

Brecht-Jahrbuch. 1977

[Frankfurt am Main]: Suhrkamp Verlag, 1977

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/GXTDT6KXDO5KN8T>

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>

The libraries provide public access to a wide range of material, including online exhibits, digitized collections, archival finding aids, our catalog, online articles, and a growing range of materials in many media.

When possible, we provide rights information in catalog records, finding aids, and other metadata that accompanies collections or items. However, it is always the user's obligation to evaluate copyright and rights issues in light of their own use.

Brecht-Jahrbuch 1977

Herausgegeben von

John Fuegi, Reinhold Grimm
und Jost Hermand

edition suhrkamp

SV



edition suhrkamp

Redaktion: Günther Busch

Die »Internationale Brecht-Gesellschaft«, die 1968 in New York gegründet wurde, hat bisher unter dem Titel *Brecht heute – Brecht today* drei Jahrbücher herausgegeben. Seit 1974 erscheint das *Brecht-Jahrbuch* regelmäßig in der *edition suhrkamp*. Es hat sich zur Aufgabe gemacht, den Fortgang der internationalen Brecht-Rezeption zu dokumentieren und die wissenschaftliche Erörterung der Werke und der Wirkung Brechts in ausgewählten Aufsätzen, Theaterberichten und Rezensionen vorzustellen. Stückeschreiber, Theaterpraktiker und Wissenschaftler beschäftigen sich hier mit Fragen der Quellenforschung, der Wirkungsgeschichte, der Interpretation und den Inszenierungsformen der Texte Brechts wie auch des an ihn anknüpfenden politischen Theaters. – Manuskripte sind an John Fuegi (Department of Comparative Literature, University of Maryland, College Park/Maryland, USA 20742), Reinhold Grimm oder Jost Hermand (Department of German, University of Wisconsin, Madison/Wisconsin, USA 53706), Rezensionsexemplare an Ulrich Weisstein (Department of Comparative Literature, Indiana University, Bloomington/Indiana, USA 47401) zu richten.

Brecht-Jahrbuch 1977

Herausgegeben von John Fuegi,
Reinhold Grimm und Jost Hermand
in Verbindung mit Gisela Bahr,
Eric Bentley, Walter Hinck,
Hans Mayer, Ulrich Weisstein und der
Internationalen Brecht-Gesellschaft

Suhrkamp Verlag

Alle Stellenbelege von Brecht-Zitaten, die im Text erscheinen, beziehen sich auf die zwanzigbändige *Werkausgabe* (Frankfurt: Suhrkamp, 1967).

edition suhrkamp 906

Erste Auflage 1977

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977. Erstausgabe. Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags und der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Satz, in Linotype Garamond, Druck und Bindung bei Georg Wagner, Nördlingen. Gesamtausstattung Willy Fleckhaus.

Inhalt

I. Aufsätze und Materialien

Klaus-Detlef Müller (Kiel)

Brechts *Me-ti* und die Auseinandersetzung mit dem Lehrer
Karl Korsch 9

Gerlinde Wellmann-Bretzigheimer (Dübendorf, Schweiz)

Brechts Gedicht *Als ich im weißen Krankenzimmer der Cha-
rité*. Die Hilfe des Sozialismus zur Überwindung der Todes-
furcht 30

Eckhardt Köhn (Münster)

Das *Ruhrepos*. Dokumentation eines gescheiterten Pro-
jekts 52

Stephan Bock (Bochum)

Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt und Käthe Rü-
lickes Bio-Interview *Hans Garbe erzählt* sowie zu anderen
Bearbeitungen des Garbe-Stoffs von 1949 bis 1954 81

Uta Olivieri-Treder (Florenz)

Geziemendes über Brecht und Kafka 100

Marianne Kesting (Bochum)

Wagner/Meyerhold/Brecht oder Die Erfindung des »epischen«
Theaters 111

Margaret E. Ward (Wellesley, Mass.)

Gatti, Brecht und die Lehre von der Einfühlung 131

II. Aufführungsberichte

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Brecht-Winter in West-Berlin 161

Marilyn K. Torbruegge (Cincinnati, Ohio)
Turandot in Columbus 168

III. Polemiken

Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin)
Gehupft wie gesprungen. Eine kurze, doch notwendige Erwiderung 177

Klaus-Detlef Müller (Kiel)
Anmerkungen zur ›Korsch-Legende‹ 184

IV. Rezensionen

Joachim Fiebach, *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (Berlin, 1975) 191

Paul Kussmaul, *Bertolt Brecht und das englische Drama der Renaissance* (Bern und Frankfurt, 1974) 195

James K. Lyon, *Bertolt Brecht und Rudyard Kipling* (Frankfurt, 1976) 200

Materialien zu Bertolt Brechts »Schweyk im Zweiten Weltkrieg«. Hrsg. von Herbert Knust (Frankfurt, 1974) 206

Bertolt Brecht, *Prosa IV. Me-ti – Buch der Wendungen*. Hrsg. von Werner Mittenzwei (Berlin und Weimar, 1975) 208

Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954*. Hrsg. von Herta Ramthun (Frankfurt, 1975) 211

Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von David Drew (Frankfurt, 1975) 216

I. Aufsätze und Materialien

Klaus-Detlef Müller (Kiel)

Brechts *Me-ti* und die Auseinandersetzung mit dem Lehrer Karl Korsch

1. In einem Brief an Karl Korsch, vermutlich aus dem Jahr 1937, schreibt Brecht unter anderem¹:

»Ich will das in chinesischem Stil geschriebene Büchlein mit Verhaltenslehren, von dem Sie ja einiges kennen, weiterschreiben, und bei der Durchsicht des Materials fielen mir wieder beiliegende Sätze in die Hand; sie sind so sehr nützlich, daß ich Sie um eine Fortsetzung bitten möchte. Sie wissen, die Sätze können montiert sein, aus dem Zusammenhang gerissen, sporadisch usw. Könnten Sie mir nicht eine Hand voll schicken? Sie können ganz und gar skizziert sein, ohne Gewähr, verantwortungslos in wissenschaftlichem Sinn, Sie verstehen schon. Es wäre Arbeitsmaterial.«

Leider ist die erwähnte Beilage offenbar nicht erhalten, jedoch hat Korsch am Rande des Briefes notiert: »Das sind meine Aphorismen, zum Teil gemeinsam mit B besprochen und von mir geformt.«² Daß er Brechts Bitte um weiteres Material erfüllt hätte, ist nicht bezeugt und wenig wahrscheinlich, immerhin kann man aber davon ausgehen, daß Brecht die intellektuelle Partnerschaft Korsch's für sein *Buch der Wendungen – Me-ti* gesucht hat. Aus der brieflichen Äußerung ergibt sich der zugleich eklektische und literarische Charakter des Projekts: Brecht erbittet Aphorismen des Theoretikers, die ausdrücklich nicht wissenschaftlichen, sondern experimentellen und hypothetischen Charakter haben, »verantwortungslos« sein sollen.

Das Projekt ist im Stadium des Entwurfs und der Sammlung von Material verblieben. Der Titel verweist auf den chinesischen Philosophen Mè Ti (Mo Ti), den sein deutscher Übersetzer und Herausgeber Alfred Forke einen »Sozialethiker« genannt hat³ und der in der wissenschaftlichen Literatur des 19. Jahrhunderts vielfach als Sozialist oder Kommunist verstanden wurde⁴. Für Brecht, der Forkes Ausgabe besessen und genau studiert hat, wurde jedoch nicht diese eher zweifelhafte Klassifizierung wichtig, sondern die von Mè Ti vertretene

Auffassung der Ethik als eines Teils der Staatslehre, die Begründung einer Verhaltenslehre auf sozialphilosophischen Grundsätzen, die (mit modernen Inhalten) einen wichtigen Teil seiner Intention bezeichnet. Außerdem hat er die Darbietungsweise des Mê Ti übernommen, die unsystematische, wenngleich thematisch zusammenhängende Darbietung der Lehre als einer Sammlung von Aussprüchen des Meisters, die mit der typischen Formel »Der Meister Mê-tse sagte« eingeleitet werden. Das beinhaltet zugleich eine Dialogstruktur des Lernprozesses: der Meister beantwortet Fragen, die sich zu meist aus Problemen der Praxis ergeben. Die Zuspitzung schon der Fragesituation ins Grundsätzliche, die mit der Darstellungsweise verbunden ist, und der Reihencharakter der Aussprüche des Meisters verleiht den einzelnen Geschichten Parabelcharakter, der durch die chinesische Einkleidung der modernen Wiederholung noch unterstrichen wird.

Den Titel *Buch der Wendungen* hat Brecht allerdings nicht von Mê Ti übernommen, sondern in Analogie zum *I-Ching* (eigentlich: *Buch der Wandlungen*), einem der fünf kanonischen Bücher der Konfuzianer, gebildet.⁵ Der Begriff Wendung hat aber einen anderen Sinn als in der chinesischen Philosophie: er bezieht sich auf die dialektische Identität des Gegensätzlichen, das zu einer historischen Spezifizierung herausfordert. Programmatisch hierfür ist der Aphorismus *Über Wendungen*⁶:

»Mi-en-leh lehrte: Das Einführen der Demokratie kann zur Einführung der Diktatur führen. Das Einführen der Diktatur kann zur Demokratie führen.« (434)

Das bedeutet, daß die falsche Eindeutigkeit einer historischen Erscheinung in die höhere Wahrheit des historischen Prozesses zurückgenommen und »umgewendet« wird. Die Wendung als gedankliches Prinzip hebt die Endgültigkeit des Urteils auf, indem sie die Vorläufigkeit logischer Festlegungen angesichts der Vieldeutigkeit und Veränderlichkeit der Wirklichkeit verdeutlicht. Dazu gehört insbesondere die »Umwendung« der alten Begriffe.⁷ Das *Buch der Wendungen* ist so eine Schule der Dialektik, die als Verhaltenslehre im kasuistischen Sinne, als angewandte Dialektik, konkret wird. Die pseudogelehrte Einkleidung des Vorspruchs (419) ist in ihrer durchsich-

tigen Widersprüchlichkeit ein Hinweis auf die verfremdende Darstellungsweise, den ›chinesischen Stil‹: ausdrücklich wird vom Leser verlangt, daß er sich »weniger an den Echtheitsstempel als an den Inhalt« halten solle, um das Buch »trotz der eklektischen Züge mit Gewinn lesen« zu können (419).

Daß es sich bei der Verwendung des ›chinesischen Stils‹ *auch* um eine List zur Verbreitung der Wahrheit handelt, ergibt sich aus einer ungedruckten Variante der Geschichte *Zerstören, welches ein Lernen ist*⁸:

»Im Exil schrieb Bertolt Brecht ein ›Buch der Erfahrungen‹, aus dem folgende Geschichte stammt. Sie ist zur Verhüllung der Verfasserschaft so geschrieben als stamme sie von einem alten chinesischen Historiker« (457).

›Büchlein mit Verhaltenslehren‹, ›Buch der Wendungen‹, ›Buch der Erfahrungen‹ – mit diesen Umschreibungen bezeichnet Brecht eine im vorliegenden Stadium noch unsystematische Sammlung von Beispielen materialistischer Dialektik mit dem Anspruch des Nachvollzugs durch den Leser: in diesem Sinne läßt sich das Material wohl am ehesten zusammenfassend charakterisieren.

2. Und von hier aus erklärt sich auch, warum er die Mitarbeit Karl Korsch gesucht hat. Korsch war nach einer von Wolfdietrich Rasch geprägten Formel Brechts ›marxistischer Lehrer‹,⁹ der einzige, dem er den Ehrentitel eines Lehrers konsequent zugestanden hat, den er gelegentlich auch für Margarete Steffin, Fritz Sternberg, Sergej Tretjakov u. a. verwendet hat. Er war insbesondere seine Autorität in Fragen der materialistischen Dialektik. Ich will die Frage nach der Bedeutung Korsch für Brechts Verständnis des Marxismus, die mittlerweile zu den meistdiskutierten Problemen der Brecht-Forschung gehört, nicht noch einmal in extenso erörtern. Soviel läßt sich aber voraussetzen: Brecht ist bei seinem Studium des Marxismus und der materialistischen Dialektik von Karl Korsch geprägt worden und hat die erprobte Autorität und Kompetenz des Freundes in allen Fragen der Theorie stets anerkannt. Dieser Sachverhalt ist als solcher inzwischen genugsam bezeugt und belegt¹⁰, ihn in den Bereich der Legende zu verweisen, läuft bestenfalls auf Unkenntnis hinaus. Nun ist die Behauptung der ›Korsch-Legende‹¹¹ ja ihrerseits eine

Defensiv-Strategie, die darauf abzielt, den Stückeschreiber von einem vermeintlichen, in der Regel fälschlich unterstellten Häresie-Verdacht zu befreien, in den er durch die Nähe zu diesem Lehrer zu geraten schien.¹² Das ist jedoch kurzschlüssig, denn das Schülerverhältnis zu Korsch bedeutet keineswegs, daß Brecht sich dem Lehrer in allen seinen Ansichten unterworfen hätte. Auch blieben seine Marxismus-Studien ja keineswegs auf die Schriften von Korsch und auf die ›Klassiker‹ selbst beschränkt: so kannte und schätzte er insbesondere die Schriften von Lenin und Rosa Luxemburg. Mit aller Vorsicht, die eine solche nur heuristisch sinnvolle Unterscheidung gebietet, läßt sich vielleicht sagen, daß er in Lenin vor allem den revolutionären Politiker sah, in Korsch hingegen den Theoretiker der revolutionären materialistischen Dialektik. Beide Positionen waren nach seiner Ansicht durchaus vereinbar, und sein Bestreben zielte auf die Vermittlung der aufgetretenen Divergenz. Dabei ist zu beachten, daß Korsch bis 1927, praktisch bis zum Erscheinen der deutschen Ausgabe von Lenins *Materialismus und Empiriokritizismus*, seinem Selbstverständnis nach explizit Leninist war.¹³ Seine grundlegende Schrift *Marxismus und Philosophie* (1923), die er als Weiterentwicklung des Marxismus unter den veränderten Bedingungen des Klassenkampfes verstand, sah er, wie das Motto bezeugt,¹⁴ als Verwirklichung von Lenins Forderung nach einem ›von materialistischen Gesichtspunkten geleiteten Studium der Dialektik Hegels‹ an.¹⁵ Erst die Gleichschaltung der europäischen kommunistischen Parteien unter dem Führungsanspruch der KPdSU, die Korsch zunächst als eine ›Entartung‹ des wahren Leninismus erschien,¹⁶ führte zu einer grundlegend veränderten Einstellung: die Kritik richtet sich nun auch gegen Lenin selbst als den geistigen Vater der leninistischen Praxis, deren Grundübel Korsch in der Verkümmern der revolutionären Dialektik sah: vor allem die Dogmatisierung von *Materialismus und Empiriokritizismus* zur weltanschaulichen Grundlagschrift einer Ideologie des Sowjet-Marxismus veranlaßte ihn zu einer vehementen »Kritik der primitiven, vordialektischen und sogar vortranszendentalen Auffassung des Verhältnisses von Bewußtsein und Sein«, in der er die Grundlage für die »ideologische Diktatur« sah, »die in dem heutigen Sowjetrußland im Namen des

sogenannten ›Marxismus-Leninismus‹ über das gesamte geistige Leben nicht nur des herrschenden Parteiordens, sondern der gesamten Arbeiterklasse ausgeübt wird und in der jüngsten Zeit auch über die Grenzen Sowjetrußlands hinaus auf alle kommunistischen Parteien des Westens und der ganzen Welt auszudehnen versucht worden ist«¹⁷ und die als »Diktatur der Partei oder Parteispitze über das Proletariat« ein »geistiges Unterdrückungssystem«¹⁸ begründet.

