Elfi Hartenstein / Annette Hülsenbeck, Marieluise Fleißer. Leben im Spagat, Berlin 2001, 165 Seiten, geb. 40,80 €.

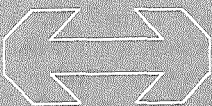
Marieluise Fleißer, Briefwechsel 1925-1974, hrsg. v. Günther Rühle, Frankfurt/M. 2001, 740 Seiten, br. 16,82 €, geb. 34,77 €.

Fleißers Ingolstadt. Eine literarische Topographie, Ingolstadt 1998, 83 Seiten, br. 10,10 €.



*Wenn Sie
unter Druck
stehen...*

... wir helfen Ihnen weiter!



Hofmann Medien Druck und Verlag GmbH
Zugspitzstraße 183 · 86165 Augsburg
Telefon (08 21) 27 28 90 · Telefax (08 21) 27 28 930

1926 – Ein Jahr wird zur Kulisse

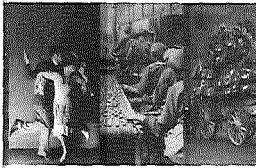
Von Dieter Wöhrle

Auf die Quizfrage, welches Jahr für das 20. Jahrhundert besonders wichtig gewesen sei, mag es sicherlich viele Antworten geben, doch ganz sicher nicht die: 1926. Auf den ersten Blick überrascht daher die Wahl Hans Ulrich Gumbrechts, ausgerechnet diesem Jahr ein ganzes Buch zu widmen. Während der Lektüre dürfte die Wahl allerdings schnell verständlich werden. Es geht Gumbrecht weniger um die Jahrhundertperspektive als vielmehr um die Faszination der historischen Details und vor allem um deren eindrücklicher Schilderung für ein heutiges Publikum. Ein gewöhnliches Jahr soll so vor- und dargestellt werden, als ob man durch einen Raum schreiten und dabei 365 Tage mit allen Sinnen erleben könnte. Doch so ganz vertraut der Autor seinem Vorgehen nicht, weshalb die Leser keineswegs direkt in die Fluten der historischen Phänomene eintauchen sollen und unmittelbar die vielerlei Schauplätze erkunden dürfen, etwa unter dem ersten Stichwort *Amerikaner in Paris*. Ehe sie auf deren Spuren wandeln und sich danach von 33 weiteren Schlagwörtern bis hin zum *Völkerbund* faszinieren lassen, das Alphabet bestimmt dabei die Reihenfolge, gilt es zuerst, das etwas dröge Brot einer „Gebrauchsanweisung“ zu verdauen. „Versuchen Sie nicht ‚am Anfang anzufangen‘“, so beginnt der erste Satz, „denn dieses Buch hat keinen Anfang in dem Sinne, in dem eine erzählte Geschichte oder Argumentationen einen Anfang haben. Beginnen Sie mit irgendeinem der 51 Einträge der drei Abschnitte ‚Dispositive‘, ‚Codes‘ und ‚Zusammengebrochene Codes‘.“

Als Beginn unserer Lektüre wählen wir das Stichwort *Pomade*. Zunächst werden wir nach Buenos Aires entführt, um dort einem Tango zu lauschen und in alten Zeiten zu schwelgen. Eigentlich nichts außergewöhnliches, doch ausgehend von den Textzeilen verfolgt der Autor detailliert das Motiv der Pomade, wozu er uns in verschiedenste Bereiche entführt. Zunächst begleiten wir ihn in Fritz Langs grandiosen Film „Metropolis“, ehe wir neben dem

Tanzidol Rudolph Valentino auch den „Valentino des Sports“ kennen lernen. Denn der Franzose Charles Pelissier ließ es sich nehmen, selbst Querfeldein-Radrennen mit glattem und glänzendem Haar zu fahren und sich am Ende wie ein Filmstar feiern zu lassen. Der durchschlagende Erfolg der angeklatschten Frisur bei Frauen ging schließlich auf Josephine Baker zurück. Mit dem Produkt „Bakerfix“ sollte es allen Frauen möglich sein, wenigstens das Haar so zu tragen wie das Tanzidol. Gumbrecht gibt sich jedoch nicht allein damit zufrieden, die verschiedenen Arten von Glanz am Körper als erfolgreiches Mittel der Selbstinszenierung nachzuzeichnen. Vielmehr spannt er den Bogen von der Realität bis zu deren literarischen Darstellungen, und landet so bei Thomas Manns Erzählung „Unordnung und frühes Leid“ und dem wohl folgenreichsten Buch dieses Jahres: Adolf Hitlers „Mein Kampf“. Auch beim nächsten Stichwort *Ausdauer* überrascht uns Gumbrecht mit eindrücklichen Schilderungen von Ärmelkanaldurchquerungen mehrerer Schwimmerinnen oder anderen Sportereignissen. Allein mit sprachlichen Mitteln weiß er diese zu veranschaulichen, da er bewusst auf jegliches Bildmaterial verzichtet. Bewundernswert ist auch, wie es ihm gelingt, passende Zitate aus Texten aller Art aufzustoßern und diese mit originellen Lesefrüchten aus verschiedenen Tageszeitungen zu verbinden. Am Ende wird verständlich, weshalb er dieses Stichwort ebenso aufnahm wie eine Vielzahl technischer Innovationen und worin der Reiz dieser Phänomene anfänglich bestand, die für uns inzwischen zur Selbstverständlichkeit wurden. Etwa die ersten Fahrten mit dem *Automobil*, die noch das Flair von Ausflügen mit Kutschen hatten, oder der Umgang mit dem Telefon und seinem ungewohnten Klang, oder der Besuch von außergewöhnlichen *Lichtspielhäusern*, wie Kinos damals noch hießen. Während die Autos zunehmend die Straßen verstopften und räumliche Distanzen immer mehr schrumpften, nahm auch der Verkehr in der Luft und im Wasser

Hans Ulrich
Gumbrecht
1926
Ein Jahr am
Rand der Zeit



Suhrkamp

zu. *Flugzeuge* ließen die Welt insgesamt kleiner werden. Als Konkurrent zum *Ozeandampfer* brachte es die Kontinente erheblich näher, nicht zuletzt auch Ziel des *Fernsprechers*, wie man das Telefon damals noch nannte.

Welches Lektürevorhaben man auch wählt, ob einfach den Seitenzahlen folgend, oder von Interessen geleitet im beständigen Sprung von Kapitel zu Kapitel, etwa auf den Spuren einer sich rasch entwickelnden Sportbegeisterung vom *Bergsteigen* über *Boxen* bis hin zum *Sechstagerrennen* oder anderer Phänomene der Massenkultur, der Eindruck bleibt stets derselbe. Das Jahr 1926 wird erfahr- und spürbar nicht durch die Chronologie der Ereignisse, die Geschichte machten und erst im Rückblick als solche zu erkennen sind, sondern anhand der unmittelbaren Erlebnisangebote in diesem Jahr, den scheinbar nebensächlichen Objekten im Alltag: kurzum den damals möglichen Erfahrungen, insbesondere für Einwohner von Berlin, New York und manchmal Buenos Aires.

Der Autor bringt uns ein ganz gewöhnliches Jahr nahe, vor allem durch die Präsenz der Realien, die er ausbreitet, sowie den kenntnisreichen Überlegungen zu Alltagsgegebenheiten wie *Bars*, *Dachgärten* oder der *Feuerbestattung*. Dadurch wird die Lektüre dieser Art Enzyklopädie eines Jahres zu einer wirklichen Entdeckungsreise. Fast wie in einem Lexikon finden sich zu den einzelnen Stichwörtern stets Querverweise und Literaturangaben. Mit dem Autor springen auch wir bereitwillig über Grenzen gängiger Zuschreibungen, hier die Hochkultur ins Töpfchen, dagegen die Populärkultur ins Kröpfchen. Kein Zaun trennt die umjubelte Nackttänzerin Josephine Baker von dem eher elitären Philosophen Martin Heidegger. Auch die damals noch kaum bekannten Schriftsteller wie Franz Kafka oder Walter Benjamin erleben wir hier auf derselben Bühne wie berühmte *Stars*, Filmschauspieler, Tänzer oder Sportler. Eine Bildmontage der meist genannten Personen sähe daher etwa so aus: In der Mitte tänzelt der Boxer Jack Dempsey im Ring, rechts außen schreibt Adolf Hitler „Mein Kampf“, während Martin Heidegger rechts daneben noch über „Sein und Zeit“ nachdenkt. Auf der linken Seite sehen wir Thomas Mann und Theodor Lessing beim Schreiben ihrer Texte, und ganz links schließlich Johannes Becher und Bert Brecht im Gespräch mit Kollegen.