Diese Kritik bezeichnet Korsch's politischen Standpunkt zu dem Zeitpunkt, als Brecht sein Schüler wurde. Aber der Stückeschreiber hat sich ihr niemals angeschlossen. Er übernahm von Korsch das umfassende und historisch fundierte Verständnis der materialistischen Dialektik als eines zur proletarischen Revolution hinführenden Theorie-Praxis-Verhältnisses, das nicht ein für allemal als klassische Lehrmeinung festliegt, sondern in der jeweiligen historischen Situation stets neu zu konkretisieren und zu spezifizieren ist. Aus diesem Verständnis der Dialektik entwickelte er seine Dramaturgie der Veränderung, durch die das Theater zum Medium revolutionärer Bewußtseinsbildung, zur Schule eingreifenden Denkens und praktischer Kritik wird. Nicht von ungefähr geriet er damit in Widerspruch zu jenem Verständnis des sozialistischen Realismus, das auf der Grundlage der von Korsch bekämpften ›naiven‹ Abbildtheorie entwickelt wurde, ein Gegensatz, der dann in der ›Expressionismus-Debatte‹ ausgetragen wurde. In seinen Überlegungen zur Grundlegung und praktischen Anwendung einer marxistischen Ästhetik blieb Brecht also Korsch verpflichtet, und das berechtigte ihn noch 1945 zu der zweifellos ernstgemeinten Feststellung: »lehrer sind sie lebenslänglich.«¹⁹ Gleichzeitig bemühte er sich aber um ein pragmatischeres Verständnis der UdSSR, und vor allem in diesem Punkt setzte er sich deutlich von Korsch ab. Dennoch suchte er die Mitarbeit des Freundes für ein Projekt, das nicht zuletzt die Verwirklichung der ›Großen Ordnung‹ (des Sozialismus) in Su, d. h. das ›Experiment Sowjet-Union‹ (Völker) und die sich hier ergebenden Probleme zum Gegenstand hat. Es kommt deshalb darauf an, die grundsätzliche und reflektierte Vereinbarkeit der beiden Positionen zu verstehen.

Wenn die Behauptung der sog. ›Korsch-Legende‹ fast aus-

schließlich mit dem in der Tat sehr kritischen Text *Über meinen Lehrer*²⁰ belegt wird, so wird doch übersehen, daß Brecht sich gerade hier ausdrücklich als *Schüler* Korsch's einführt, also genau von jenem Sachverhalt ausgeht, den man mit Hilfe seiner Aussage bestreiten zu können glaubt. Zudem ist die *Kritik* ja, wie alle späteren brieflichen Zeugnisse (die Münz-Koenen und Mittenzwei wohlweislich unterschlagen) belegen, keineswegs als *Absage* gemeint. Was er dem Lehrer vorwirft, ist sein übertriebener theoretischer Rigorismus, die Überordnung seiner Vorstellungen und Erwartungen über die Realität, die Haltung des »alles oder nichts« und die enttäuschte Resignation dessen, der sich durch den Verlauf der Dinge nicht bestätigt findet. Die Kritik gilt also der *Haltung* des Lehrers, nicht seiner Methode oder dem Gehalt seiner Lehre.²¹ So schreibt Brecht in einem Brief an Korsch aus dem Jahre 1942²²:

»Ich betrachte Sie als meinen Lehrer. Ihre Arbeit und Ihre persönliche Freundschaft bedeuten viel für mich, und es kommt nur darauf an, daß Sie mit mir Geduld haben. Wir differieren seit langem in der Einschätzung der UdSSR, aber ich glaube fest, daß Ihre Einstellung zur UdSSR nicht die einzige Anwendung ist, die man von Ihren wissenschaftlichen Forschungen machen kann. Ich diskutiere seit langem alle strittigen Punkte im Kopf mit Ihnen, bevor ich etwas schreibe.«

Schon ein Jahr vorher hatte er Korsch's Stellungnahme zum »ersten Arbeiterstaat in der Geschichte« als einzigen Divergenzpunkt bei grundsätzlicher Zustimmung zu den Analysen des Freundes bedauert. Die unterschiedliche Haltung erklärte er damit, daß ihm die »Praktikabilität der Analyse« mehr am Herzen liege als die bloße »Verifizierbarkeit«.²³ Er forderte Korsch auf, die Widersprüche der Entwicklung in der UdSSR dialektisch als Folgen einer historischen Konstellation zu begreifen. Bezeichnenderweise erklärte er aber zugleich, daß er außer Korsch niemanden wisse, der die historischen Gründe für das Unterliegen der Räte untersuchen könne. Damit fordert er praktisch eine kritische Geschichte der UdSSR auf der Grundlage der dialektischen Methode, mit der Korsch dann seine Einwände zu relativieren hätte, eine Anwendung des von Korsch vermittelten Verständnisses der Dialektik auf die Sowjet-Union.

3. Der Versuch einer solchen Anwendung liegt in ästhetisch

vermittelter Form im *Me-ti* vor. Wenn man die vorliegenden Entwürfe unter diesem Gesichtspunkt analysiert, zeichnen sich sogar Umrisse einer Gesamtkonzeption des Projekts ab, die es erlauben, das Werk nicht nur – wie das bisher üblich war – als eine Art theoretischen Steinbruch für Brechts Ansichten auszubeuten, sondern es von seiner sich abzeichnenden Struktur her zu begreifen. Da Brecht das Werk selbst nicht mehr für einen Druck vorbereitet hat, sind Rückschlüsse weithin nur von der behandelten Thematik aus möglich. Die zentralen Themen sind die ›Große Methode‹ und die ›Große Ordnung‹, d. h. Dialektik und Sozialismus.²⁴ In einer Eintragung des *Arbeitsjournals* vom 7. 3. 1941 hat Brecht allerdings die »definition des sozialismus als einer ›großen ordnung‹« als Irrtum bezeichnet²⁵:

»er ist hingegen viel praktischer als eine ›große produktion‹ zu definieren. produktion muß natürlich im weitesten sinne genommen werden, und der kampf gilt der befreiung der produktion aller menschen von allen fesseln.«

Diese spätere Modifikation entspricht dem Prinzip des dialektischen Denkens, für das eine Festlegung auf den relativ statischen Begriff der Ordnung unangemessen ist. Der Sache nach ist sie im *Me-ti* schon vorhanden, denn alle Aussagen über die ›Große Ordnung‹ beziehen sich inhaltlich auf die Entfesselung der Produktivität.

Auch die verfremdende Begrifflichkeit dieser zentralen Themen ist in dem Werk selbst thematisiert, insofern eines der verwendeten dialektischen Prinzipien die ›Richtigstellung der Begriffe‹ betrifft: das geschieht direkt durch Neudefinitionen, die den gesellschaftlichen Kontext der Begriffe verdeutlichen²⁶, und durch die Verwendung einer eigenen Terminologie, die den Wörtern ihre faule Mystik nimmt: so sind ›Große Methode‹ und ›Große Ordnung‹ nicht Chinoiserien, sondern praktikable, d. h. in ihrer Intention und in ihrer Bedeutung erkennbare Umschreibungen für Dialektik und Sozialismus; indirekt ergeben sich terminologische Richtigstellungen vor allem bei der Neubestimmung der Ethik als Verhaltenslehre: Tugenden und Laster werden nicht abstrakt als sittliche Normen verstanden, sondern in ihrer Funktion für die jeweilige Gesellschaftsordnung diskutiert. Dabei ergeben sich ›Umwen-

dungen« von Lastern zu Tugenden und Tugenden zu Lastern als Konsequenzen einer dialektischen Sicht. Diese Wendungen bezeichnen zweifellos eines der zentralen inhaltlichen Zentren des *Me-ti*, insofern es ein »Büchlein mit Verhaltenslehren« ist.²⁷ Um so bedeutsamer ist es deshalb, daß Brecht hier nicht axiomatisch und definitorisch, sondern kasuistisch verfährt. Es handelt sich also nicht um die Ersetzung (oder Umwendung) der bürgerlichen durch eine sozialistische Ethik, sondern allenfalls um die Frage nach der Bedeutung der Ethik für den Sozialismus, die darauf hinausläuft, die Entbehrlichkeit der Tugenden für die »Große Ordnung« zu verdeutlichen: »Sind die Institutionen gut, braucht der Mensch nicht besonders gut zu sein. Freilich ist ihm dann die Möglichkeit gegeben, es sein zu können« (520).²⁸ Nur an einem Imperativ hält *Me-ti* fest: »Du sollst produzieren« (499). Das ist die notwendige Folgerung aus der Definition des Sozialismus als einer »großen Produktion«: produzieren heißt verändern. Die Ethik ist damit nicht mehr Lehre des individuellen Verhaltens des einzelnen in seiner Situation, sondern Analyse der Situationen als Voraussetzungen des Handelns oder Verhaltens. Sie wird so – wie bei dem chinesischen Philosophen Mè-tse – zum Teil der Staatslehre. Zugleich erweitert sich unter dieser Voraussetzung der Bereich dessen, was als »Verhalten« anzusehen ist: es geht nicht um Maßstäbe und Normen *individuellen* Handelns, sondern in der Aufhebung dieses begrenzten Verständnisses von Verhaltensnormen und in der Aufdeckung seines ideologischen Charakters zugleich um die Grundsätze des *politischen* Handelns. Das angewandte kasuistische Verfahren hat zur Folge, daß die *Verhaltensanalyse* zu einer Form der *Geschichtsschreibung* wird. Diese betrifft hier sowohl bestimmte Erscheinungen des Faschismus als auch insbesondere den Aufbau des Sozialismus in der UdSSR. Wenn also einerseits ein Leben nach der großen Methode empfohlen (500 f.), der einzelne Mensch zu seinem Geschichtsschreiber ernannt (511) und ihm nahegelegt wird, in der dritten Person zu leben (548), so erlaubt die chinesische Einkleidung andererseits, politische Geschichte als Handlungsweise (Verhalten) historischer Persönlichkeiten darzustellen. Das ist notwendig, weil im *Me-ti* eine ideologische Kontroverse zwischen den Führern der russischen Revolution und ihren Kritikern ausgetragen

und am Kriterium der politischen Praxis in der historischen Situation, also an der Art des *Verhaltens* im neuen Sinne, entschieden wird. In der verfremdenden Verkürzung zu Situation, Grundsatz und Verhalten werden Politik und Zeitgeschichte mit dem veränderten Verständnis der Ethik vermittelt, wobei beides auf die ›Große Ordnung‹ als politische Zielvorstellung bezogen bleibt und mit Hilfe der ›Großen Methode‹ bestimmbar wird. So gesehen ist das *Me-ti* ein in thematischer Hinsicht schon weitgehend durchkomponiertes Werk.

4. In zweifacher Hinsicht bezieht sich dieses Werk direkt auf Korsch. Zunächst geht das Verständnis der ›Großen Methode‹ auf seine Bestimmung der Dialektik als revolutionierendes Prinzip zurück. Im *Me-ti* sind davon sowohl die Aussagen über Dialektik wie deren Anwendung als formbestimmende Denkweise geprägt: das *Buch der Wendungen* ist ja zugleich ein Buch *über Dialektik* und ein *dialektisches* Buch. Andererseits erscheint Korsch als der Philosoph Ko oder Ka-osch auch als Figur, und zwar bezeichnenderweise ausschließlich als Kritiker von Su (UdSSR). Seine Kritik gilt insbesondere der Verselbständigung des Staats- und Parteiapparates zum Hindernis für die Verwirklichung der ›Großen Ordnung‹ (537); der Gleichschaltung der Vereine (Parteien) außerhalb Sus durch Ni-en (Stalin), d. h. der Bolschewisierung der kommunistischen Bewegung (539 f.); und der Einschränkung der Freiheit nach der großen Umwälzung (Revolution) in Su.²⁹ Teilweise entspricht diese Kritik den im *Me-ti* entwickelten Normen der angewandten Dialektik, wonach etwa der Aufbau der ›Großen Ordnung‹ ein fortlaufendes Absterben des Staates zur Folge haben müßte, bestätigt also Korsch's Einwände, teilweise wird aber Ko auch in die Front der bürgerlichen Intellektuellen eingeordnet, für die Umwälzung und ›Große Ordnung‹ nicht Ziele, sondern Voraussetzungen einer letztlich noch bürgerlich verstandenen Selbstverwirklichung sind. Das gilt insbesondere für die dialektische Aufhebung des Freiheitsbegriffs. Freiheit ist nicht mehr die individuelle Freiheit des einzelnen in seiner Situation, sondern die Befreiung der Produktivität als Grundlage gesellschaftlicher Freiheit.³⁰

In jedem Falle ist Ko aber in bezug auf Su der Antipode

Me-tis oder Kin-jehs (Brechts): er bestreitet sogar noch den Augenschein, wenn sich Su zumindest punktuell als ein Staat darstellt, »wie ihn die Meister gefordert haben« (*Gespräche über Su*, 424 f.). Ebenso wie in dem Text *Über meinen Lehrer* erscheint er als ein Enttäuschter, der sich von den Dingen abwendet, weil sie nicht nach seinen Vorstellungen verlaufen, der zuviel Wert auf seine persönliche Freiheit legt, der die Reinheit der Prinzipien über die praktischen Notwendigkeiten des Kampfes stellt und der aus Verbitterung ungerecht wird. Wenn er auch im einzelnen im Recht ist, zieht er doch aus dem Stalinismus insgesamt die falschen Konsequenzen: »Me-ti beklagte den Verfall der ›Großen Methode‹, Meister Ko wandte sich von ihr ab« (539).

5. Die direkte Kritik, die in diesem Vorwurf der Abwendung von der ›Großen Methode‹, d. h. des Verzichts auf revolutionäres Handeln aus individueller Enttäuschung gipfelt, ist jedoch nur die eine Seite der Auseinandersetzung mit dem Lehrer und Freund. Diese Kritik wird umfassend und grundsätzlich in der Darstellung der Geschichte von Su (UdSSR), die von der Revolution bis zu den Stalinschen Prozessen der 30er Jahre reicht. Brecht verwendet ausgerechnet diese von Korsch als Verrat an der Revolution verstandenen Vorgänge zur Demonstration der ›Großen Methode‹. Er bringt also das für Korsch Unvereinbare zusammen: die dialektische Methode und den Leninismus-Stalinismus als politische Praxis. In literarischer Form verdeutlicht er dem Lehrer und Freund damit, daß sich von seinen Forschungen eine andere, bessere Anwendung machen läßt und daß seine Abwendung von dem »ersten Arbeiterstaat der Geschichte« eine falsche Konsequenz ist.³¹ Offenbar erlaubte gerade diese Möglichkeit, die Korsch'schen Einsichten gegen ihren Autor zu verwenden, das lebenslange Festhalten am Lehrer. Nur wenn er ihn nicht *widerlegte*, sondern *besser verstand*, konnte er von ihm weiterhin eine verbindliche Auslegung der marxistischen Theorie verlangen, obwohl er ihm in einem so entscheidenden Punkt widersprechen mußte. Immerhin beklagt ja auch Me-ti den Verfall der ›Großen Methode‹ unter Ni-en, und Brecht hatte selbst allen Grund, hier eine Fehlentwicklung zu kritisieren, da er sein Werk ja durch die in Korsch's Sinne undialektische Widerspiegelungstheorie in Frage gestellt

sehen mußte.

Die dialektische Interpretation betrifft zunächst Mi-en-leh (Lenin), der erkannt hatte, daß weder das Volk noch die Räte unter den gegebenen Umständen in der Lage gewesen wären, die Revolution durchzuführen, wohl aber die Partei (*Über den Verein*, 423 f.): »Das Volk und die Räte wissen nicht alle gleichviel und handeln nach dem, was sie wissen. Der Verein weiß soviel, als gelernt werden konnte und handelt auch, ohne alles zu wissen (nach den Weisungen weniger)« (430). Auch Rosa Luxemburgs Kritik wird zurückgewiesen: »Meister Sa beschuldigte Meister Mi-en-leh, er gebe vor, das Volk herrsche, aber in Wahrheit herrsche er über das Volk« (430).

Diese Zurückweisung geschieht in Form einer Parabel vom Champion und seinem Trainer, die den Augenschein des Verhältnisses von Herr und Sklave umwendet, indem sie den Sinn des Verhaltens verdeutlicht. Das ist kennzeichnend für die literarische Verfahrensweise, die zugleich historisch vorgegeben ist, denn Brecht zitiert von Lenin noch ein weiteres Gleichnis, das dieser tatsächlich zu seiner Rechtfertigung verwendet hatte: *Mi-en-lehs Gleichnis vom Besteigen hoher Berge* (425 ff.).³² Er hielt diese Parabel für »eines der großen Meisterwerke der internationalen Literatur«³³ und verwendet im *Me-ti* ebenfalls parabelhafte Formen, um den dialektischen Gehalt historischer Vorgänge zu verdeutlichen. Lenins Gleichnis steht ganz am Anfang des *Me-ti*: wenn Brecht es an dieser Stelle belassen hätte, wogegen nichts spricht, dann wäre das Werk auch von der Form her gleichsam programmatisch als »leninistisch« zu verstehen.

Die Parabel vereinfacht die komplizierten historischen Zusammenhänge zu anschaulichen Modellen ihrer dialektischen Struktur. So erscheint die russische Revolution als die von Mi-en-lehs Verein organisierte Vertreibung des Kaisers und der Schmiedeherrn von Su durch die Pflugschmiede, die sich zu diesem Zweck mit den kleinen Bauern verbündet haben und nun das Land mit Eisenpflügen versorgen, um den Hunger zu bekämpfen.³⁴ Das ist, wie sich zeigt, eine praktikable Verfremdung, die es erlaubt, die Widersprüche beim Aufbau der »Großen Ordnung« zu erfassen und zu verdeutlichen. Daß Lenin nach der Revolution mit der Landverteilung beginnt und nicht gleich programmgemäß zur Kollektivierung der

Landwirtschaft schreitet, wird als richtige Entscheidung gerechtfertigt, insofern sie einen Lernprozeß der Betroffenen ermöglicht hat: die kleinen Bauern erkannten durch Erfahrung, daß sie ihr Land zusammenlegen mußten, um es wirtschaftlich, d. h. mit Eisenpflügen bestellen zu können, und die Pflugschmiede unterstützten diese Zusammenschlüsse, indem sie ihre Pflüge, die sie ja nicht um des Profits willen herstellten, nur an die neu entstehenden Landgüter lieferten. Der lehrhafte Gehalt dieser Parabelerzählungen wird durch *Sentenzen* zusammengefaßt; hier heißt es in einem Musterbeispiel dialektischer Argumentation, die sich dem Grundsatz des *Buches der Wendungen* gemäß als ›Umwendung‹ darstellt: »Mi-en-lehs Parole war: Ihr wolltet das Land wegen des Kornes; gebt nun das Land her wegen des Kornes!« (450) Die umfassende historische Lehre aber lautet: »Mi-en-leh lachte über alle, die glaubten, man könne an einem einzigen Tage durch Dekrete eine tausendjährige Not beenden, und ging seinen Weg weiter« (449).

Was Brecht am Beispiel Mi-en-lehs grundsätzlich demonstriert, ist Prinzipientreue bei Berücksichtigung des jeweils historisch Möglichen. Methodisch entspricht das Korschs Grundsatz der ›historischen Spezifizierung‹. Lenins Stärke – und darin erweist er sich als Meister in der Beherrschung der ›Großen Methode‹ – ist die Fähigkeit zu situationsgerechtem Verhalten. Während die »Theoretiker der ›Großen Ordnung‹ in den Ländern außerhalb Sus« (512) ihn an seinem Programm messen, macht Mi-en-leh jeweils »den nächsten möglichen Schritt« (512), nötigenfalls mit vollem Bewußtsein auch einen Schritt in die falsche Richtung. Nur eine Kenntnis der ›Großen Methode‹ erlaubt es, die Notwendigkeit dieses Verhaltens zu verstehen, wobei sich die revolutionäre Ungeduld der reinen Theoretiker (etwa die Prinzipienstrenge Meister Sas [Rosa Luxemburg] oder Korschs Haltung des ›alles oder nichts‹) als undialektisch erweist: »Man [darf] sich diese Ordnung nicht als etwas mit einem einzigen Tage Verhängtes, als eine in allen ihren Teilen fertige, in allen ihren Teilen andere als die alte Ordnung vorstellen« (508). Auch gehört es zu den schon von Meister Hü-jeh (Hegel) erkannten Grundlagen der ›Großen Methode‹, daß man mit einem Satz »zu einer bestimmten Zeit und in einer bestimmten Lage recht haben

[...], aber nach einiger Zeit, bei geänderter Lage mit ihm unrecht haben kann« (494).³⁵

Die Charakterisierung Mi-en-lehs als Revolutionär, der Hinweis auf die Notwendigkeit historischer Kompromisse, die Orientierung am jeweils Möglichen, die Kritik am ›linken Radikalismus‹ der reinen Theoretiker usw. entspricht bis in Einzelheiten Lenins Selbstverständnis, wie es besonders in seiner Schrift *Der ›linke Radikalismus‹, die Kinderkrankheit im Kommunismus* niedergelegt ist. Auf sie bezieht Brecht sich bei seiner Darstellung³⁶ und verwirklicht damit den Grundsatz des *Me-ti*, Korsch als Meister der ›Großen Methode‹ durch Lenin als Meister in ihrer Anwendung und Reflexion zugleich zu bestätigen und zu widerlegen: er wird bestätigt, insofern seine Einsichten sich in Lenins Praxis verwirklicht finden, er wird widerlegt, insofern er das nicht erkennt und bestreitet. Damit ist das *Me-ti* Brechts leninistischstes Werk. Die Darstellung folgt dem Muster: Mi-en-leh plädiert für Taktik und Kompromisse (49), Brecht zeigt den dialektischen Charakter der Kompromisse.

Während Lenins politisches Verhalten also keineswegs einen Verfall der Dialektik bezeugt, sondern im Gegenteil deren konsequente, situationsgerechte, praktische Anwendung demonstriert, beruht die Kritik an der Unfreiheit in Su, der zweite zentrale Punkt von Korsch's Kritik, auf einem falsch verstandenen, weithin noch bürgerlichen Freiheitsbegriff, der im *Me-ti* dialektisch aufgehoben wird: »Me-ti wandte sich gegen alle, die diese Unfreiheit in Su beklagten, während sie selber noch in Ländern lebten, die ihre ökonomischen Herren noch nicht verjagt hatten« (438). Unter dieser falschen Prämisse wollen sie »als Einzelne frei sein im Organisatorischen«, weil sie »frei sind im Wirtschaftlichen«: sie begreifen nicht, »daß die Befreiung eine wirtschaftliche Arbeit ist und eine, die organisiert werden muß« (439), und daß unter den veränderten Produktionsbedingungen die *Kollektive* frei werden und sich bewegen können (541). Für den einzelnen kann nur gelten: »Besser unfrei in einem guten Land als frei in einem schlechten« (540). Gleichwohl verkennt Brecht nicht die Gefahr einer Verselbständigung des Apparates, die sich zu einem Hindernis für das Ziel der ›Großen Ordnung‹, das Absterben des Staates, entwickelt: aus diesem Grunde wendet sich das

Me-ti immer wieder gegen die schlechten Beamten, die an ihrer Unentbehrlichkeit arbeiten, anstatt sich überflüssig zu machen und die so das mögliche Maß an Freiheit verkürzen.³⁷

6. Hier liegt auch der Ansatz zur Kritik an Stalin (Ni-en). Den schlimmsten Vorwurf erwähnte ich schon: es ist der Verfall der ›Großen Methode‹ (539), der sich in der Gleichschaltung der Vereine außerhalb Sus, der Unterbindung jeder Kritik, der Verhinderung jeder »Darstellung [. . .], die planmäßiges Handeln gestattet hätte«, äußert. Aber Brechts Kritik am Stalinismus ist dennoch nicht radikal: *Me-ti* erkennt, daß zwar die Weisheit »aus der Politik verjagt«, zugleich aber, daß sie »auf den Aufbau verwiesen« wird (539 f.), d. h. daß das Entstehen einer sozialistischen Wirtschaftsordnung trotz des Verfalls der Dialektik voranschreitet. Während der Philosoph Ko den Aufbau eines mächtigen Staatsapparates als ein unüberwindliches Hindernis für die Verwirklichung der ›Großen Ordnung‹ ansieht und in den Diadochenkämpfen zwischen Ni-en (Stalin) und To-tsi (Trotzki) bestätigt findet, »daß die Prinzipien Mi-en-lehs aufgebraucht waren« (537), hält *Me-ti* sich an das Kriterium der Praxis, das er zu der Frage verkürzt, ob in Su der Aufbau der ›Großen Ordnung‹ als einer großen Produktion weitergetrieben wird oder nicht. Und die Praxis spricht letztlich für Stalin und gegen seinen Gegner Trotzki: »To-tsi erklärte den Aufbau der Ordnung in einem Land für unmöglich. Ni-en machte sich an den Aufbau« (503). Die Theorie wird demgegenüber zweideutig, denn es erweist sich, daß »die von Ko selber vorgeschlagenen Prinzipien eine deutliche Schwäche [zeigten], wo Mi-en-lehs Prinzipien ihre Stärke hatten«, wenn er auch andererseits »vorzüglich die Schwächen der Prinzipien des Mi-en-leh [bezeichnete]« (537). Der Prinzipienstreit führt also letztlich in eine Aporie, und es gibt deshalb keine sinnvolle Alternative zum Sowjetmarxismus, wie unvollkommen er auch ist. Es wäre daher sinnlos, eine (unvollkommene) Praxis zu opfern, die doch immerhin das Ziel der ›Großen Ordnung‹ verfolgt. Stalin wird so zum notwendigen Übel, und Brecht hat ihn stets verteidigt, weil die Alternative zu ihm nach seiner Ansicht nicht ein besserer Sozialismus, sondern die Konterrevolution war. Die Erfahrungen der deutschen Marxisten im Exil waren eine bittere Schule für die Ohnmacht der ›guten‹ Theorie. So erklärt sich

die programmatische Festlegung: »Me-ti hielt sich an der Seite Ni-ens« (495).

Hatte das *Me-ti* am Beispiel Mi-en-lehs gezeigt, daß Widersprüche Momente eines dialektischen Prozesses sind, daß Kompromisse, Taktik und Flexibilität gegenüber Prinzipien ein von der historischen Situation gefordertes Verhalten sind, so wird Ähnliches für Ni-en nur *unterstellt*. Im Unterschied von Demonstration und Hypothese liegt eine grundlegende qualitative Differenz, die natürlich auch in methodischer Hinsicht nicht unproblematisch ist. Immerhin gelten aber die Widersprüche in Su als Folge einer erschwerten politischen Lage. An Korsch schrieb Brecht in diesem Sinne³⁸:

»Es erscheint mir so sehr deutlich, daß die spezifische Staatsform (die stalinistische) sich in allerengstem Zusammenhang mit der Wirtschaft (den Fünfjahresplänen), der Kollektivierung und Industrialisierung der Landwirtschaft und der Landesverteidigung entwickelt hat. [...] Die dialektische Situation (widerspruchsgeladene Situation) erfordert dialektisches Handeln (im selben Sinn).«

Allerdings ist nicht zu verkennen, daß die parabolische Verkürzung, die sich abgeschlossenen Vorgängen in der Frühgeschichte der russischen Revolution gegenüber als Verdeutlichung dialektischer Prozesse zweifellos bewährt hat, dem Stalinismus gegenüber vielfach zur Beschönigung wird. Tatsächlich war Brecht in direkten Äußerungen, etwa im Gespräch mit Walter Benjamin³⁹, sehr viel kritischer gegenüber Stalin als im *Me-ti*, wo der Wille zur Vermittlung bestimmend ist. Den Stalinkult lehnt er zwar auch hier grundsätzlich ab, hält ihn aber bedingt für vertretbar, solange er dem Aufbau der »großen Produktion« dient.⁴⁰ Als Dialektiker zieht Me-ti allerdings den Beinamen »der Nützliche« dem Beinamen »der Große« vor (467). Vom Versuch eines dialektischen Ausgleichs sind auch die sehr milden Verurteilungen der Stalinschen Prozesse bestimmt⁴¹, zu deren Opfern ja auch enge Freunde Brechts wie Carola Neher oder Sergej Tretjakov gehörten. Sie erscheinen als Folge theoretischer Richtungskämpfe, bei denen sich die Gegner Ni-ens notgedrungen mit »Verbrechern« umgeben mußten. Auch hier soll also die *Situation* das *Verhalten* legitimieren.