Ausführungen zur gewöhnlichen *Pomade* gilt Gumbrechts Interesse genauso wie er *Mumien* oder *Uhren* erhellende Beschreibungen widmet. Reizvoll wird die Lektüre vor allem durch das Spektrum an Gleichzeitigkeiten sowie die Vielfalt der Stimmen. Mitunter erzeugen diese lebendigen Schilderungen auch das Gefühl, man könne dieses Jahr mit Händen greifen und es gleichsam riechen. Etwa den Zigarettenrauch in *Revuen* oder das Sägemehl neben den Ausdünstungen der Tiere bei *Stierkämpfen*. Gumbrecht bringt es fertig, *Fahrräder* und *Fließbänder* zum Laufen, *Grammophone* zum Klingeln, und nicht zuletzt *Hungerkünstler* neben *Reportern* zum Sprechen zu bringen.

Wenn mit zu den Qualitäten von Büchern zählt, mehr Fragen aufzuwerfen als billige Antworten anzubieten, so zählt Gumbrechts Studie sicher dazu. Denn es dürfte problematisch sein, mittels zehn Gegensatzpaaren die strukturellen Konstanten des Jahres offen zu legen und deren Regeln dualistisch im Sinne des Entweder-Oder erklären zu wollen, genauer gesagt die Mechanismen der Polaritäten, etwa *Männlich versus Weiblich*, *Ungewißheit versus Realität* oder *Zentrum versus Peripherie*. Und auch der Versuch, zusätzlich sieben zusammengebrochene Regeln oder Codes in diesem Jahr dingfest zu machen und dabei beispielsweise den Führer als Resultat der kollabierten Spannung zwischen *Individualität* und *Kollektivität* zu bestimmen, mag problematisch erscheinen. Denn trotz einiger Diktatoren dürfte 1926 kaum als das Jahr der „Führer“ gelten. Daneben wird es wohl kaum Leser geben, denen während der Lektüre nicht auch noch Namen, politische sowie banale Ereignisse aller Art einfielen, die hier unerwähnt bleiben. Darin liegt jedoch weit weniger ein möglicher Haupteinwand gegenüber Gumbrechts Kaleidoskop des Jahres 1926 als vielmehr in der Tatsache, dass in diesem Jahr unwillkürlich Resultate früherer wirken, weshalb in die Erfahrungen der Tage stets jene im Gedächtnis aufbewahrten eingehen. Von denen lesen wir aber notgedrungen nichts, wenn wir uns dem Originaltitel entsprechend allein „in 1926“ bewegen. Gerade diese Vorgeschichten sind jedoch für jedes historische Erleben entscheidend, und schließlich sind auch alle in diesem Zeitraum publizierten Werke, die stets detailliert vorgestellt werden, zweifellos das Ergebnis der Arbeit vergangener Jahre.

So anspruchsvoll Gumbrechts Unternehmen einerseits auch ist, so problematisch erscheint andererseits seine Vorstellung, der heutige Leser könne sich soweit in die Situationen, Praktiken und Gegenstände versenken, dass er vergisst, nicht mehr heute, sondern im Jahre 1926 zu leben. Auch im Wissen um diese entscheidende Differenz lernt man amüsante, bedenkenswerte Details kennen, wird vertraut gemacht etwa mit einer Semantik des Stierkampfes oder den möglichen Motiven für die Boxbegeisterung dieser Zeit. Zuweilen hat man tatsächlich kurz das Gefühl, aus der eigenen Zeit herauszutreten, um dann allerdings durch die Differenz zum heutigen konkreten Umgang mit Autos, Telefonen, Uhren oder abstrakt in der Art und Weise, wie Körper stilisiert und inszeniert werden, sich sofort wieder bewusst zu werden, 75 Jahre später zu leben.

Da wir in Gumbrechts Studie ausschließlich literarischen Spuren folgen, liegt es nahe, die faszinierende Textfülle durch Bilder, Photos und andere visuelle Medien zu ergänzen. Mit dem Band „Revue 1926“, den das Zürcher Museum für Gestaltung herausgab, ist es möglich, das Jahr mittels Plakaten aus dieser Zeit bildlich zu er-

fahren. Ein weiteres Mal lädt ein Buch dazu ein, einzutauchen in die Tiefe kulturellen und gesellschaftlichen Lebens, Parallelen in verschiedenen Postern zu entdecken und nicht zuletzt verborgenen Spuren in Bildmotiven nachzuspüren. In Ausstellungsräumen ist es letztlich sogar möglich, sich wie „in 1926“ zu bewegen, allerdings noch stets in der heutigen Mode.

Hans-Ulrich Gumbrecht, 1926 - Ein Jahr am Rand der Zeit. Übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt: Suhrkamp Verlag 2001, 540 S., 39,88 €.

Hans Ulrich Gumbrecht, In 1926. Living at the Edge of Time, Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press 1997, XV/505 S., £ 15,50.

Poster Collection. Revue 1926. Hrsg. v. Felix Studinka, Zürich: Museum für Gestaltung, Lars Müller Publishers 2001, 28 CHF.

Alle besprochenen Bücher und CDs sind in unserem Brecht-Shop erhältlich.

Hotline: 0821 - 51 88 04

Sie suchen Bücher von Brecht?

Wir haben fast alle Bücher vorrätig - auch vergriffene Raritäten!

Sie sind Brecht-Fan und wollen Fan-Artikel?

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

Gerne senden wir Ihnen unseren Katalog.

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



brecht shop

Obstmarkt 11 • 86152 Augsburg

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

Bertolt-Brecht-Archiv (BBA)

Kontaktadresse:

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

Die Mitarbeiter des Brecht-Archivs und ihre Aufgabenbereiche:

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

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

Uta Kohl – Sekretariat, Video- und Tonträger-
archiv (e-Mail: kohl@adk.de)

Elke Pfeil – Brecht-Weigel-Gedenkstätte,
Fotoarchiv (e-Mail: pfeil@adk.de)

Helgrid Streidt – Bibliothek
(e-Mail: streidt@adk.de)

Neu in der Bibliothek des Bertolt Brecht Archivs Zeitraum: Oktober - Dezember 2001 (Auswahl)

Zusammenstellung: Helgrid Streidt

Andrews, Edmund L.: An updated version of Brecht's „Die Massnahme“ in Frankfurt. - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 27-29. (Aus: The New York Times, Nov. 21, 2000)

Banoun, Bernard: Forme, sens, rhétorique. Réflexions sur Brecht et la musique au XX^e siècle. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 83-100.

Bradley, Laura; Kuhn, Tom: Brecht in Britain. „The Good Woman of Setzuan“ at the Cottesloe, National Theatre, and „The Mother“ at the Liverpool Everyman. - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 24-26.

Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. Sous la direction de Michel Vanoosthuyse. - Montpellier: Bibliothèque d'Étude Germaniques et Centre-Européennes, Université de Paul-Valéry de Montpellier, 1999.

Brecht, Bertolt: Teatre complet. Edició dirigida per Feliu Formosa. - Barcelona: Institut del Teatre.

II. El vol dels Lindbergh; La peça didàctica de Baden sobre l'acord; El que diu sí. El que diu no; La mesura; Santa Joana dels escorxadors; L'excepció i la regla; La mare; Els caps rodons i els caps punxeguts o als rics els agrada fer-se costat; Els set pecats capitals dels petitburgesos; Els horacis e els curiacis; Els fusells de la senyora Carrar; Terror i misèria de Tercer Reich. [Übers.:] Joan Fontcuberta i Gel, Clara Formosa, Feliu Formosa, Heike van Lawick, Ramon Monton, Carme Serrallonga, Anna Solor Horta. 2001. = Classics. 6.