Dieser Versuch einer Rechtfertigung des Stalinismus ist aber, gemessen an Brechts sonstigen Äußerungen zu diesem Thema,

eher als eine provozierende Hypothese zu verstehen, die zugleich die Gefahr der parabelhaften Verkürzung des *Me-ti* verdeutlicht.⁴² Nicht von ungefähr hatte Brecht ja von Korsch Sätze verlangt, die im wissenschaftlichen Sinne ›verantwortungslos‹ sein dürften. Dennoch ist das *Me-ti* als Sammlung dialektischer Exempel ernst zu nehmen, denn es macht deutlich, *wie* Brecht die ›Große Methode‹ als Methode verstanden wissen wollte. Dabei kommt es nicht auf die Anwendungen selbst an – sie sind vielfach ›verantwortungslos‹ –, sondern auf die Art der Anwendung. Im einzelnen sind etwa Korsch Einwände gegen den Sowjetmarxismus sicher präziser als Brechts Entgegnungen, die die Theorie als das Feld der Kontroverse unterlaufen: das *Me-ti* ist ja keine theoretische Abhandlung und sollte deshalb auch nicht unmittelbar als Beleg für Ansichten Brechts zitiert werden, wie das immer wieder geschieht. Es ist vielmehr eine literarische Unterweisung in dialektischem Denken und im Hinblick auf Korsch wohl der Versuch einer Verführung zu einer anderen Sicht, deren *wissenschaftliche* Begründung ausdrücklich dem Lehrer selbst vorbehalten bleibt. Außerdem ist das *Me-ti* aber auch eine Warnung vor einem falschen Verständnis der ›Großen Methode‹: diese ist für den Stückeschreiber die Theorie einer Praxis, die sich gegenüber der wirklichen Praxis nicht verselbständigen darf. Auch die marxistischen Theoretiker sind für Brecht Tuis, wenn sie unbedingt auf ihren theoretischen Einsichten bestehen. Im Gespräch mit Benjamin ließ er durchblicken, »daß die, welche die theoretischen Lehren von Marx sich zu eigen gemacht und in Behandlung genommen haben, immer eine pfäffische Kamarilla bilden werden«, weil »der Marxismus sich eben allzu leicht der Interpretation dar[bietet].«⁴³

Dieser Vorwurf gilt sicher auch gegenüber Korsch, obwohl gerade er es war, der die Dogmatisierung des Marxismus aufs schärfste bekämpfte. Das bedeutet aber nicht, daß Brecht sich von seinem Lehrer losgesagt hätte: die brieflichen Zeugnisse belegen das Gegenteil. Man muß allerdings verstehen, daß die andere Einschätzung der UdSSR keine Absage an das von Korsch vermittelte Verständnis des Marxismus und der dialektischen Methode bedeutet. Das *Me-ti*, das dieses Verständnis der ›Großen Methode‹ und ihres Ziels, der ›Großen Ordnung‹, zum Gegenstand hat, ist nicht umsonst zugleich der

Versuch einer Vermittlung der Widersprüche in Su mit Hilfe der ›Großen Methode‹, d. h. implizit eine Widerlegung des Theoretikers Korsch durch den Vorschlag, in welcher Weise seine Theorie ›richtig‹ zu handhaben wäre. Wenn Korsch in *Marxismus und Philosophie* die Anwendung der materialistischen Geschichtsauffassung auch auf die materialistische Geschichtsauffassung selbst postuliert hatte⁴⁴, so verlangt Brecht nun, daß er die dialektische Methode auch auf sein Verständnis der UdSSR anwenden solle, um zu einer ›richtigen‹ wissenschaftlichen Praxis zu gelangen. Der politische Dissens schließt also die theoretische Übereinstimmung nicht aus, obwohl Brecht (ganz im Sinne Korsch) die Dialektik als Theorie der politischen Praxis verstand. Das erklärt die Aufforderung an den Freund, er solle die Geschichte des Unterliegens der Räte schreiben, da nur er von seinem theoretischen Niveau her dazu in der Lage sei. Von dieser kritischen Auseinandersetzung mit dem Lehrer aus gewinnt das Material die Konturen eines geschlossenen Werkes, das sich von den in ihrer Thematik vielfach identischen Notizen in den *Schriften zur Politik und Gesellschaft* deutlich unterscheidet: handelt es sich hier um Aufzeichnungen, die offensichtlich vor allem der Selbstverständigung dienen, so ist das *Me-ti* schon auf Vermittlung angelegt. Nur von einem eminent praktischen Anspruch her ist es auch verständlich, weshalb die Äußerungen des *Me-ti* über Ko so viel kritischer sind als die brieflichen Äußerungen gegenüber dem Lehrer und weshalb umgekehrt Ni-en so viel mehr Nachsicht findet als Stalin in Brechts direkten Aussagen über ihn: der Argumentationszusammenhang ist durch die Hypothese bestimmt. Die Auseinandersetzung mit Korsch ist sicher nicht der einzige integrierende Gesichtspunkt für das *Me-ti* als literarisches Werk, scheint mir aber ein möglicher und praktikabler Zugang zu einem Gesamt- und Werkverständnis.

Anmerkungen

Der vorliegende Aufsatz ist die erweiterte und überarbeitete Fassung eines Referats, das ich im November 1976 auf dem 4. Kongreß der Internationalen Brecht-Gesellschaft in Austin/Texas gehalten habe.

1 Brecht an Karl Korsch, Svendborg, wahrscheinlich 1937. Zit.: *alternative* 105/1975: *Brecht/Korsch-Diskussion*, S. 247.

2 Ebd., S. 248.

3 *Mê Ti des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke zum ersten Mal vollständig übersetzt, mit ausführlicher Einleitung, erläuternden und textkritischen Erklärungen versehen von Professor Alfred Forke* (Berlin, 1922). Ein Exemplar dieser Ausgabe mit zahlreichen Anstreichungen befindet sich in Brechts Bibliothek im Brecht-Archiv.

4 Forke, S. 67 f., 73 f. – Helwig Schmidt-Glinders' Untersuchung der Anstreichungen Brechts in Forkes Ausgabe des *Mê Ti* (*Mo Ti und Bertolt Brechts »Buch der Wendungen«*. In: *Mo Ti, Gegen den Krieg*. Aus dem Chinesischen übersetzt und hrsg. von Helwig Schmidt-Glinders [Düsseldorf/Köln, 1975], S. 154-178) macht deutlich, daß Brecht keine Aussagen *Mê Tis* direkt übernommen, sondern sich mit ihnen jeweils kritisch im Horizont neuer Fragestellungen auseinandergesetzt hat: das *Mê Ti* war also nicht Vorlage, sondern Anregung und lediglich formales Muster. Übrigens erwähnt Schmidt-Glinders (S. 162), daß sich in Brechts Exemplar des *Mê Ti* auch Anstreichungen und Randbemerkungen von Korsch finden.

5 *Mê Ti* war ein Antipode und Rivale des Konfuzius, was Brecht bei seiner guten Kenntnis der chinesischen Philosophie sicher nicht entgangen ist. Die Verbindung des Widerstrebenden (*Mê Ti* und I-Ching) unterstreicht den eklektischen Charakter der chinesischen Einkleidung.

6 Zitatangaben im Text nach: *Me-ti/Buch der Wendungen*. In: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 12 (Frankfurt, 1967).

7 Vgl. BBA 134/12, wo als Inhaltsangabe u. a. genannt ist: »Einführung neuer Begriffe, Umwendung der alten«.

8 Zit. nach Archiv des Berliner Ensembles 1334/45 und 1444/19.

9 Wolf Dietrich Rasch, *Bertolt Brechts marxistischer Lehrer*. In: *Merkur* 188 (8/1963), H. 10, S. 988-1003.

10 Vgl. besonders: *alternative* 41/1965: *Karl Korsch – Lehrer Bertolt Brechts*. Aus dem unveröffentlichten Nachlaß; Rasch (a.a.O.); Klaus-Detlef Müller, *Der Philosoph auf dem Theater. Ideologiekritik und »Linksabweichung« in Bertolt Brechts »Messingkauf«*. In: *Text und Kritik*. Sonderband Bertolt Brecht I (1972), S. 45-71; Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart, 1972), besonders S. 110 ff.; Franco Buono, *Bemerkungen über Marxismus und Geschichte bei Bertolt Brecht*. In: F. B., *Zur Prosa Brechts* (Frankfurt, 1973), S. 92-120; Jan Knopf, *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht* (Frankfurt, 1974), S. 149-164; *alternative* 105/1975: *Brecht/Korsch-Diskussion*; Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts* (Reinbek, 1973), besonders S. 117-138; ders., *Bert Brecht und Karl Korsch: Fragen nach Lebendigem und Totem im Marxismus*. In: *Jahrbuch der Arbeiterbewegung*. Hrsg. von C. Pozzoli, Bd. 1/1973: *Über Karl Korsch*, S. 177-188.

11 Die These von der Korsch-Legende wurde von Ingeborg Münz-Koenen (*Brecht im Spiegel westdeutscher Publikationen*. In: *WB* 15/1969, S. 123-147) und

Werner Mittenzwei (*Erprobung einer neuen Methode. Zur ästhetischen Position Bertolt Brechts*. In: *Positionen. Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie in der DDR*. Leipzig, 1969, S. 59-100) formuliert. Neuerdings hat Mittenzwei sie wiederholt: Werner Mittenzwei, *Der Dialektiker Brecht oder Die Kunst, Me-ti zu lesen*. In: *Argument-Sonderband 11: Brechts Tui-Kritik* (Karlsruhe, 1976), S. 135-149. Zur Auseinandersetzung mit dieser Publikation siehe die nachfolgende Polemik: Anmerkungen zur ›Korsch-Legende‹ (Werner Mittenzwei).

12 Martin Esslin (*Brecht. Das Paradox des politischen Dichters* [Frankfurt/Bonn, 1962], S. 57) hat zwar das Verdienst, als erster auf Korsch hingewiesen zu haben, seine These vom Anschluß Brechts an den ›Häretiker‹ Korsch hat aber verheerende Wirkungen gehabt: die Auseinandersetzungen um Korsch als Brechts marxistischen Lehrer sind immer wieder in das falsche Licht einer politischen Denunziation geraten.

13 Vgl. Michael Buckmiller, *Marxismus als Realität. Zur Rekonstruktion der theoretischen und praktischen Entwicklung Karl Korsch*. In: *Jahrbuch der Arbeiterbewegung* Bd. 1 (1973), S. 15-85, hier: S. 42 ff.

14 Karl Korsch, *Marxismus und Philosophie* (Frankfurt/Wien, 1966), S. 73.

15 Vgl. Buckmiller (s. Anm. 13) S. 49: »Der Widerspruch von ›Marxismus und Philosophie‹, der in den bisherigen Interpretationen völlig unberücksichtigt blieb, besteht darin, daß Korsch seinen eigenen praktisch-politischen Standpunkt, von dem aus er diese höchst theoretische Schrift formuliert, mit der revolutionären Praxis Lenins identifiziert, gleichzeitig aber die theoretischen Grundlagen für die wissenschaftliche Kritik am Leninismus entwickelt, die für seine spätere oppositionelle Haltung von ausschlaggebender Bedeutung werden.«

16 Ebd., S. 70.

17 Korsch, *Marxismus und Philosophie*, S. 53, 67.

18 Ebd., S. 72.

19 Brecht, Brief an Karl Korsch, Santa Monica, Ende März 1945. Zit. in: *alternative* 41/1965: *Karl Korsch – Lehrer Bertolt Brechts*, S. 45.

20 Brecht, 20, 65 f.

21 Die Kritik trifft außer der Haltung des Lehrers auch seine Haltung als Lehrer: Brecht unterstellt, daß er möglicherweise »dem alteingewurzelten Laster aller Lehrer huldigt, sich selber unentbehrlich zu machen« (66). Vgl. hierzu die Me-ti-Geschichten *Me-tis Schüler erkennen ihren Lehrer nicht mehr* (480 ff.). *Die Kunst, mit dem Lehren aufzuhören* (475) und *Der schlechte Beamte* (554).

22 Brecht, Brief an Karl Korsch, Santa Monica, Ende 1942. Zit. in: *alternative* 105/1975, S. 254.

23 Brecht, Brief an Karl Korsch, Santa Monica, Anfang November 1941. Zit. in: *alternative* 105/1975, S. 253.

24 Mittenzwei (Brecht, *Me-ti. Buch der Wendungen*. Hrsg. und mit einem Nachwort von Werner Mittenzwei. [Berlin/Weimar, 1975]) unterscheidet 5 thematische Komplexe, die er in Bücher gliedert: Buch der Großen Methode, Buch der Erfahrung, Buch der Umwendungen, Buch der Umwälzung, Buch der Großen Ordnung. Damit ist der Zusammenhang von dialektischer Methode, gesellschaftlicher Erfahrung, praktischer Veränderung und sozialistischem Ziel nachgezeichnet, der in den beiden zentralen Themenbereichen Dialektik und Sozialismus enthalten und gemeint ist.

25 *Arbeitsjournal*, Bd. 1, S. 247.

26 Vgl. hierzu: *Katalog der Begriffe* (517 f., 534 f.), *Aussprüche des Anstreichers* (442 f.), *Die Große Methode (Über die Begriffe)* (533), *Nutzen der Umbenennung*

(556) usw.

27 Vgl. *Mi-en-lehs Ausdrucksweise* (574 f.), wo Me-ti durch seine »klassischen Studien über die Entbehrlichkeit der Tugenden« charakterisiert ist. Das bestimmt die Definition der Figur und des Werkes.

28 Vgl. besonders: *Es sollte in einem Land keine besondere Sittlichkeit brauchen* (455 f.), *Verurteilung der Ethiken* (476 ff.), *Über Länder, die besondere Tugenden hervorbringen* (518), *Wann werden Laster berühmt?* (519), *Zustände, welche besondere Tugenden nötig machen* (519).

29 Vgl. *Gespräche über Su* (424 f.), *Ansichten des Philosophen Ko über den Aufbau der Ordnung in Su* (537), *Aufbau und Verfall unter Ni-en* (539 f.), *Befreiung und Freiheit* (543).

30 Vgl. hierzu *Über den Staat* (540 f.).

31 Brecht, Brief an Karl Korsch, Santa Monica, Anfang November 1941. Zit. in: *alternative* 105/1975, S. 253.

32 Brecht zitiert wörtlich die deutsche Übersetzung aus: *Die Internationale* 7/H. 6 (28. 4. 1924), S. 234. Vgl. hierzu die Eintragung im *Arbeitsjournal* vom 17. 10. 1940, wo Brecht Lenins »prosastück« als Beispiel realistischer Schilderung erwähnt (S. 191).

33 Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch*, (München, 1971), S. 95. Eisler betont, daß Brecht Leninist war. An Lenin habe er besonders geschätzt, daß er Marx »durch die Brille Hegels las« (ebd.). Genau das gilt für Korsch.

34 Vgl. besonders: *Über die Unfreiheit unter Mi-en-leh und Ni-en* (438 f.), *Das Seine tun und die Natur das Ihre tun lassen* (447 f.), *Zerstören, welches ein Lernen ist* (457 f.), *Die Große Methode* (493 ff.), *Mi-en-leh beim falschen Argumentieren ertappt* (512), *Über den Staat* (540 f.), *Mi-en-lehs Gleichnis vom Besteigen hoher Berge* (425 ff.), *Theorie des To-tsi* (523 f.).

35 Me-tis Kritik gilt jenen Philosophen, die beim Kampf gegen die Ausbeutung Prinzipienfestigkeit demonstrieren und verlangen: sie »haben nichts von der »Großen Methode« verstanden«, denn »sie kümmern sich gar nicht um die Umstände« (428).

36 Klaus Völker (*Das alte Neue. Anmerkungen zu den aus dem Nachlaß herausgegebenen Me-ti und Tui-Texten*. In: *Kürbiskern* 4/1966, S. 157–166) behauptet, daß Brecht Gedankengänge Lenins aus dem *Linken Radikalismus* »oft wörtlich zitiert« habe (158) – das ist, soweit ich sehe, in dieser Form unzutreffend, der Sache nach aber richtig.

37 Vgl.: *Über den Staat* (540 f.), *Die Polizei von Su* (547), *Erfahrungen müssen sozialisiert werden* (547), *Der schlechte Beamte* (554), *Die Regierung als Dialektikum* (500) usw.

38 Brecht, Brief an Karl Korsch, Santa Monica, Anfang November 1941. Zit. in: *alternative* 105/1975, S. 253.

39 Walter Benjamin, *Gespräche mit Brecht*. In: W. B., *Versuche über Brecht* (Frankfurt, 1966), S. 117–135, besonders S. 128 ff. – In der Diskussion auf dem 4. Kongreß der Internationalen Brecht-Gesellschaft wies John Fuegi auf weiteres unveröffentlichtes Material hin, (u. a. die sog. »Stalin-Mappe«), aus dem sich eine sehr kritische Sicht Stalins ergibt. Demgegenüber ist die in den *Schriften zur Politik und Gesellschaft* (20, 111 ff.) veröffentlichte Meinung Brechts *Über die Moskauer Prozesse* ähnlich wie die Deutung des *Me-ti* ausdrücklich als eine politische Hypothese gemeint. Brecht richtet im Begleitschreiben zu diesem nicht zur Veröffentlichung bestimmten Text an Benjamin die Frage, ob ihm »eine Argumentation dieser

Art [...] nach Lage der Dinge *politisch* richtig erscheint oder nicht« (111). Auch hier geht es darum, für höchst problematische Vorgänge eine dialektische Erklärung zu finden, die angesichts fehlender Informationen nur eine Hypothese sein kann. Vgl. hierzu auch Iring Fetscher, *Brecht und der Kommunismus*. In: *Merkur* 27/1973, S. 872-886.

40 Vgl.: *Die Verehrung des Ni-en* (491), *Vorschlag Me-tis, Ni-ens Beinamen betreffend* (467), *Ni-ens Ruf* (467), *Die Verehrung des Ni-en* (2) (536), *Selbstherrschaft des Ni-en* (538 f.).

41 *Die Prozesse des Ni-en* (522 f., 538).

42 Peter Bormans (*Brecht und der Stalinismus*. In: *Brecht-Jahrbuch* 1974, S. 53-76) verwendet das *Me-ti* in der bislang üblichen Weise als theoretisches Zeugnis, das mit unmittelbaren Äußerungen auf eine Stufe zu stellen ist. Das beinhaltet die Gefahr von Fehlschlüssen. Sehr viel umsichtiger argumentiert Helmut Dahmer in seiner Rezension ›Bertolt Brecht und der Stalinismus‹ (*Jahrbuch der Arbeiterbewegung* Bd. 1: *Über Karl Korsch*, 1973, S. 349-356). Er kritisiert allerdings auch die ›unzureichende‹ Darstellung von Korsch's Ansichten über die Sowjet-Union im *Me-ti* und die ›Stillegung seines politischen Denkens‹ bei Brecht, sobald er sich mit der UdSSR und speziell mit dem Stalinismus beschäftigte. Nur als ›Privatmann‹ habe Brecht sich seinen Scharfblick bewahrt, als ›eine reservatio mentalis‹ (350 f.). Dieser zweifellos vorhandene Widerspruch wird durch die vorgeschlagene Deutung des *Me-ti* als literarische Provokation zumindest verständlicher. – Eine im Ansatz vergleichbare Deutung des Brecht-Korsch-Verhältnisses, jedoch ohne Berücksichtigung der spezifisch literarischen Verfahrensweise des *Me-ti*, hat Klaus Völker schon 1965 in einem Zeitungsartikel vorgeschlagen (*Der Stückeschreiber und sein Lehrer*. In: *Die Zeit* vom 3. 12. 1965, S. IV). Völker hat auch darauf hingewiesen, daß Korsch 1947 seine Haltung gegenüber der UdSSR revidiert hat, da er eine ›Weltherrschaft der Yankees‹ für eine ›reaktionäre Utopie‹ hielt und ihm die Perspektiven für ein sowjetisch beherrschtes Osteuropa ökonomisch und politisch vertretbarer schienen. Vgl. Korsch's Brief an Brecht vom 18. 4. 1947 in: *alternative* 105/1975, S. 254 ff.

43 Benjamin (s. Anm. 39), S. 128.

44 Korsch, *Marxismus und Philosophie*, S. 34 f.

Gerlinde Wellmann-Bretzigheimer
(Dübendorf, Schweiz)

Brechts Gedicht *Als ich in weißem
Krankenzimmer der Charité*

Die Hilfe des Sozialismus zur Überwindung
der Todesfurcht

Als ich in weißem Krankenzimmer der Charité
Aufwachte gegen Morgen zu
Und die Amsel hörte, wußte ich
Es besser. Schon seit geraumer Zeit
Hatte ich keine Todesfurcht mehr. Da ja nichts
Mir je fehlen kann, vorausgesetzt
Ich selber fehle. Jetzt
Gelang es mir, mich zu freuen
Alles Amselgesanges nach mir auch.¹

I

»Todesfurcht« lautet der zentrale Begriff des Gedichts; um ihn kreisen die Gedanken des lyrischen Ich, und auch formal steht er im Zentrum dieser Kreisbewegung (in der Mitte des fünften von neun Versen). Dabei bleibt die Reflexion nicht bloßes Gedankenspiel, sondern wirkt sich auf die Praxis aus, d. h. die Erkenntnis bedingt das Verhalten des Ich, ein Erkenntniszuwachs hat eine Verhaltensänderung zur Folge; es handelt sich also in Brechtscher Terminologie um ein wenn auch hier auf den existentiellen Bereich bezogenes »eingreifendes Denken«.

Zwei Wandlungen hat das Ich erfahren und damit drei Lebens- bzw. Bewußtseinsstufen durchlaufen: in der Vorvergangenheit das Stadium der Todesfurcht, in der Vergangenheit das Stadium überwundener Todesfurcht, in der Gegenwart das Stadium der Freude, aber nicht etwa der Freude auf den Tod, sondern der Freude über das künftige irdische Geschehen nach seinem Tod.² Im Gedicht selbst aktualisiert sich der Schritt von der zweiten zur dritten Stufe, also die zweite Wandlung, während die erste nur mehr referiert wird.

Dadurch daß Brecht bei der ersten Verhaltensänderung mit einer Begründung (»da ja«) argumentiert, bei der zweiten das Verbum »wissen« wählt, betont er, daß es sich nicht um einen naturbedingten automatischen Entwicklungsprozeß handelt (wie etwa bei der Abfolge der Lebensstufen vom Kind zum Greis), sondern um einen *Erkenntnis*prozeß, der jeweils durch einen rationalen Akt um eine Stufe weitergetrieben wird.

Der Anfangs- und Schlußsatz gelten der Jetzt-Zeit, der Endstufe des Prozesses (Freude), und umschließen die beiden Sätze, die der überwundenen Vergangenheitsstufe (Freisein von Todesfurcht) gewidmet sind. Der erste Satz verweist auf die Vergangenheit (der Komparativ »besser« fordert den Vergleich mit der vorangegangenen Zeit), der letzte schaut in die Zukunft (»nach mir«). Die Gegenwart selbst, obwohl mit dem Adverb »jetzt« artikuliert, ist ihrerseits durch das Präteritum in die Vergangenheit entrückt; das Ich berichtet einen abgeschlossenen Vorgang, betrachtet sich aus Distanz, begreift sich als historisches Wesen und verschließt sich nicht einer möglichen Weiterentwicklung des Meinungsbildungsprozesses.

II

Eine Begründung wird *expressis verbis* nur für die erste Bewußtseinswandlung, die Überwindung der Todesfurcht, gegeben. Sie wird in Form eines Nebensatzes präsentiert, tritt also zurück gegenüber dem wichtigeren Resultat, dem ein Hauptsatz vorbehalten bleibt; und doch erhält der Nebensatz auch seinerseits wieder Schwergewicht dadurch, daß ihm im Schriftbild die Eigenständigkeit eines Hauptsatzes verliehen wird: »Da ja nichts / Mir je fehlen kann, vorausgesetzt / Ich selber fehle.« Der Grund, der für die Befreiung von Todesfurcht geltend gemacht wird, läßt *e contrario* erschließen, weshalb das Ich zunächst in Todesfurcht befangen war und wie diese Todesfurcht zu definieren ist: als Furcht vor Besitzverlust, ich meine vor dem Verlust diesseitiger »Güter« (*bona*) im weitesten Sinne, nicht etwa als existentielle Angst vor dem Sterben oder vor unbekanntem bzw. schlimmem Schicksal nach dem Tod. Das Ich denkt somit in materialistischen Kategorien, nicht in mythologischen oder christlichen.

Die chronologische Angabe »Schon seit geraumer Zeit / Hatte ich keine Todesfurcht mehr« läßt sich an Hand von Brechts Werk terminieren. Die Replik auf die Vergangenheit ist keine poetische Fiktion, sondern in der Tat ein Verweis auf Äußerungen einer früheren Schaffensstufe, die dank der neuen Einsicht nunmehr ihrerseits als überwunden ausgewiesen werden. Die Funktion der Wiederaufnahme eines Themas im Sinne eines »Eigenzitats«, eines Verfahrens, das bei Brecht häufig zu beobachten ist, besteht also hier in einer Art Selbstkorrektur, in der Dokumentation eines gedanklichen Prozesses.

Der Text, auf den sich meiner Meinung nach das Gedicht unmittelbar bezieht, ist der Abschnitt *Über die Todesfurcht* aus der (hauptsächlich zwischen 1934 und 1942 geschriebenen) Sammlung *Me-ti / Buch der Wendungen*: »Me-ti sagte: Im allgemeinen finde ich, daß die Menschen zu unserer Zeit das unzulängliche Leben zu wenig und den Tod zu sehr fürchten. Daß sie den Tod zu sehr fürchten, kommt von ihrem unablässigen Bemühen, festzuhalten, was sie haben, weil es ihnen sonst weggerissen wird. Sie können sich nur schwer von falschen Vorstellungen befreien. Das schlimme daran, daß einem etwas entrissen wird, ist, daß man selber, um dieses Entrissene beraubt, zurückbleibt. Wenn einem das Leben entrissen wird, bleibt man aber nicht zurück. Es wäre wohl schlimm, ohne Leben zu sein; aber man ist nicht mehr, wenn man nicht mehr lebt« (12,469).

Eine Vorlage für diese Argumentation findet sich bei dem chinesischen Philosophen Mo Di oder Mê Ti nicht. Im Gegenteil, sein Kapitel *Klarheit über die Geister* sucht mit verschiedenen Beispielen zu erweisen, daß ein Verstorbener als Geist weiterlebt.³ Als Sprecher verbirgt sich an dieser Stelle also mit Sicherheit Brecht hinter der Maske des Me-ti.

Die Gedankenführung verrät als geistige Väter Lukrez und Marx. Der römische Dichter entkräftet oder widerlegt im 3. Buch seines Lehrgedichts *de rerum natura*, in dem er in Anlehnung an Demokrit und Epikur die Todesfurcht als unsinnig erweisen will, verschiedene Einwände, welche die Furcht vor dem Tod zu begründen suchen. Einer dieser »Dialoge« lautet:

»Aber dein freundliches Haus empfängt dich nicht mehr, noch die

teure

Gattin; dir laufen nicht mehr entgegen die lieblichen Kinder,
Küsse zu rauben von dir, dich labend mit schweigender Wonne
Nicht sind blühende Taten hinfort dir vergönnt, noch der Deinen
Schutz und Hülfe zu sein. Dich bracht', Elender, elendig
Ein verhaßter Tag um alle Geschenke des Lebens.«

Also sagen sie; doch sie vergessen hinzu noch zu setzen:

»Kein Verlangen auch wird nach allem diesem dich quälen.«

Wenn sie nur dieses genau beherzigten, folgten den Lehren,
Würden sie großer Angst und Furcht des Gemüts sich entladen.

Brecht hatte, so scheint mir, diesen Text vor Augen und entlehnte ihm den Gedankengang: Verlust des Lebens bedeutet Besitzverlust (Besitz im Sinne der Lebensgüter), Furcht vor dem Tod bedeutet Furcht vor Besitzverlust, Verlust des Lebens bedeutet Verlust des Besitzverlangens. Doch gleichzeitig füllt er als Me-ti diese bei Lukrez vorgegebene Denkstruktur mit einem neuen Inhalt, indem er den Besitz und das Verhältnis des Menschen zum Besitz in ganz anderer Weise bestimmt.

Entspringt bei Lukrez die Verlustangst dem Gefühl patriarchalischen Lebensgenusses, auf den man nicht verzichten *will*, so entspringt sie bei Brecht der Erfahrung des Existenzkampfes, bei dem man nicht loslassen *kann* und *darf*. Sie entwickelt sich für den Philosophen der römischen Blütezeit als Folge des Glücks und privater Harmonie, für den Me-ti des Ausbeutungszeitalters als Folge des Mangels und der gegenseitigen Ausnützung, resultiert dort aus einem erfüllten, hier aus einem unerfüllten Leben. Da nach Brecht die Menschen dem Lebensgesetz »festhalten-entreißen« unterstehen, ist ihnen das zum Überleben notwendige Prinzip des Festhaltens zu einer Art mechanischer Zwangshandlung geworden. Ihr Fehlverhalten beruht demnach weniger auf einem selbstverschuldeten individuellen Denkfehler als auf einem Strukturfehler des Gesellschaftssystems. Zur Verdeutlichung und Fundierung dieser These ist der Einbezug einiger weiteren Stellen, vor deren Hintergrund erst das *Me-ti*-Zitat und der Gedichttext voll verständlich werden, unerlässlich.