Brecht, Bertolt: Turandot ddonun kyelback jajak dachoi. [Turandot oder Der Kongress der Weißwäscher.] [Übers.:] Je-Myong Oh. - In: Dokil Daepyo Heegok Sunjib II. Schnitzler, Horváth, Brecht, Dürrenmatt. Seoul: Yeul Eum Publishing, 2001.

The Brecht Effect. Duvara Karfi T_yatro Toplulupu (DKTT)/Theatre Against the Wall. - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 63-65.

Bretèque, François de la: Bertolt Brecht à l'écran. - In: Brecht 98. Poétique

et politique. Poetik und Politik. S. 305-313.

Dessau, Anne: Die listige Weigel. - In: Ossietzky. Hannover. 4 (2001) 10 (19.5.), S. 343-344.

Forte, Luigi: Brecht fra passato e presente. - In: Studi germanici. (Nuova Serie.) Roma. 37 (1999) 3, S. 376-379.

Forte, Luigi: Del povero Bertolt Brecht ovvero l'arte della simulazione. - In: Studi germanici. (Nuova Serie.) Roma. 37 (1999) 3, S. 381-394.

Gerrer, Jean-Luc: Leçon littéraire sur „La vie de Galilée“ de Brecht. - Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

Götze, Karl Heinz: Die mit dem Bauch denken. Brecht und die Intellektuellen. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 101-115.

Haag, Ingrid: „Phantasie des Körpers“ und epische Demonstration. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 55-68.

- Haffad**, Dorothea: Das unaufhaltsame Mitleid des Bertolt Brecht. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 117-127.
- Hampton**, Wilborn: „In the Jungle of the Cities“ trying to restore shock to an early Brecht work. [Zur Inszenierung von Brechts „Im Dickicht der Städte“, Irontale Ensemble 2001.] - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 29-30. (Aus: The New York Times, May 22, 2001.)
- Haug**, Wolfgang Fritz: Herrschaft, Dichterlob und Vergängnis. Über Pindar und Brecht. - In: Die Wunde der Geschichte. Aufsätze zur Literatur und Ästhetik. Festschrift für Thomas Metscher zum 65. Geburtstag, herausgegeben von Klaus Garber und H. Gustav Klaus. Köln [u.a.]: Böhlau Verlag, 1999. S. 1-32.
- Hayden**, Fred: Note about the play „Doors in the House burned Down“ (After „Die Massnahme“). - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 65-67.
- Hermann**, Jost: „Das Ewig-Bürgerliche widert mich an“. Brecht-Aufsätze. - [2001] (Eggersdorf: Tastomat Druck) = Theater der Zeit. Recherchen 8.
- Heymann**, Pierre-Etienne: L'acteur épique: Mirage ou réalité? - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 69-81.
- Heyser-Duron**, Meredith A.: Brecht's political and cultural dilemma in the summer of 1953. - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 47-57.
- Hillesheim**, Jürgen: Bert Brecht und der „junge Genosse“. Der Selbstbezug des Augsburgers Dramatikers in seinem umstrittensten Theaterstück „Die Maßnahme“. - In: Augsburgers Allgemeine. 29.9.2001.
- Hillesheim**, Jürgen: Nur Caspar Neher kommt in Frage. Bert Brechts „Legende vom toten Soldaten“ liegt das Kriegsgeschick seines Augsburgers Freundes an der Westfront zu Grunde. - In: Augsburgers Allgemeine. 28.9.2001.
- Holman**, Curt: „Galileo“ fails to capture gravit of astronomers situation. [Zur Inszenierung 2001, New American Shakespeare Tavern.] - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 26-27. (Aus: Creative Loafing, Atlanta. April 18, 2001.)
- Holz**, Keith; Schopf, Wolfgang: Im Auge des Exils. Josef Breitenbach und die Freie Deutsche Kultur in Paris 1933-1941. - Berlin: Aufbau-Verlag, 2001.
- Höyung**, Peter; Pantanizopoulos-Broux, Vera: American Vergangenheitsbewältigung. The US premiere of Tabori's „The Brecht File“ in Knoxville, Tennessee. - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 22-24.
- Ich mache alles mit den Beinen... . Der Schauspieler Curt Bois. (Hg.): Sabine Zolchow und Johanna Muschelknautz. - Berlin: Verlag Vorwerk 8, 2001
- Ivernel**, Philippe: L'œil de Brecht. À propos du rapport entre texte et image dans le „Journal de travail“ et „L'ABC de la guerre“. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 217-231.
- Jankowski**, Martin: bertolt: - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 67-70.
- Klein**, Christian: „Utiliser Brecht sans le critiquer, est une trahison“. A propos de la représentation du nazisme chez Brecht et chez Heiner Müller. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 281-303.
- Knopf**, Jan: Brechts Liebeslyrik. Zur Theorie der Dichtung. - In: Studi germanici. (Nuova Serie.) Roma. 37 (1999) 3, S. 395-412.
- Krebs**, Roland: „Le Précepteur“ ou du bon usage de la citation. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 145-156.
- Krüger**, Antje: Schnittstellen der Moderne und Postmoderne im Werk von Bertolt Brecht am Beispiel der „Dreigroschenoper“. - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 38-43.
- Langemeyer**, Peter: Bertolt Brecht. Leben des Galilei. Erläuterungen und Dokumente. - Stuttgart: Philipp Reclam jun., 2001. = Universal-Bibliothek Nr. 16020.
- Le Rider**, Jacques: Brecht intime? Retour sur les journaux personnels. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 315-320.
- Lefebvre**, Jean-Pierre: Aber Antigone ging, dactyle „et cætera“. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 177-183.
- Marty**, Philippe: Brecht: la coupe du vers. Mètre et dialectique. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 157-176.
- Matt**, Peter von: Frankfurter Anthologie. Der Körper als Kunstwerk. [Zu Brechts „Der Bauch Laughtons“.] - In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1.12.2001.
- Meier-Lenz**, Dieter P.: Brecht und der Pflaumenbaum. Aspekte zu Brechts Baumgedichten. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 185-198.
- Mittenzwei**, Werner: Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland von 1945 bis 2000. - Leipzig: Faber & Faber, 2001.
- Müller**, Klaus-Detlef: Brecht, ein letzter Aristoteliker des Theaters? - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 35-42.
- Müller-Schöll**, Nikolaus: Das „epische Theater“ ist „uns“ (k)eine Hilfe. Brechts Erfindung eines „Theaters der Potentialität“. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 43-54.
- Nyström**, Esbjörn: Erinnerungen an Alaska. Ein Leitmotiv in der Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ von Weill und Brecht. - In: Literatur und Identität. (Hrsg.): Christoph Parry, Liisa Voßschmidt, Detlef Wilske. Vaasa 2000. S. 214-222.