Daß für den an Marx geschulten Brecht die Todesfurcht nicht so sehr ein existentielles als ein soziologisches Problem

war, beweisen seine Notizen: »Auch die Todesfurcht ist mehr als Folge des Zustandes des Gemeinwesens zu betrachten«⁵ oder »Auch die Todesfurcht, die Nährmutter der Religionen, muß als Folge bestimmter gesellschaftlicher Zustände behandelt werden« (20,155). Zeugnis von dieser Ansicht geben ebenfalls literarische Ausformungen, deren schärfste die Hexameter-Einlage in der Erzählung *Die Trophäen des Lukullus* (1939) ist (11,312 f.):

Wenn sie so jammern, das Leben werd ihnen geraubt, dann gedenken
diese des Raubs, der an ihnen verübt und den sie verübten
denn auch das Leben, das ihnen geraubt wird, war ein geraubtes.
Ach, es entreißen den Fisch, den der Fischer dem Meer entriß, gierig
wieder dem Fischer die Händler. Aber das Weib, das den Fisch bäckt
ungern nur gießt sie das Öl in die Pfanne, mit schmerzlichen Blicken
auf den schwindenden Vorrat. O Furcht, ohne Öl zu sein! Schrecken
nichts mehr zu haben und nichts zu bekommen! Entsetzen, beraubt
zu sein!

Keine Gewalttat scheuten die Väter. Mit Mühe nur halten
und indem sie Verbrechen begehn, die Erben das Erbteil.
Ängstlich verbirgt dort der Färber sein kostbar Rezept vor dem
Kunden
was, wenns bekannt würd? Und dort in der Runde der bechernden
Künstler
beißt sich ein Dichter die Zung ab: er hat einen Einfall verraten!
Schmeichelnd listet der Mann hinterm Strauchwerk dem Mädchen den
Beischlaf ab
Opfer entlockt der Priester der hungernden Pächterfamilie
und es bemächtigt der Arzt sich des Leibschadens als eines Geldquells.
Wer könnt in solcher Welt den Gedanken des Todes ertragen?
Zwischen ›Laß los!‹ und ›Ich halts!‹ bewegt sich das Leben und beiden
dem der da hält und dem der entreißt, krümmt die Hand sich zur
Klaue.

Die Schlußfolgerung lautet demnach: Da Sterben nichts anderes heißt als »das Leben wird geraubt« und da der Mensch auf Grund seiner Lebensumstände daran gewöhnt ist, alles festzuhalten, ist er automatisch auch bestrebt, das Leben festzuhalten; er reagiert also nur als Sklave der ihm von der Gesellschaft aufgeprägten Lebensform.

Diese Einsicht liegt bereits dem ein Jahrzehnt älteren *Badener Lehrstück vom Einverständnis* (1929) zugrunde. Der Sprecher des »gelernten Chors«, der Lehrmeister echter revolutionä-

närer Gesinnung, sucht sie den Gestürzten beizubringen bei seiner Lektion, wie sie sterben, d. h. die Furcht vor dem Tod verlieren können – Tod auch hier bereits mit der Formel »das Leben wird entrissen« (2,600) umschrieben: »Wer etwas entrißt, der wird etwas festhalten. Und wem etwas entrissen wird, der wird es auch festhalten. Und wer etwas festhält, dem wird etwas entrissen« (2,601). Daraus entwickelt er in konsequenter Weiterführung des Gedankens als richtige Haltung zum Tod die Forderung, die Güter und das Leben aufzugeben.⁶

Die Hexameter verdienen für unseren Zusammenhang nochmals besondere Beachtung. Brecht legt sie in der Erzählung seiner Figur Lukrez in den Mund als Antwort auf echte Lukrezverse, die dort der Gesprächspartner Lukullus zitiert (11,311 f.)⁷; obwohl von der *persona* Lukrez gesprochen, stammen sie aus Brechts eigener Feder⁸ und lehnen sich eindeutig an das erste Kapitel des *Kommunistischen Manifests* an⁹, radikalisieren in ihrer Absolutheit indes die Vorlage wesentlich. Brecht konnte sie später in gleichem Wortlaut¹⁰ in das *Lehrgedicht von der Natur der Menschen* versetzen (10,898 f.), das er (wiederum!) als Gegenstück zu Lukrez' *Lehrgedicht Von der Natur der Dinge* plante, um die »Unnatur der bürgerlichen Verhältnisse« (10,22*) zu brandmarken; im Zentrum sollte eine Versifikation des *Kommunistischen Manifests* stehen.¹¹

Mit dieser Verseinlage erteilt Brecht seinem römischen Vorgänger eine Belehrung, »korrigiert« ihn gleichsam, und zwar auf doppelte Weise. Der historische Lukrez (gesprochen von Lukullus) beobachtet, daß auch Menschen, die lauthals die Nichtexistenz und Entindividualisierung nach dem Tod postulieren, persönlich doch noch unbewußt Spuren des herkömmlichen Verhaltensschemas zeigen. Er demonstriert daran, wie tief im Menschen verwurzelt die Todesfurcht sitzt, und wertet sie an dieser Stelle als psychologisches Phänomen. Brechts Lukrez indes erklärt in seiner erläuternden Entgegnung die Todesfurcht als soziologisches Problem, indem er menschliches Verhalten durch das Prisma des Marxismus betrachtet, das Leben als Ausbeutungsprozeß beschreibt, den Menschen als Produkt der Gesellschaft begreift und das Bewußtsein vom Sein abhängig macht. Den alten

naturwissenschaftlichen Materialismus des Epikurschülers Lukrez reichert er mit dem neuen historischen Materialismus an.

Doch die pseudolukrezischen Brechtverse sind nicht nur eine Antwort auf, sondern auch ein Ersatzstück für echte Lukrezverse. An ihrem Platz nämlich steht im Originaltext (im Anschluß an die von Lukullus zitierten Zeilen) jenes idyllische Genrebild des Familienlebens, das (siehe oben) als Quelle für den *Me-ti*-Text namhaft gemacht wurde (»Aber dein freundliches Haus . . .«). Indem Brecht das Lebensidyll eines *vir Romanus* gegen das Zerrbild des Lebens im bürgerlichen Zeitalter austauscht, ahmt er den historischen Prozeß nach, den Marx im *Manifest* in die Worte faßt: »Die Bourgeoisie, wo sie zur Herrschaft gekommen, hat alle feudalen, patriarchalischen, idyllischen Verhältnisse zerstört. Sie hat die buntscheckigen Feudalbande, die den Menschen an seinen natürlichen Vorgesetzten knüpften, unbarmherzig zerrissen und kein anderes Band zwischen Mensch und Mensch übriggelassen, als das nackte Interesse, als die gefühllose ›bare Zahlung‹. Sie hat die heiligen Schauer der frommen Schwärmerie, der ritterlichen Begeisterung, der spießbürgerlichen Wehmut in dem eiskalten Wasser egoistischer Berechnung ertränkt. Sie hat die persönliche Würde in den Tauschwert aufgelöst und an die Stelle der zahllosen verbrieften und wohlerworbenen Freiheiten die *eine* gewissenlose Handelsfreiheit gesetzt. Sie hat, mit einem Wort, an die Stelle der mit religiösen und politischen Illusionen verhüllten Ausbeutung die offene, unverschämte, direkte, dürre Ausbeutung gesetzt.«¹²

So ergeben sich tiefgreifende Unterschiede zwischen dem Lebensbild des historischen und des Brechtschen Lukrez: Ist bei jenem die Furcht vor dem Verlust der Lebensgüter nur eines unter verschiedenen Motiven für die Furcht vor dem Tod, so wird sie bei diesem zum einzigen und allmächtigen: Lebens- und Besitztrieb werden identisch. Während Lukrez von den *praemia vitae* spricht, also das Leben als Beschenkt-Sein versteht, spricht Brecht nur vom dauernd drohenden Verlust, definiert Leben als Beraubt-Werden; während dort Leben Genuß und Idylle ist – Lukrez spart nicht an Farben, um das Glück seines *pater familias* (nach den herkömmlichen

Topoi) auszumalen (*domus laeta, uxor optima, dulces nati, oscula, dulcedo, facta florentia*) –, ist es hier entartet zum permanenten Kampf um Habe; während dort der ›Besitz‹ erst durch den Tod gefährdet erscheint, ist er es hier schon in jedem Augenblick des Lebens. Während bei Lukrez die Todesfurcht daher rührt, daß der Mensch das angenehme Leben nicht aufgeben *will*, kommt sie bei Brecht daher – die schon oben am *Me-ti*-Text gemachte Beobachtung bestätigt sich –, daß der Mensch, eingespannt in den zwanghaften Mechanismus des Festhaltens, das Leben gar nicht aufgeben *kann*. Die ›Korrektur‹ des Lukrez geht jeweils über Marx: individuelles Fehlverhalten wird nicht als selbstverschuldet, sondern als gesellschaftlich bedingt verstanden.

Der Exkurs hat deutlich gemacht, daß sich das Vergangheitsstadium des Gedichts historisch auf die »bürgerlichen Verhältnisse« bezieht, in denen dem Marxismus zufolge der Mensch Ware ist, der Lebenswert eines Menschen sich nach der Größe seines Kapitals richtet. Wo das einzige Ziel des Lebens in der Ansammlung von Privatbesitz besteht, kann auch die Furcht vor dem Tod nur Furcht vor Besitzverlust sein.

Der logische Kalkül, den Brecht zur Überwindung der Todesfurcht von Lukrez übernimmt, beruht auf der materialistischen Auffassung von der Einheit und Untrennbarkeit von Körper und Seele, so daß der physische Tod zugleich das Ende des gesamten Menschen bedeutet. In der Überzeugung, daß es kein Jenseits und keine Art eines Weiterlebens nach dem Tode gibt, decken sich Marxismus und antiker Materialismus.

Doch nicht nur deshalb – das sei noch am Rande erwähnt – konnte sich Brecht seinem römischen Vorgänger geistesverwandt fühlen. Auch Lukrez war als Epikureer Künder einer auf römischem Boden neuen Weltanschauung, durch die er das Leben der Menschen erleichtern wollte. Mit der Lehre, daß Natur und Leben nur auf physikalischen Prinzipien beruhen, wollte er seine Landsleute von Götter- und Todesfurcht befreien und ihnen zu mehr innerem Glück verhelfen, durch den Sturz der Religion (in der traditionellen Prägung der Mythengläubigkeit) die Lebensfreude fördern.

III

Bei der Deutung der Zeilen: »Da ja nichts / Mir je fehlen kann, vorausgesetzt / Ich selber fehle«, gingen wir bisher von der aus der Negierung erschließbaren Definition »Todesfurcht ist Furcht vor Besitzverlust« aus. Diese Furcht wurde von Brecht als Folge der gesellschaftlichen Verhältnisse ausgewiesen. Doch er verstand – das hat die Forschung hinlänglich gezeigt¹³ – Kunst nicht als bloße Abbildung und Widerspiegelung des Seins, sondern als ein Instrument, die Widersprüche des gesellschaftlichen So-Seins aufzudecken und damit eine neue Erkenntnis zu vermitteln, die ihrerseits wieder eingreifend auf die Praxis zurückwirken soll. So auch in unserem Fall: Macht er einerseits durch die Klassifizierung der historischen Gegenwart als des Zeitalters der Ausbeutung bzw. des »Festhaltens« die Todesfurcht verständlich, so zeigt er doch andererseits zugleich ihre Unangemessenheit, ja Unsinnigkeit angesichts einer solchen Art von Leben auf. »Im allgemeinen finde ich, daß die Menschen zu unserer Zeit das unzulängliche Leben zu wenig und den Tod zu sehr fürchten«, lautet seine Kritik im *Me-ti*-Text. Mit dem Austausch des heilen römischen Lebensbildes durch das entartete neuzeitliche in der Erzählung provoziert er die Frage, wieso trotz dieser veränderten Lebensbedingungen das gleiche Bedürfnis nach Leben weiter besteht, weshalb der Mensch nicht freiwillig die Waffen streckt und sich gerne dem permanenten Kampf aller gegen alle entzieht. Auch die Gedichtzeilen vermögen dank ihrer konstruierten Formulierung diese Paradoxie menschlichen Verhaltens zu entlarven. Daß einem nichts fehlen kann, gilt nur unter der Voraussetzung, daß man selbst fehlt, d. h. tot ist. Tritt diese Voraussetzung nicht ein (zu Lebzeiten also), müßte demnach das Gegenteil gelten (es müßte vieles fehlen). Dann wäre der Tod als *absentia malorum* gegenüber dem Leben als *praesentia malorum* sogar ein Gewinn, so daß Todesfurcht, sprich: Furcht vor der Befreiung von Übeln geradezu lächerlich wird.

Diese Art der Dialektik weist wiederum zum *Badener Lehrstück vom Einverständnis* zurück, auf das wegen der andersartigen bisherigen Interpretationen kurz eingegangen werden muß: »Welcher von uns stirbt, was gibt er auf? Der gibt doch nicht nur seinen Tisch oder sein Bett auf! Wer von uns stirbt, der weiß auch, ich gebe auf, was da vorhanden ist, mehr als ich

habe, schenke ich weg. Wer von uns stirbt, der gibt die Straße auf, die er kennt, und auch, die er nicht kennt. Die Reichtümer, die er hat, und auch, die er nicht hat. Die Armut selbst. Seine eigene Hand« (2,601). Nur »Tisch« und »Bett« sind mit einem Possessivpronomen als persönliches Eigentum gestempelt; dazu kommen noch die »Reichtümer, die er hat«. Wie Tisch und Bett den Minimalbedarf bezeichnen, so dürfte das Substantiv »Reichtümer« ironisch die Lächerlichkeit der paar Habseligkeiten des kleinen Mannes (eben z. B. Tisch und Bett) dartun, geradezu ein Euphemismus sein für die im folgenden ungeschminkte Bezeichnung »Armut«. Wer aufgeben muß, »was da vorhanden ist«, »mehr als ich habe«, die »Armut selbst«, muß nichts aufgeben, denn ihm gehört nichts; jedenfalls muß er nicht Habe aufgeben, sondern höchstens gemäß der Marxschen Definition von Armut den einzigen ihm innewohnenden Trieb nach Habe, die entmenslichte nackte Besitzgier, d. h. seine Entfremdung.¹⁴ In meinen Augen wird an dieser Stelle des Lehrstücks keineswegs zur Aufgabe eines Armutsideals geraten¹⁵, sondern als Absurdität angeprangert, daß der Mensch sich nicht einmal von seinem wegen äußerer und innerer Armut lebensunwerten Leben lösen kann. Die bekannte Straße, wohl symbolisch als Lebensweg bzw. Entwicklungsweg der Gesellschaft zu verstehen, hat ins Elend geführt, ist also leicht aufzugeben; nicht minder leicht die »eigene Hand«, die eine Chiffre für »sich selbst« sein mag; denn der Mensch im Ausbeutungszeitalter ist nach den oben zitierten Hexametern zu einer bloßen »Klaue« degeneriert; dazu ist er einzig und allein auf seine eigene Hand angewiesen, da eine andere hilfreiche Hand fehlt. Doch ein Leben, dessen Funktion nur im entarteten Hand-Sein besteht, ist ein Nichts und verdient deshalb nicht, behalten zu werden.