- Onderdelinden, Sjaak: „Das Gefühl hat Verstand angenommen“. Stationen der Brecht-Rezeption in den Niederlanden. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 235-260.
- The Party's not over - Marxism 2000. 4th International Conference of the Journal „Rethinking Marxism“, University of Massachusetts at Amherst, 21-24 September 2000. - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 16-18.
- Patzer, Georg: Brecht kennen lernen. Leben und Werk: Theater - Lyrik - Prosa. - Lichtenau: AOL Verlag, [2001].
- Pietzcker, Carl: Bertolt Brechts „Terzinen über die Liebe“. - In: Studi germanici. (Nuova Serie.) Roma. 37 (1999) 3, S. 413-440.
- Reflexive Naivität: Zum Werk Marieluise Fleißers. Herausgegeben von Maria E. Müller und Ulrike Vedder. - Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2000.
- Röber, Tatjana: Die neuen Methoden der Betrachtung. Subjektivitäts- und Wahrnehmungskonzepte in Kulturtheorie und ‚sachlichem‘ Theater der 20er Jahre. - St. Ingbert: Röhrig, 2001.
- Roessler, Norman: Brecht; alas, a culinary classic? „Leben des Galilei“. Schauspielhaus Düsseldorf. „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“. [Zu den Inszenierungen von „Leben des Galilei“ in Düsseldorf und „Herr Puntilla und sein Knecht Matti“ in Essen.] - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 35-37.
- Rogers, Nels Jeff: *The Brecht Industry. Politics and Avant-Garde in a divided Germany.* - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 43-47.
- Rühle, Günther: „Ihre Fleißerin“. Die Briefeschreiberin. Lebendige Zeichen aus einem schweren Leben: Aus Marieluise Fleißers Briefwechsel mit Freunden und Förderern, Liebhabern und Kollegen. - In: Theater heute. Berlin. (2001) 8/9 (August/September), S. 68-92.
- Sautermeister, Gert: Liebesgedichte Brechts. Gebrauchswert, Lernprozesse, Tradition. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 190-215.
- Shiavoni, Giulio: Un identico sguardo spassionato. Benjamin commentatore die Brecht. - In: Studi germanici. (Nuova Serie.) Roma. 37 (1999) 3, S. 441-456.
- Schuhmann, Klaus: „Ich brauche keinen Grabstein“. Der Lyriker Bertolt Brecht und seine Nachgeborenen. - In: Lyrik des 20. Jahrhunderts. Herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold. text + kritik. Sonderband. 1999. S. 138-154.
- Schumacher, Ernst: „Lieber Sch., wir haben die Gedichte an ‚Sinn und Form‘ geschickt... herzlich Ihr B.“. Meine Beziehungen als Gedichteschreiber zu Brecht von 1944 bis 1956. - In: Studi germanici. (Nuova Serie.) Roma. 37 (1999) 3, S. 457-503.
- Silhouette, Marielle: Brecht et la Bible. Le fragment „David“ (1919-1921) ou Le père et le fils. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 131-144.
- Speirs, Ronald: Brecht als Verführer. Die Schaubühne als eine rhetorische Anstalt betrachtet. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 23-34.
- Steffin, Margarete: Von der Liebe. Und dem Krieg. 13 Erzählungen und zwei Gedichte. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Michael Töbeberg. - Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag, 2001.
- Stegmann, Vera: „Murieta“ in „Mahagonny“: Pablo Neruda's Brechtian Drama. - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. 57-61.
- Thiériot, Gérard: Bertolt Brecht, négrier littéraire? Brecht à l'œuvre, vu par la dramaturge Marieluise Fleisser („Der Tiefseefisch“). - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 261-270.
- Tschörrner, Heinz Dieter: Nochmals: Eulenspiegel im Bauernkrieg: Günther Weisenborns Filmentwurf. - In: Mühlhäuser Beiträge. Hrg.: Mühlhäuser Museen in Zusammenarbeit mit dem Mühlhäuser Geschichts- und Denkmalpflegeverein. Heft 24 (2001), S. 113-118.
- Vanoosthuysse, Michel: Une littérature dans le siècle. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 9-19.
- Vaughn, Michael: „The Rise and Fall of the City of Mahagonny“ in Palo Alto. - In: Communications from the International Brecht Society. Santa Clara. 30 (2001) 1&2 (June), S. S. 30. (Aus: Palo Alto Review, June 2, 2000.)
- Vogel, Ruth: Max Frisch et Bertolt Brecht: polémiques et influences. L'exemple de „Biedermann und die Brandstifter, ein Lehrstück ohne Lehre“. - In: Brecht 98. Poétique et politique. Poetik und Politik. S. 271-280.

Meldungen

Brechts Vetter Fritz Reitter gestorben

Von Pia Wißmann

Am 17. September 2001 verstarb im beinahe unglaublichen Alter von 101 Jahren Dr. Fritz Reitter und damit der wohl letzte Zeitzeuge aus Brechts Augsburger Zeit, der gemeinsam mit dem späteren „Stückeschreiber“ Kindheit und frühe Jugend verbrachte.

Fritz Reitter, geb. am 29. Juli 1900, und sein Bruder Richard waren die Söhne von Hermann und Amalie Reitter, die eine Schwester von Brechts Mutter war. In der Wohnung der Reiters in der Müllerstraße, unweit von der Bleichstraße, in der Brecht aufwuchs, hatten sich dessen Eltern kennen gelernt, denn Hermann Reitter war ein Arbeitskollege von Berthold Friedrich Brecht, dem Vater des Schriftstellers. In der Kindheit war der Kontakt zwischen den Reitter-Brüdern und Brecht eng, später allerdings, als sich das grundsätzliche Anderssein des werdenden Dichters abzeichnete, trennten sich die Wege, und man sah sich nur noch anlässlich diverser Familienfeiern. In Brechts „Tagebuch No. 10“ aus dem Jahr 1913

deutet sich diese Distanzierung an: Hier heißt es in Bezug auf Fritz nicht ohne Bösartigkeit: „Tante ist stolz auf die noblen Passionen ihres Sohnes. Er wird einmal seinen Weg machen. Vielleicht Pfarrer. Hofprediger! Er ist sehr fromm. In der Kirche schließt er die Augen, um der Predigt zu folgen. Aber er schläft wirklich nicht. In der Schule hat er einmal während dem Beten Grammatik gelernt. Denn er ist sehr lernbegierig und fleißig. – Er hat viele gute Eigenschaften

und kennt die Söhne eines Direktors. Hm!“ Einige Monate später besuchte Brecht gemeinsam mit Fritz Reitter eine Aufführung von Shakespeares *Romeo und Julia* im Augsburger Stadttheater. „Fritz begriff nichts.“, konstatiert Brecht lapidar.



Brecht, sein Bruder Walter und die Vettern Fritz und Richard Reitter 1904

Mit der Vermutung, dass Fritz „seinen Weg machen“ werde, lag Brecht jedoch richtig. Ähnlich wie dessen Bruder Walter machte er eine bemerkenswerte Karriere, freilich nicht in einem künstlerischen Bereich. Er studierte nach dem Abitur in München Chemie und schloss sich hier der studentischen Verbindung Bavaria an.

Nach seiner Promotion verbrachte er die ersten Berufsjahre in München, bevor er ins Rheinland zog, wo er bis zu seinem Tod blieb. In Köln arbeitete er nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst als Chemiker, bis er 1950 ins Bundesfinanzministerium in Bonn berufen wurde. Hier war er Referent für zolltechnische Fragen und auf diesem Gebiet ein hochangesehener Fachmann. 1965 ging er als

Ministerialrat in Pension.

Später erzählte Fritz Reitter, dass er die Erfolge seines berühmten wie umstrittenen Veters stets mit Stolz zur Kenntnis genommen habe. Als Brecht 1947 aus der Schweiz mehrere Pakete an seine Verwandten in Deutschland schickte, soll er auch Fritz Reitter bedacht haben, der im Krieg viel verloren hatte.

Aufruf

11. Symposium der International Brecht Society vom 26. – 29. Juni 2003 Humboldt Universität, Berlin

Mahagonny.com

75 Jahre *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Von 1927 bis 1929 arbeiteten Bertolt Brecht und Kurt Weill an dem Songspiel *Mahagonny* und der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*. Im Jahre 2003 ruft die International Brecht Society (IBS) dazu auf, 75 Jahre *Mahagonny* zu bedenken. Damals: Stadt der Elends-erfahrung und kapitalistischer Faszination unter dem Zeichen von Amerika, heute: Stadt der globalen Wirtschaftssysteme und transnationalen Informationsströme, immer noch: Katastrophens-tadt – verführerisch, bedrohlich, zerstörerisch. Ausgehend von Brechts Text und Weills Musik lädt die IBS Wissenschaftler, Künstler, Theater-praktiker und alle Interessenten zu einem internationalen und interdisziplinären Symposium in der Stadt Berlin ein, um gemeinsam zu überlegen und zu untersuchen, welche Einsichten und Erkenntnisse *Mahagonny* heute für uns noch bereithält: textgeschichtlich und kunsthistorisch sowie kulturtheoretisch und metaphorisch.

Schon in der Weimarer Republik fand in der Netzestadt Berlin eine lebendige Vernetzung von Intellektuellen statt. Nicht nur für die Zusammenarbeit von Brecht und Weill sondern auch für Ernst Bloch und Walter Benjamin war *Mahagonny* von besonderer Bedeutung. Dem entsprechend wird die IBS dieses Symposium in Kooperation mit der deutschen Kurt-Weill-Gesellschaft, der Ernst-Bloch-Gesellschaft und der Internationalen Walter-Benjamin-Gesellschaft durchführen. Das Organisationskomitee, das aus Alexander Honold (Humboldt Universität, Berlin), Klaus Siebenhaar (Hanns Eisler Musikhochschule, Berlin), Marc Silberman (University of Wisconsin, Madison) und Florian Vaßen (Universität Hannover) besteht, bittet um Vorschläge für Vorträge und Arbeitssitzungen zu folgenden Bereichen:

I. Netzestadt Mahagonny

„Mahagonny / Das heißt Netzestadt! / Sie soll sein wie ein Netz / Das für die eßbaren Vögel gestellt wird.“ (1. Szene) *Mahagonny*, die „Netzestadt“, fängt Menschen, die „ausgenommen“ und verspeist werden – als „Stadt der Freude“ (10. Szene) fängt sie sie mit Glücksversprechen, mit dem Rausch der Warenwelt, mit elektronischen Medien und Telekommunikation, mit Verkehrsströmen und Straßennetzen. Mahagonny ist zugleich eine Stadt der Vernetzung, ein System von netzartig verzweigten Verteilungsleitungen, dem Verkehr dienenden Anlagen, insbesondere ein vielfältig verflochtenes System von Information und Kommunikation, von Waren und Finanzen. Schließlich ist diese Stadt Mahagonny ein Netz von Zeichen, die wuchern, anarchisch wachsen, labyrinthisch sich verschlingen in komplexen Formen. Urbanität und Geld waren schon immer eng miteinander verbunden, aber zu fragen ist, ob die „Goldstadt“ *Mahagonny* (3. Szene) noch der Ort der kapitalistischen Produktion ist, oder nicht vielmehr das Zentrum der Konsumtion und der Warenwelt, Raum der Informations- und Verkehrsströme, Symbol des Transitorischen und Virtuellen geworden ist? Löst sich nicht diese Netzestadt auf in Polyphonie und Simultaneität, in Dezentrierung und Inkohärenz? Verliert sie nicht ihre feste Gestalt und wird schließlich sogar ortlos und damit lokal und global zugleich?

II. Passagen der Stadt Mahagonny

Passagen sind Ausdrucksformen des Denkens und des Traums, Wahrnehmungsräume der Geschichte und der Gesellschaft, die historische Einbildungskraft mit utopischem Erwartungshorizont verbinden können. Benjamins Pariser Pas-

sagen waren ästhetische Gegenwelten, das Denkbild einer technischen und synthetisch konstruierten Welt, die neue Lebensformen verspricht. Was heißt es, durch die Stadt Mahagony zu flanieren, durch Brechts verheißungsvolle Traum- und Spiegelstadt zu schlendern, wo „die Gesetze der menschlichen Glückseligkeit“ verkündet werden (11. Szene)? Passagen sind auch Übergänge: Transitwege und Grenzdurchgänge, die moderne Nomaden für den ständigen Ortswechsel (ge)brauchen. Welches Verhältnis entwickeln diese Mobilen zu den Dingen, die sie dauernd zurücklassen? Welche Chancen gibt es im permanenten Aufbruch? Wie fühlen sich die Zurückgebliebenen? Die Witwe Begbick denkt bei der Gründung der „Paradiesstadt“ Mahagony (noch) nicht an De-Industrialisierung, Brain-Drain und folkloristische Stadterneuerung, aber die heutigen Architekten schon. Die Passage ist die raumgewordene Vergangenheit. Wer baut sie? Für wen? Wo führt sie hin?



III. Parvenüpolis Mahagony

Die „Netzstadt“ Mahagony lockt mit irdischen Glücksversprechen, wie sie in den kulturindustriellen Unterhaltungsparadiesen seit dem späten 19. Jahrhundert lebensweltliche Realität geworden waren. Spaß, Entertainment, Freizeitvergnügen – Mahagony korrespondiert und spielt mit den „Tagträumen“ der zwanziger Jahre, wie sie vor allem von Siegfried Kracauer in seinen Essays und Studien („Kultstätten der Zerstreuung“) beschrieben und untersucht wurden. Mahagony ist deshalb Modell und Metapher für

die modernen „Asyle geistig Obdachloser“, ist auch Erfüllungsort der ewigen Aufsteigerträume und Vorgriff auf ein destruktives Prinzip Entertainment. In Mahagony „materialisiert“ Brecht darüber hinaus einmal mehr das große Wunsch- und Schreckbild von der „amerikanischen Stadt“, von „Spree-Chicago“ (Mark Twain) und „Parvenüpolis“ (Walther Rathenau). In-

wiewfern gehören sowohl die späteren Forschungen der Frankfurter Schule zur

„Kulturindustrie“

als auch Überlegungen zum Topos der „irdischen Paradiese“ zwischen Potsdamer Platz und Las Vegas zum Kontext für zeitgemäße Betrachtungen?

Oder umgekehrt: ist nicht Mahagony auch der Katastrophent-

ort, ein Aggressionszentrum nach außen und nach innen, wo die Stadt und

der Tod sich treffen? Mahagony

droht die völlige Zerstörung durch den Hurrikan; in der Netzstadt sterben die Männer wegen „Mangel an Geld / Was das größte Verbrechen ist“ (18. Szene); und am Schluss geht Mahagony in Chaos unter (20. Szene).

droht die völlige Zerstörung durch den Hurrikan; in der Netzstadt sterben die Männer wegen „Mangel an Geld / Was das größte Verbrechen ist“ (18. Szene); und am Schluss geht Mahagony in Chaos unter (20. Szene).

IV. Hohlraum Mahagony

Vom Berlin der zwanziger Jahre sprach Ernst Bloch in analytischer Verfremdung als einem „Hohlraum“: ein funktionales Gebilde, mit dem die gesellschaftliche Einbildungskraft nicht Schritt halten kann. Der Hohlraum ist nicht nur ein Zeichen entfremdeter und anonymierter Verhältnisse, sondern auch Platzhalter für allerlei Glücksversprechen. Utopia, der Nichtort, an dem die menschliche Glückseligkeit stattfindet, muss ein solcher Hohlraum sein. Die Goldstadt

Mahagonny ist von Wüste umgeben; nicht Bodenschätze nähren sie, sondern Illusionen. Wie und mit welchen Projektionen wird das Glücksversprechen erzeugt? Ist mit dem vielfach verkündeten Abschied von den Utopien der Hohlraum Mahagonny verschwunden, oder hat er sich weltweit ausgebreitet? In der Spaßgesellschaft, deren Züge Mahagonny vorwegnimmt, können Hohlräume die kritische Funktion von Heterotopien (Foucault) ausüben. Trotz praller Warenwelt, in der man alles dürfen darf, gilt der Satz: „Aber etwas fehlt“. Zu den politischen Aspekten gehören auch ästhetisch-theatrale: Wie steht es mit Brechts Techniken des Fragens, der Umkehr bzw. Umfunktionierung der Aushöhlung? Ist Mahagonny ein Ort der Dekonstruktion (avant la lettre)? Was heißt heute „antikulinarische“ Kunst und ästhetische Avantgarde? Was ist aus Brechts „Thaeter“ und Weills „Misuk“ geworden?

Interessenten, die an diesem Symposium mit einem 20-25-minütigen Vortrag teilnehmen möchten, schicken bitte ihren Themenvorschlag in einem Umfang von 250-300 Wörtern bis zum **1. Juli 2002**:

in **Deutsch** an:

Florian Vassen
Seminar für deutsche Literatur
Universität Hannover
Königsworther Platz 1b
30167 Hannover
fax: (0049) 511 / 762 4060
vassen@mbox.sdls.uni-hannover.de

oder

in **Englisch** an:

Marc Silberman
German Department
818 Van Hise Hall
University of Wisconsin
Madison, WI 53706-1557
fax: (001) 608 / 262 7949
mdsilber@facstaff.wisc.edu

Das Organisationskomitee wird auch Vorschläge für Sitzungen zu speziellen Themen, bestehend aus drei ReferentInnen, berücksichtigen. Es behält sich jedoch auch das Recht vor, die Zusammensetzung der Referentengruppe zu verändern. **Ende Oktober 2002** erhalten die ReferentInnen Nachricht, ob die von Ihnen vorgeschlagenen Vortragsthemen angenommen worden sind. Es wird erwartet, dass die TeilnehmerInnen des Symposiums – falls sie es noch nicht sind – Mitglieder der International Brecht Society werden. Die Tagungssprachen sind Deutsch und Englisch. Ausgewählte Beiträge werden voraussichtlich im *Brecht-Jahrbuch* (Bd. 29, 2004) veröffentlicht.