Dem Wenigen allerdings, was der Mensch sein eigen nennt, ohne daß es ihm echten Genuß bieten könnte, steht die Menge dessen gegenüber, was ihm nicht gehört und damit glücklichere Perspektiven eröffnen könnte (»mehr als ich habe«, »die Straße [. . .] die er nicht kennt«, »Die Reichtümer [. . .] die er nicht hat«). Hier wird die Todesfurcht nicht nur von dem törichten Bestreben des Menschen, seinen armseligen Besitz festzuhalten, abgeleitet, sondern auch aus seiner berechtigten Sehnsucht, dessen teilhaftig zu werden, was ihm bisher vor-

Dasselbe Gebot, dem Neuen Platz zu machen, richtet Brecht in seinem Gedicht unausgesprochen an sich. Und doch setzt er sich in zwei Punkten von Lukrez ab. Dieser deutet das Leben als Leihgabe der Natur, die allen zum Nutzen, zum Gebrauch (*usu*), genauer gesagt, zum Eigennutz gegeben wird. Der Marxist Brecht – das zeigen andere Stellen seines Werks – bestimmt den Sinn des Lebens auch nach dem Nutzen, aber nicht nach einem Nutzen für das eigene Ich, sondern für die Gesellschaft.

Im Hörspiel *Das Verhör des Lukullus* muß der Schatten eines jeden Verstorbenen Rechenschaft darüber ablegen, ob er den Menschen genützt oder geschadet hat (4,1458): »denn auf den / Nutzen eines Menschen / Geben sie [die Totenrichter] das meiste« (4,1456). Im *Badener Lehrstück vom Einverständnis* wird diese Lebensauffassung demonstriert: der Mensch wird in zwei Relationsmöglichkeiten gezeigt, in Selbstbezogenheit bzw. Gesellschaftsbezogenheit. Den gestürzten Monteuren gelingt es, ihre »kleinste Größe« zu erreichen, d. h. sich ihrer Individualität zu entkleiden, ihr Ego abzulegen und sich auf ihre (anonyme) Leistung für die Gesellschaft zu reduzieren, während der gestürzte Flieger auf seiner »größten Größe« beharrt, auf einer zweckfreien Individualleistung, die er nicht der Gesellschaft ausliefern, nicht für sie nutzbar machen will. Antithetisch stehen einander gegenüber: Fliegen um seiner selbst willen – Fliegen zum Fortschritt der Menschheit; *l'art pour l'art* – Beitrag zu der technischen Entwicklung; narzißtische Selbstbespiegelung – Dienst an der Gemeinschaft. Die Leistung des Fliegers ist der Flug, der keinem zugute kommt (»Ich bin für das Fliegen geflogen«, 2,606), das von den Monteuren »Erreichte« das Flugzeug, das der Gesellschaft übergeben wird. Nach der im Lehrstück dokumentierten Lehre gewinnt der Sterbende eine neue Art von Unsterblichkeit: Was zerfällt, ist nur die Hülle, die einmalige Person; was bleibt, ist das für die Gesellschaft Erbrachte, das an keinen Namen geknüpft ist.

Genau derselben Vorstellung folgt auch die Erzählung *Die Trophäen des Lukullus*, in der Brecht als ewige Leistung des römischen Feldherrn den der Anonymität preisgegebenen Import des Kirschbaums nach Europa ausweist, allerdings im Hörspiel *Das Verhör des Lukullus* diesen Nutzen als ein

Nichts abwertet angesichts des dazu benötigten Aufwandes von 80 000 Gefallenen (4,1476 f.). Man könnte einwenden, das Lehrstück handle gar nicht vom physischen Tod, sondern metaphorisch vom Ablegen der Individualität und vom Eingehen in die Anonymität. Und doch ist es gerade diese Metaphorik, die zeigt, was Brecht unter Sterben versteht: das Wesentliche ist nicht die biologische, sondern die geistige Annullierung des Ich, die Erkenntnis, daß Menschsein nicht Individuum, d. h. unteilbar sein bedeutet, sondern Teil sein, nämlich Bestandteil des Kollektivs. Dies bestätigen zwei handschriftliche Notizen Brechts: »individuum nur unsterblich möglich / stirbt es, so hat es höchste eisenbahn sich zu entindividuu / [alisieren]«; »sie [die Person] fällt in teile, sie verliert ihren atem, sie geht über in anderes, sie ist namenlos, sie hört keinen vorwurf mehr, sie flieht aus ihrer ausdehnung in ihre kleinste größe aus [der] ihrer entbehrlichkeit in das nichts – aber in ihrer kleinsten größe erkennt sie tiefatmend übergegangen ihre neue und eigentliche unentbehrlichkeit im ganzen.«¹⁸

Aus der Einsicht, daß der Wert des Menschen nicht in seiner einmaligen, unverwechselbaren Persönlichkeit besteht, sondern in seiner Leistung für die Gesellschaft, daß an ihm, dem Rollenträger, nicht der Träger, sondern nur die Rolle interessant ist und daß es sogar wünschenswert ist, den Träger, sobald er schwach wird, durch einen stärkeren auszutauschen, aus dieser Einsicht also resultiert das Einverständnis mit dem Tod, das Brecht im Lehrstück verlangt (2,602), resultiert ebenso im Gedicht die *Freude* an der (nicht mehr erlebbaren) Zukunft. Der naturgeschichtliche *Zwang*, sterben zu *müssen*, wird vom Ich nicht nur akzeptiert, sondern zur persönlichen *Bereitschaft* sublimiert, weichen zu *wollen*. Während Lukrez nur fordert, der Sterbende solle sich gegen das unausweichliche Naturgesetz nicht auflehnen, sondern es mit *Gleichmut* (*aequo animo*) ertragen, geht Brecht einen Schritt weiter und gelangt zu der eigenen Leistung, seinen Platz *gern* und *freudig* zu räumen.

Das Bewußtsein, das Besser-Wissen, das dem Ich im Krankenzimmer gelingt, darf aber nicht nur als individuelle Leistung bewertet werden, da Brecht, wie gezeigt, die Todesfurcht als Resultat der gesellschaftlichen Zustände verstanden

wissen will. Verändert hat sich gegenüber der früheren Lebensphase primär die Gesellschaftsstruktur: Der Schriftsteller lebt nunmehr – das Gedicht ist 1956 entstanden – in einem Land, in dem der Sozialismus oder – in Brechtschem Sinne genauer – wenigstens das Bemühen um Sozialismus herrscht. Die individuelle Bereitschaft, das Leben aufgeben zu *wollen*, wird ermöglicht dank der gesellschaftlichen Struktur, die den Menschen befähigt, es aufgeben zu *können*. Denn im Sozialismus soll der Mensch nicht mehr der Zwangssituation gegenseitiger Ausbeutung unterstehen, nicht mehr auf eine raffende und haltende »Klaue« reduziert sein. Da ihm niemand etwas wegnehmen will, ist ihm auch das Bedürfnis fremd, alles, und am Ende auch das Leben, festhalten zu müssen.²⁰ Man könnte vermuten, daß der Mensch nun doppelt so stark am Leben hänge, da es lebenswert geworden ist. Doch dieser Egozentrismus wird in der Theorie durch die Entindividualisierung des Lebenswertes vorgebeugt, durch die Sinngabe des einzelnen nur für und durch das Kollektiv.

V

Daß das Ich des Gedichts mit dem Tod einverstanden ist, geht unzweideutig aus der Freude hervor, mit der es an die Zukunft denkt, die es nicht mehr erleben wird. Ist jedoch auch ersichtlich, daß dieses Einverständnis durch den Verzicht auf Individualität, durch Reduktion auf die »kleinste Größe« erreicht worden ist?

Bevor die Frage beantwortet werden kann, muß zunächst Bilanz über den Lebenswert des Individuums gezogen werden. Beschränkt sich dieser auf Eigennutz, oder besteht er aus einem Nutzen für die Allgemeinheit? Brecht hat sich als Gehilfe bei der revolutionären Überbauarbeit, als Lehrer des Volkes verstanden, und nur als solcher will er sich laut der von ihm entworfenen Grabsteininschrift (»Er hat Vorschläge gemacht«, 10,1029) verewigt wissen. Er hat in seinem Werk, dessen kann er sich am Ende seines Lebens bewußt sein, der Menschheit den von ihm erbrachten Beitrag zur Gesellschaftsentwicklung übergeben.

Zwar wird diese Gabe immer an seinen Namen geknüpft bleiben, selbst dann, wenn sie einmal tatsächlich gedankliches Allgemeingut werden sollte. Und doch hat Brecht in den

Gedichtzeilen versucht, sich selbst zu entpersönlichen, seine unverwechselbare Identität abzulegen, seinen Ruhm in die Anonymität zu verflüchtigen. Denn er nennt seine Leistung nicht Dichtung, die ihm persönlichen Nachruhm verschafft, sondern nimmt sie, wie mir scheint, in die metaphorische Verhüllung »Amselgesang« zurück und gliedert sich damit einer namenlosen und auswechselbaren, ganz auf ihre Funktion beschränkten Reihe von Amseln ein.

Ein Blick auf die Gedichtssituation soll diese These erläutern. Wesentlich für den Bewußtseinswandel sind Ort und Zeit seines Vollzugs. Das weiße Krankenzimmer²¹ erscheint als Ort der Isolation, der Abgeschiedenheit von der Welt. Der Bezug zwischen Ich und Umwelt wird als einseitig dargestellt; das Ich nimmt nur mehr die Welt wahr (hört die Amsel von draußen), aber ist nicht mehr imstande, die eigene Stimme hinausdringen zu lassen und seinerseits auf die Umwelt einzuwirken. In diesem Sinne ist die Situation bereits dem Tod ähnlich. Der Zeitpunkt der Bewußtseinsänderung ist bezeichnenderweise der beginnende Morgen und der Begleitumstand, unter dem sie sich vollzieht, oder sogar das auslösende Element, an dem sie sich vollzieht, der Amselgesang. Die Amsel ist hier Kündlerin des Morgens, des neuen Tages. Man muß sich daran erinnern, daß in Brechts Werk der Begriff Morgen oft symbolisch den Beginn der neuen, besseren Zeit des Sozialismus bezeichnet. Außerdem ist zu beachten, daß die Amsel bei Brecht nicht schlechthin und zu aller Zeit die Kündlerin des Morgens ist. Zu dieser Funktion wurde sie erst auserkoren, seit der Dichter in der DDR lebte²², d. h. daß der Tag, den ihr wohltönender *Gesang* ansagt, ein schöner Tag sein muß, ein Tag des Sozialismus. Vorher (und wenn die alte Zeit evoziert werden soll) ist es der bereits in der Wortwahl mit einem negativen Beigeschmack bedachte *Hahnenschrei*, der den Tag einleitet²³ und den Brecht selbst interpretierte in dem etwa 1943 verfaßten Gedicht *Tagesanbruch*: »Nicht umsonst / Wird der Anbruch jeden neuen Tages / Eingeleitet durch das Krähen des Hahns / Anzeigend seit alters / Einen Verrat« (10,868). Während der Amselgesang im ersten Satz durchaus wörtlich zu verstehen ist, muß er im letzten Satz eine übertragene Bedeutung erhalten haben, durch den Denkakt des Ich zu einer Metapher geworden sein. Die Amsel meint

nach meiner Auffassung den Kündler des neuen sozialistischen Tages, den Dichter und Streiter, der nicht mehr den häßlichen Schrei des »Verrats« ausstößt, sondern als Repräsentant eines neuen Anbruchs den schönen Gesang der »Wahrheit« anstimmt. In diese Richtung ist auch der Wortlaut der letzten Gedichtzeile deutbar. Die Gegenüberstellung zu dem Ausdruck »Aller Amselgesang nach mir auch« braucht nicht nur zu lauten »Alles Amselgesanges zu meiner Zeit«, sondern kann auch heißen »mein eigener Amselgesang«.

Mit der Metapher Tier/Dichter könnte sich Brecht auf eine alte Tradition stützen. So vergleicht zum Beispiel Horaz sein verehrtes griechisches Vorbild Pindar mit einem mühelos sich in die Lüfte erhebenden Schwan, während er sich selbst zum Zeichen der Demut mit der Rolle einer fleißig sammelnden Biene begnügt,²⁴ und Lukrez bezeugt gerade zu Beginn des 3. Buches seines Lehrgedichts seinem Meister Epikur Reverenz, wenn er diesen mit einem Schwan oder einem starken Pferd, sich selbst dagegen nur mit einer Schwalbe oder einem Böcklein vergleicht. Das Flöten der Amsel würde demnach in dem Kranken die tröstliche Zuversicht wecken, daß sein persönliches Ausscheiden, sein Verstummen, dem Progreß der Sache, für die er seine Stimme erhoben hat, keinen Verlust bringt, da schon andere Amseln seinen Platz eingenommen haben und einnehmen werden. Es kommt nicht darauf an, *wer* singt, sondern *daß* gesungen wird. Der Amselgesang, den der von der Außenwelt Abgeschnittene hört, ist bereits gleichsam ein »Amselgesang nach ihm« und als solcher der Garant, daß es auch in Zukunft Kündler des schönen Tages geben werde. Mit diesem Trost, daß die Welt auf seine Person nicht mehr angewiesen ist, da *anderer* Amselgesang die Botschaft weiterträgt und *sein* Amselgesang der Welt als Vermächtnis übergeben ist, wäre seine Sorge überwunden: »Dauerten wir unendlich / So wandelte sich alles / Da wir aber endlich sind / Bleibt vieles beim alten« (10,1031). Zugleich kann nicht überhört werden, daß Brecht die »Amseln«, die Vorkämpfer für eine bessere Zeit, noch nicht für entbehrbar hält; noch ist der Zustand nicht erreicht, den er in einem späten Gedicht (1955) herbeisehnt: »Das ist ein fröhlicher Tag, an dem es heißt: / Legt die Waffen weg, sie sind nicht mehr nötig« (10,1028)! Diese Andeutung deckt sich mit Brechts sonstigen Aussagen

über die Gesellschaftsordnung der DDR. War er doch der Ansicht, daß der Weg zu einer besseren Zukunft zwar schon betreten sei, aber bis zum Endziel noch viele Hürden genommen werden mußten.