Mahagonny.com wird nicht nur als Symposium, sondern auch als ästhetische Produktion im Stadtraum anwesend sein; als Studentenproduktion der Musikhochschule „Hanns Eisler“ soll das inzwischen fast klassisch gewordene Werk am Potsdamer Platz in einem neuen Kontext mit der Realität konfrontiert werden. Gedacht ist an unterschiedliche Spielorte, die eine „kulinarische Verharmlosung“ (Brecht) von vornherein ausschließen würden und das Publikum zu Mitspielern machen könnten – vom Ortswechsel bis zum Proben und Mitsingen der Schlusschöre: „Für den Kampf aller gegen alle / Für den chaotischen Zustand unserer Städte / Für den Fortbestand des Goldenen Zeitalters.“

Weitere Kooperationen mit der Akademie der Künste, dem Literaturforum im Brecht-Haus, der Brecht-Weigel Gedenkstätte und dem Bertolt-Brecht-Archiv sind geplant. Einzelheiten über das Rahmenprogramm sind auf der Internet Webseite der IBS zu finden

(<http://polyglot.lss.wisc.edu/german/brecht/>).

Die Tagung findet im Hauptgebäude der Humboldt Universität zu Berlin statt (Unter den Linden 6). Die IBS bemüht sich um finanzielle Unterstützung und Sponsoren.

Information über die Anmeldung zum Symposium, über Übernachtungsmöglichkeiten und Karten für das Rahmenprogramm werden ab **Februar 2003** denjenigen zugesandt, die Themenvorschläge eingereicht haben.

Termine

Augsburg: Brecht und Frisch



08. 02./20 Uhr
DURCHSCHLAGENDE WIRKUNGSLOSIGKEIT. BRECHT UND FRISCH.

Vortrag und Lesung mit **Erdmut Wizisla** (Leiter des Brecht-Archivs Berlin) und **Jochen Schneider** (Schauspieler und Rezitator) – eine Veranstaltung der Brecht-Freunde Augsburg und Redaktion *Dreigroschenheft* in der Brecht-Kneipe Courage, Jakoberstraße.

Es lohnt sich, Frischs Aufzeichnungen wiederzulesen. Sie sind unmittelbar, menschlich, unideologisch, ohne politisch zu sein. Uwe Johnson nannte die Brecht-Erinnerungen des Schweizer Kollegen „authentisch ohne jede Konkurrenz“.

Ein Vortrag mit Lesung stellt das Gespräch zwischen Brecht und Frisch über Theater und Architektur in den Mittelpunkt: Erst kürzlich ist ein Gegenentwurf Brechts zu Frischs Stück *Als der Krieg zu Ende war* aufgetaucht.

Ein verborgener Dialog über Fragen des Städte- und Wohnungsbaus zeigt verblüffende Parallelen.

Nähere Informationen und Vorverkauf:

Brecht-Shop in der Buchhandlung am Obstmarkt, Obstmarkt 11, 86152 Augsburg

Tel. 0821 – 51 88 04

e-Mail: Brechtshop@t-online.de

Brecht-Nacht in Augsburg

21. 02./ 20 Uhr

BRECHT-NACHT IM SPECTRUM

(eine Veranstaltung des Kulturbüros der Stadt Augsburg in Kooperation mit dem *Dreigroschenheft*.)

Dabei sind: **WENZEL & Gruppe LÜGEN** mit dem Programm **GRÜNES LICHT**, **Jochen Schneider** (Moderation), **Albert Ostermaier** (Lyriker und Dramatiker), **Jürgen Hillesheim** (Brecht-Gedenkstätte Augsburg), **Joachim Lucchesi** (ABB Karlsruhe), **Wolfgang Jeske** (Suhrkamp-Verlag), **Junges Team Theater**, **Wolfhard Sitter** (Kunstförderpreis-träger und Boxer), **Florian Pittroff** (Radiomoderator) und **Heinz Stinglwagner** (DJ) sowie **Sepp Strubel** (Bildhauer).



Hans-Eckhard Wenzel, der Barde, Allround-Künstler und Tausendsassa vom Berliner Prenzl Berg ist mit seiner Band ein Garant für anspruchsvolle Musik und hochkarätige Texte. Die Programme des poetischen Musikanten und musikalischen Clowns lassen sich keiner Schublade zuordnen. Seine Liebes-, Sauf-, Rauf-, Kampf- und Herbstlieder mit ihren gestochen scharfen Texten sind böse und zynisch, oft melancholisch, immer direkt und konsequent. Dass Bert Brecht zu seinen erklärten Vorbildern zählt, versteht sich dabei fast von selbst. Wenzel bietet deutsche Weltmusik, die geradezu anarchisch zwischen Polka und Chanson, Klezmer und Rock, Jazz, Klassik und Blödeheit pendelt. Als Volldampf-Performer ist Wenzel eine Ausnahmerscheinung auf den deutschen Bühnen: Er ist Autor von sechs Büchern und Theaterstücken, Schauspieler, Regisseur und musikalisches Multitalent, das je nach Bedarf mal Piano, Akkordeon, Klarinette oder Gitarre spielt und Preise zu sammeln scheint wie andere Leute Briefmarken, darunter zuletzt: Preis der Deutschen Schallplattenkritik 2001, Liederpreis des SWR 2001 und Deutscher Kleinkunstpreis Chanson 2002. Begleitet wird der scharfsinnige Wortakrobat von einem Komplott aus äußerst versierten Musikern (Karl-Heinz Saleh/Gitarren und Percussion, Jan Hermerschmidt/Klarinette, Steffen Wendelik/Tuba und Posaune, Janek Skirecki/Bass, Olaf Becker/Drums).

Mit von der Part“y“ ist auch der Slam-erfahrene Kult-Autor, Jung-Dramatiker und Lyriker Albert Ostermaier, der neben eigenen Texten dem Publikum kurze Sequenzen (zusammen mit den bekannten Brecht-Forschern Jürgen Hillesheim, Joachim Lucchesi und Wolfgang Jeske) über Brechts Aktualität im Hier und Jetzt entgegenschleudert.

Der Bildhauer Sepp Strubel enthüllt (s)einen Brecht-Kopf, der als Wegweiser zum Brecht-Haus gedacht ist.

Zum Warm-up vor dem Konzert wird der Kunstförderpreisträger der Stadt Augsburg, Wolfhard Sitter, in den Boxring steigen, während Jochen Schneider den coolen Brecht zum Schlagabtausch auf den Prüfstand stellt. Verbale Kinnhaken sind erlaubt, K.o.-Tropfen in Form von exklusiv für diese B.B.-Party wieder gebrautem Brecht-Bier sind ohne Rezept am Ausschank erhältlich. Zu später Stunde werden die DJs Florian Pittroff und Heinz Stinglwagner die besten Hits von grooving B.B. in modernen Interpretationen von Sting, Faithfull, Gianna Nannini, Robbie Williams u.a. auflegen.

Nähere Informationen und Vorverkauf:

Brecht-Shop in der Buchhandlung am Obstmarkt,

Obstmarkt 11, 86152 Augsburg.

Tel. 0821 – 51 88 04

e-Mail: Brechtshop@t-online.de



Literarische Spaziergänge und Exkursionen von und mit Dirk Heiße- rer in und um München (Auswahl)



Bert Brecht in München

Brechts Zeit in München zwischen der Aufnahme des Medizinstudiums (1917) und dem Abschied nach Berlin (1924) ist bestimmt von Experiment, Provokation und starkem Selbstbewusstsein. Die Begegnung mit dem Vorbild **Frank Wedekind** im Seminar des Theaterprofessors **Artur Kutscher**, die Freundschaft mit **Arnolt Bronnen**, die Zusammenarbeit mit **Karl Valentin**, vor allem die Förderung durch **Lion Feuchtwanger**, die Begegnungen mit **Oskar Maria Graf** und **Marieluise Fleißer** sowie nicht zuletzt die erste Ehe mit der Opernsängerin **Marianne Zoff** lassen sich an verschiedenen Orten erinnern. Höhepunkt dieser Zeit ist die Uraufführung des Revolutionsdramas *Trommeln in der Nacht* 1922 in den Münchener Kammerspielen.

Termin: So, 17.03.2002, 11-13 Uhr

Treffpunkt: Akademiestraße,
Kunstakademie an der Treppe

Gebühr: 10 €

Anmeldung unbedingt erforderlich:

Telefonisch oder schriftlich per Fax oder e-Mail

Nähere Informationen:

Dirk Heiße-
rer
Von-Frays-Straße 32
81245 München

Tel.: 089 – 13 41 42

Fax: 089 – 13 41 91

e-Mail: Heisserer@T-online.de

Literaturforum im Brecht-Haus

Brecht-Tage vom 10.2. – 15.2.2002

Brecht Glaube

Religionskritik – Wissenschaftsfrömmigkeit – Politische Theologie
 Mit der freundlichen Unterstützung der **Stiftung Preußische Seehandlung**

10.2./11 Uhr **Matinee**

Dorothee Sölle:

„Der Garant für das Recht der Armen“

Einführung **Sebastian Kleinschmidt**

11.2./20 Uhr **Von der nihilistischen zur marxistischen Religionskritik**

Wolfgang Emmerich:

Verkappte Religionen. Eschatologischer Marxismus und Verwandtes in den Weimarer Jahren

Helmut Kiesel:

Brechts Kritik an Döblins Konversion

Friedrich Dieckmann:

Mysterienspiel im nicht aristotelischen Theater

Moderation: **Klaus Völker**

12.2./20 Uhr **Brechts Wissenschaftsglaube**

Wolfgang Ullmann:

Grenzübergänge. Zu Brechts *Leben des Galilei*

Wolfgang Fritz Haug:

Ausschau nach den „Kindern des wissenschaftlichen Zeitalters“

Hartmut Lange:

Brechts Wissenschaftsfrömmigkeit

Moderation: **Friedrich Dieckmann**

13.2./20 Uhr **Differenzen im Religionsbegriff**

Sabine Kebir:

Wert und Vergänglichkeit. Geschichtliches Denken bei Brecht und Bourdieu

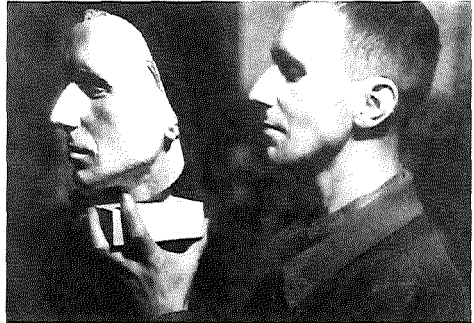
Erdmut Wizisla:

Verzicht auf Traumproduktion? Politischer Messianismus bei Benjamin und Brecht

Gert Mattenklott:

Neues Heidentum beim frühen Brecht

Moderation: **Dieter Schlenstedt**



14.2./20 Uhr **Christentum und Sozialismus. Profanisierung des Religiösen, Sakralisierung des Politischen**

Thomas Naumann:

Brecht und die Bibel

Michael Brie:

Von der Unmöglichkeit, Befreiung als Freiheit zu denken.

Bertolt Brechts politische Philosophie einer entfremdeten Emanzipation

Klaus Staedtke:

Gott ist tot – alles ist erlaubt.

Formen und Formeln moderner

Resakralisierung des Politischen

Moderation: **Sebastian Kleinschmidt**

15.2./20 Uhr **Mein Gott, schon wieder Brecht**

Ein Programm von **Stefanie Wüst**

(Gesang) und **Michael Nündel**

(Klavier)

Alle Veranstaltungen, die keine Angaben zum Aufführungsort enthalten, finden direkt im Literaturforum im Brecht-Haus, Chausseestraße 125 statt.

Nähere Informationen:

Tel.: 030 – 2822003 / 2823417 (auch Fax) bzw.

www.lfbrecht.de

Email: info@lfbrecht.de

Programmübersicht

Freitag, 1.3.2002

18.00 Uhr, Anhaltisches Theater Dessau
Festakt zur Eröffnung

19.30 Uhr, Anhaltisches Theater Dessau
KURT WEILL – MUSIKTHEATER
„Die Bürgschaft“ Oper in drei Akten
Festivalpremiere

22.00 Uhr, Marienkirche
CROSSOVER
Konzert mit dem Ensemble Kol Simcha

Samstag, den 2.3.2002

12.00 Uhr, Hauptbahnhof
GEBURTSTAGSSPEKTAKEL
Stelzentheater Grotest Maru



15.00 Uhr, Hotel Fürst Leopold
FESTIVALCAFÉ
Bürgschaft für den Osten? I

19.30 Uhr, Anhaltisches Theater Dessau
KURT WEILL – MUSIKTHEATER
„Die Bürgschaft“ Oper in drei Akten
Anrechtspremiere

ZEHNTES KURT WEILL FEST DESSAU 1.–10. MÄRZ 2002



20.30 Uhr, Restaurant Kornhaus Dessau
KURT WEILL FEST-ABEND

Dinnershow, Premiere
„Es geht auch anders, doch so geht es auch...“

Sonntag, 3.3.2002

11.00 Uhr, Marienkirche
KURT WEILL KONZERTANT
„Alles mit allem in Beziehung...“
Stefanie Wüst singt Chansons von Weill und Wolpe

17.00 Uhr, Kulturpalast Bitterfeld
KURT WEILL – MUSICAL
„Johnny Johnson“

Donnerstag, 7.3.2002

19.30 Uhr, Bauhaus
SCHAUSPIEL
„Lena“
Uraufführung des Schauspiels von Michael Kunze

Freitag, 8.3.2002

19.30 Uhr, Studio des Mitteldeutschen Landestheaters Wittenberg,
WORKSHOP
„Three Penny Opera“
Präsentation der Workshopergebnisse

19.30 Uhr, Bauhaus
SCHAUSPIEL
„Lena“ Schauspiel von Michael Kunze
Mit Maresa Hörbiger als Lena

20.30 Uhr, Restaurant Kornhaus Dessau
KURT WEILL FEST-ABEND
Dinnershow
„Es geht auch anders, doch so geht es auch...“

22.00 Uhr, Marienkirche

CROSSOVER

„I'm a stranger here myself“

Gitte Haenning singt Weill's Songs für starke Frauen



Montag, 4.3.2002

11.00 Uhr, Kulturpalast Bitterfeld
KURT WEILL – MUSIKTHEATER
„Johnny Johnson“ Schülervorstellung

20.30 Uhr, K.I.E.Z.
MUSIKFILM
„Kurt Weill“
Ein Film von Sven Düfer

Dienstag, 5.3.2002

19.30 Uhr, Marienkirche
PODIUM JUNGER KÜNSTLER
DADA-Abend

20.30 Uhr, K.I.E.Z.
MUSIKFILM
„September Songs“ von Larry Weinstein

20.30 Uhr, Restaurant Pächterhaus Dessau-Ziebigk
MUSIKKABARETT / LESUNG
Dinnershow zur Luftfahrt
„Nur ein Flügel“

Mittwoch, 6.3.2002

Theaterjugendklub Chamäleon, Wittenberg
WORKSHOP
„Three Penny Opera“

19.30 Uhr

SONGABEND

„Liebster Kurt ... Dein Stanley“

Marienkirche

20.30 Uhr, Restaurant Pächterhaus Dessau-Ziebigk

MUSIKKABARETT / LESUNG

Dinnershow zur Luftfahrt

„Nur ein Flügel“

Samstag, 9.3.2002

14.00 Uhr, Bauhaus

SCHAUSPIEL

„Lenya“ Schauspiel von Michael Kunze

Mit Maresa Hörbiger als Lenya

15.00 Uhr, Hotel Fürst Leopold

FESTIVALCAFÉ

Bürgschaft für den Osten? II

17.00 Uhr, Anhaltisches Theater Dessau

KURT WEILL – MUSIKTHEATER

„Die Bürgschaft“ Oper in drei Akten

20.30 Uhr, Restaurant Kornhaus Dessau

KURT WEILL FEST-ABEND

Dinnershow

„Es geht auch anders, doch so geht es auch...“

21.00 Uhr, Bauhaus

BALLROOM

Bills Ballhaus – „Na also, Goodbye!“

Sonntag, 10.3.2002

10.30 Uhr, Probebühne Anhaltisches Theater Dessau

FESTIVAL-WERKSTATT

„On the Town“ – Vor der Premiere von Leonard
Bernsteins Musical

17.00 Uhr, Anhaltisches Theater Dessau

KURT WEILL IN CONCERT

„Charming Weill“

Max Raabe und das Palastorchester

anschließend

ABSCHLUSSEMPFANG

10 Jahre Kurt Weill Fest in Dessau



Willkommen im Brecht-Shop

Brecht-Bücher zum Verschenken

Bertolt Brecht

Kalendergeschichten

Bibliothek Suhrkamp

Bertolt Brechts »Kalendergeschichten«

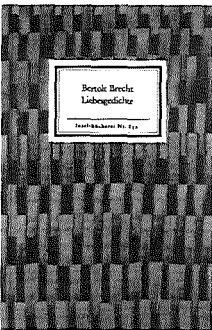
»Die Vergangenheit, und zwar vor allem die eigene, deutsche, musste kritisch aufgearbeitet werden, ehe an neue Lösungen zu denken war. Dies auf vergnügliche, das Nachdenken herausfordernde und zugleich die Gefühle ansprechende Weise zu leisten ist das Hauptverdienst der Kalendergeschichten.« (Jan Knopf)
Geb., 151 Seiten, 11,80 €

Bertolt Brechts »Geschichten vom Herrn Keuner«

Das einzige, aber sehr schöne Brecht-Buch der Büchergilde Gutenberg mit 8 Illustrationen von Sascha Juritz. Jetzt auch im Brecht-Shop für nur 9,00 €, geb., 119 Seiten.



Das besondere Geschenk heißt Insel-Bücherei

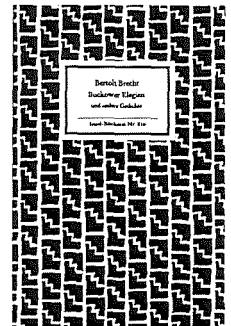


Bertolt Brecht »Liebesgedichte«

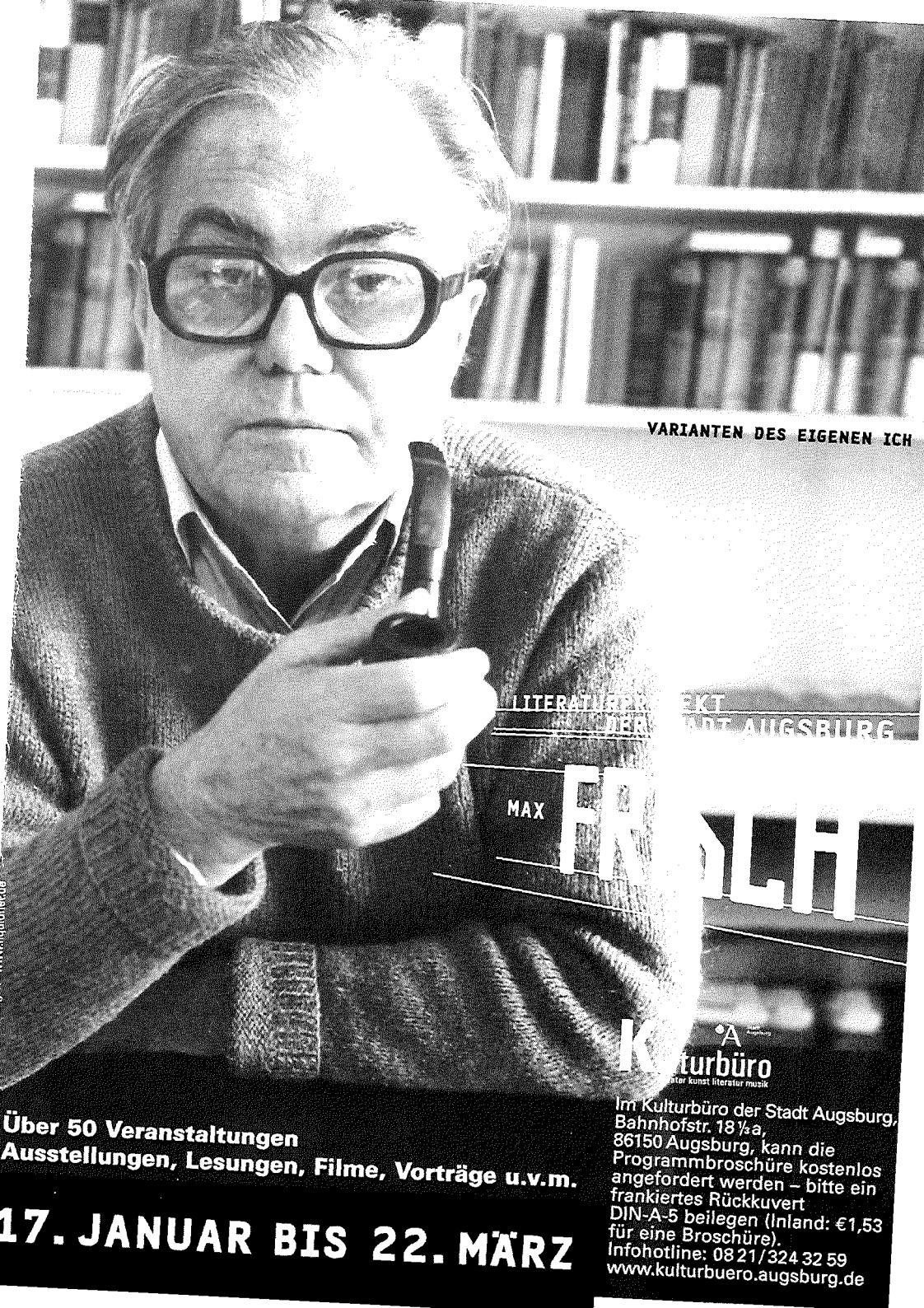
Der Titel spricht für sich. Die schönsten Liebesgedichte des Meisters ausgewählt von seiner langjährigen Mitarbeiterin Elisabeth Hauptmann.
Insel-Bücherei Nr. 852, 62 Seiten, 9,61 €

Bertolt Brecht »Buckower Elegien und andere Gedichte«

Das poetische Alterswerk von Brecht. Schön, beklemmend, aufrichtig.
Insel-Bücherei Nr. 810, 50 Seiten, 9,61 €



BESTELL-HOTLINE Telefon 0821-518804 Fax 39136



VARIANTEN DES EIGENEN ICH

LITERATURPROJEKT
DER STADT AUGSBURG

MAX

FRISCH

Kulturbüro
für Kunst Literatur Musik

Im Kulturbüro der Stadt Augsburg,
Bahnhofstr. 18 1/2a,
86150 Augsburg, kann die
Programmbroschüre kostenlos
angefordert werden – bitte ein
frankiertes Rückkuvert
DIN-A-5 beilegen (Inland: €1,53
für eine Broschüre).
Infohotline: 08 21 / 324 32 59
www.kulturbuero.augsburg.de

Über 50 Veranstaltungen
Ausstellungen, Lesungen, Filme, Vorträge u.v.m.

17. JANUAR BIS 22. MÄRZ

Marieluise Fleißer

»Die guten unter meinen
Geschichten halte ich
für Meisterwerke, die nicht
sterben werden und deren
Rang man noch nicht ein-
erkannt hat.« *Marieluise Fleißer*

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

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

72



Briefwechsel
1925-1974
Hg. Günther Rühle
740 S. Geb. € 35,80



Erzählungen
Hg. Günther Rühle
st 3280. 350 S. € 10,-

»Liebe Dramaturgen,
räumt doch neben all
euren Baudrillards und
Houellebecqs mal ein
Plätzchen frei, Fleißer zu
lesen. Die ist nämlich
mal vor 100 Jahren gebo-
ren und noch ziemlich
zeitgenössisch, oder hat
euch etwa »etwas mit der
Gabel in den Blähhs
gestochen«?»

Jürgen Flimm, Die Woche

Suhrkamp