Indes scheint mir der Bezug zwischen Ich und Gesellschaft in diesem Gedicht nicht nur durch die Metaphorik hergestellt zu sein, sondern auch durch die elliptische Formulierung bei dem ohnehin auffälligen Verbum »ich fehle«. Auch im *Baderner Lehrstück* vollzieht sich der Transport zwischen Ichbezogenheit und Gesellschaftsbezogenheit sprachlich mit Hilfe eines Verbuns, nämlich »aufgeben«. Während bei der Belehrung (Bild 7; 2,601 f.) und unausgesprochen beim Examen (Bild 8; 2,603-606) »aufgeben« nur unter der Perspektive des Aufgebenden betrachtet wird als »von mir weggeben«, gewinnt es bei der Enteignung (Bild 9; 2,606-609) die neue Zielrichtung »an jemanden weggeben, jemandem übergeben«. Dieselbe Ambivalenz, die dort das Verbum »aufgeben« befähigt, zum Zentralbegriff der dialektischen Entwicklung zu werden, kommt im Gedicht dem Verbum »fehlen« zu. In Zeile 6 entspricht es dem von Lukrez verwendeten Begriff *desiderium* (*rerum* 901, *cuius rei* 918, *nostri* 922), wobei der verhaltene neutrale Ton im Unterschied zu der früheren Raub- und Reiß-Terminologie unüberhörbar ist, in Zeile 7 dem Prädikat *non erimus* (838.840). Gewiß ist die Vokabel »fehlen« gerade wegen ihrer doppelten Verwendbarkeit, wegen des Wortspiels bzw. des pointierten Gleichklangs von Prämisse und Folge gewählt. Doch in einer Formspielerei erschöpft sich ihre Aufgabe nicht. Die Formulierung »ich fehle« anstatt etwa »ich existiere nicht mehr« fordert eine Ergänzung, sei es eine Ortsangabe (wo man fehlt) oder ein Dativobjekt (wem man fehlt). In jedem Fall stellt die Verbform einen Bezug zur Gemeinschaft her: Der Verstorbene fehlt entweder innerhalb der Menschheit oder er fehlt der Menschheit. Ich meine, der Akt des Besser-Wissens könne beide Möglichkeiten negieren und damit dialektisch die vorausgegangene Bewußtseinstufe überwinden. Der Sterbende fehlt weder *in* der Welt, da er sein Werk als das von ihm Erreichte, als Beitrag zum sozialistischen Fortschritt der Allgemeinheit zum Gebrauch übergeben hat, noch fehlt er *der* Welt, da er als Individuum austauschbar ist und andere Am-

seln bereits seinen Platz eingenommen haben. Der dreistufige Denkprozeß läßt sich folgendermaßen skizzieren:

I Todesfurcht: wenn ich fehle, fehlt mir alles

II Negierung der Todesfurcht: wenn ich fehle, fehlt mir nichts

III Freude: wenn ich fehle, fehle ich nicht und niemandem

Die Entwicklung, die das Ich durchmacht, vollzieht sich in einem dialektischen Prozeß, der die gesellschaftliche Entwicklung spiegelt: von der Furcht vor dem Tod über die Negierung der Furcht, beides unter dem Aspekt des Individuums, das unter dem Regime des Kapitalismus sich selbst entfremdet und zu bloßer Ware geworden ist, bis zum Einverständnis mit dem Tod und der Freude auf die Weiterentwicklung der Gesellschaft, gewonnen aus der Überwindung der Individualität und aus der Befreiung von der Entfremdung, die der Einführung des Sozialismus und des Kollektivdenkens zu verdanken ist.

VI

Bleibt noch zu fragen, inwieweit sich Brecht mit dieser seiner spätesten Antwort zum Problem des Todes im Rahmen marxistischen Denkens hält.²⁵

Für Marx, der sich auf den Menschen seiner Zeit als Gesellschaftswesen entmenschter Verhältnisse konzentriert, ist der Tod primär als unnatürlicher Tod, d. h. wenn er durch Not, Elend oder Krieg frühzeitig herbeigeführt wird, Gegenstand der Betrachtung. Er setzt voraus, daß der Tod als »natürlicher Tod« nach einem menschenwürdigen Leben in einer kommunistischen Gesellschaftsordnung keine Schrecken in sich birgt, eine Ansicht, die sich in der marxistischen Lehre eingebürgert hat und bereits bei Ludwig Feuerbach vorgezeichnet ist.²⁶ Nähere konstitutive Angaben macht Marx über den »natürlichen Tod« ebensowenig wie über die Beschaffenheit des kommunistischen Zukunftsstaates, kann und will er auch gar nicht machen, da sich das Wechselspiel von Sein und Bewußtsein nur an der jeweils gegenwärtigen Realität entfalten, aber kein festgelegtes utopisches Zukunftsbild entwerfen kann und darf. Das Künftige wird nur in Form der Negation des Bestehenden bestimmt. Deshalb taucht kein Zweifel an der

These auf, daß nach qualitativer Verbesserung der Lebensumstände der natürliche Tod für den einzelnen problemlos geworden ist, wie ihn in neuerer Zeit Ernst Bloch erhebt: »Die Vermittlung mit dem *Naturhaften* daran ist nun gerade für die befreite, solidarisch gewordene Menschheit ein spezifisch welthaftes, weltanschauliches Problem. Desto mehr, als nach abgeschaffter Armut und Lebenssorge sich die Todessorge besonders hart erhebt, gleichsam ohne das Unterholz übriger, banaler Depressionen. Die Vermittlung mit dem Subjekt der Gesellschaft ist in der klassenlosen gelungen, jedoch das hypothetische Subjekt der Natur, woraus der Tod kommt, liegt auf einem anderen Feld, auf einem weiteren als dem des geglückten sozialen Einklangs.«²⁷

Stimmt unsere Deutung des Gedichts, so geht Brecht mit den gängigen Ansichten konform, ohne wie Bloch die Grenzen der bisher erteilten Antworten bewußt zu machen und Bedenken anzumelden. Dadurch daß er die Konfrontation des Ich mit dem Tod in die Szenerie des »weißen«, reinen Krankenzimmers und eine Ambiente des Angenehmen versetzt (Amselgesang, Freude), bejaht er die Vorstellung von der Schreckenlosigkeit des »natürlichen Todes«. Ebenfalls im Rahmen marxistischer Deutungen, die auf Hegel²⁸ und Feuerbach²⁹ basieren, bewegt er sich, wenn er das Individuum in Bezug zur Gattung setzt, sein Verlöschen dem Naturprozeß unterwirft und für den geschichtlichen Vollzug bedeutungslos macht. Und schließlich folgt er Marx in der Sinngebung des Lebens, die nicht nur Einverständnis mit dem Tod, sondern auch Trost und Gelassenheit gegenüber dem Sterben vermitteln kann: Wer seinen sozialen Auftrag erfüllt hat, kann froh auf die Zukunft blicken.³⁰

Anmerkungen

1 *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1967), 10, 1031.

2 Klaus Schuhmann unterscheidet offenbar nur zwei Stadien, das der Todesfurcht und das der Überwindung der Todesfurcht. *Untersuchungen zur Lyrik Brechts* (Berlin/Weimar, 1973), S. 139; deutlicher in *Themen und Formenwandel in der späten Lyrik Brechts*. In: *Weimarer Beiträge*, Brecht-Sonderheft 1968, S. 39-60, hier S. 57 f.

3 In dem von Brecht als Vorlage benützten Band *Mê Ti, des Sozialethikers und seiner Schüler philosophische Werke*. Übersetzt und erläutert von Alfred Forke (Berlin, 1922), S. 343-364.

4 *De rerum natura* III 894-903. Zit. in der Übersetzung von K. L. v. Knebel (siehe Anm. 7), *Lukrez, Von der Natur der Dinge* (Frankfurt/Hamburg, 1960), S. 112.

5 Handschriftlicher Eintrag in Brechts Handexemplar der »Versuche«; zit. in Reiner Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke* (Frankfurt, 1976), S. 166.

6 Die von Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (Berlin, 1955), S. 313 f., 322 f. und anderen aufgestellte These, das Stück bewege sich in Richtung christlicher Demut und christlichen Armutsideals wurde schon von Reiner Steinweg, *Das Badener Lehrstück vom Einverständnis*. In: *Bertolt Brecht II. Text + Kritik* Sonderband (München, 1973), S. 109-130 zurückgewiesen.

7 Zitiert wird Lukrez *de rerum natura* III 830.870-887. Brechts Vorliebe für Lukrez bezeugt sein Tagebucheintrag vom 8. 12. 39 im *Arbeitsjournal* (I, 55 f.): unter den wenigen Habseligkeiten im Exil in Schweden nennt er »LUKREZ alte ausgabe«. – Brecht zitiert nach der von ihm außerordentlich geschätzten Übersetzung (siehe 19, 506 f.) von Knebel. Die geringfügigen Änderungen, die er vornimmt, dienen hauptsächlich der Modernisierung von Sprache und Vorstellung. Eine Streichung indes (»Also verwünscht er zuletzt durchaus sein sterbliches Dasein« III 884) wurde durch die Übernahme der Verse in den neuen Kontext nötig.

8 Peter Witzmann, *Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts* (Berlin, 1964), S. 35 führt diese Verse Brechts auf Lukrez III 41-90 zurück, in denen auch Raub und Verbrechen thematisiert werden. Sollte Brecht – was bei der Allgemeinheit des Gedankens nicht nachzuweisen ist – diese Stelle im Auge gehabt haben, so hat er die Aussage jedenfalls auf den Kopf gestellt. Bei Lukrez erscheint das Unrecht als eine Folge der Todesfurcht, bei Brecht die Todesfurcht als eine Folge des Unrechts.

9 Zum Verhalten der Ärzte, Priester, Dichter, Väter und Erben vgl.: »Die Bourgeoisie hat alle bisher ehrwürdigen und mit frommer Scheu betrachteten Tätigkeiten ihres Heiligenscheins entkleidet. Sie hat den Arzt, den Juristen, den Pfaffen, den Poeten, den Mann der Wissenschaft in ihre bezahlten Lohnarbeiter verwandelt. / Die Bourgeoisie hat dem Familienverhältnis seinen rührend-sentimentalen Schleier abgerissen und es auf ein reines Geldverhältnis zurückgeführt« (Karl Marx, *Frühe Schriften*. Hrsg. von H.-J. Lieber und P. Furth, Stuttgart 1971, Bd. 2, S. 820; vgl. Brechts Versifikation dieser Partie des *Manifests* 10, 914 f.). Zum Thema der kleinen Leute wie Fischer, Färber, Händler, Köchin vgl. Marx' Nachweis, daß »die bisherigen kleinen Mittelstände« ins Proletariat hinabgefallen sind (S. 826 f.). Zum Motiv des Beischlafs vgl. Marx' Anprangerung der bürgerlichen Amoral als Entgegnung auf den Vorwurf kommunistischer »Weibergemeinschaft« (S. 839). – Diese Hexameter dürften als erste Spuren für Brechts Absicht, das *Manifest* in Verse umzusetzen, zu werten sein. Hans-Joachim Bunge, »Das Manifest« von Bertolt Brecht. Notizen zur Entstehungsgeschichte. In: *Sinn und Form* 15 (1963), S. 189 setzt den ersten Zeitpunkt der *Manifest*-Bearbeitung auf Sommer 1945 an.

10 Die einzige Änderung, die Tilgung des »zu« beim Infinitiv (»beraubt zu sein« v. 8) dient der Korrektur eines metrischen Fehlers.

11 Brecht gab 1945 die Bearbeitung des *Manifests* in Versen vorerst auf, weil ihm die Hexameter zu große Schwierigkeiten bereiteten; die zitierten pseudolukrezischen Verse von 1939 zeugen von der Schwäche der Versbeherrschung.

12 Marx, S. 820.

13 Erwähnt seien Klaus-Detlev Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk*

Bertolt Brechts. *Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen, 1967), S. 26-36 und Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution* (Reinbek, 1973), S. 76-95. 117-138.

14 »An die Stelle aller physischen und geistigen Sinne ist daher die einfache Entfremdung aller dieser Sinne, der Sinn des *Habens* getreten. Auf diese absolute Armut mußte das menschliche Wesen reduziert werden, damit es seinen inneren Reichtum aus sich herausgebäre« (Marx, Bd. 1, S. 599).

15 So Steinweg, *Bertolt Brecht II*, S. 111.

16 Schuhmann, *Untersuchungen zur Lyrik Brechts*, S. 138 f. weist darauf hin, daß Brecht in seinen letzten Jahren, sofern er das Todesthema andeutet, vor allem von der Zukunft spricht.

17 Ludwig Feuerbach, *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit*. In: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von W. Bolin und Fr. Jodl (Stuttgart/Bad Cannstatt, 1960), Bd. 1, S. 183.

18 *De rerum natura* III 961-971; Knebel, S. 114 f.

19 Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke*, S. 58.97.

20 Vgl. Schuhmann, *Untersuchungen zur Lyrik Brechts*, S. 143.

21 Seit 1955 verschlechterte sich Brechts Gesundheitszustand; im Frühjahr 1956 mußte er sich einer längeren Behandlung im Krankenhaus unterziehen, konnte aber wieder entlassen werden. Am 14. August erlag er einem Herzinfarkt.

22 So ebenfalls in dem 1950 verfaßten Kinderlied *Die Vögel warten im Winter vor dem Fenster*; siehe zu diesem Gedicht Gerlinde Wellmann-Bretzigheimer in *Basis* 6 (1976), S. 97-114, besonders S. 103.106.

23 In den Gedichten *Der Kirschdieb* (1938; 9, 816) und *Das Lied vom Geierbaum* (1918; 8, 31 ff.) sowie in der gleichzeitigen Prosafassung *Der Geierbaum* (11, 13 f.); ebenfalls im *Salzburger Totentanz* (1950; 7, 2997).

24 *Carmen* IV 2, 25-32.

25 Siehe dazu Helmuth Gollwitzer, *Exkurs über das Todesproblem im Marxismus*. In: *Krummes Holz – aufrechter Gang* (München, 1971), S. 107-114 und H. Rolfes, *Der Sinn des Lebens im marxistischen Denken* (Düsseldorf, 1971).

26 »Nicht den Tod schafft aus der Welt; die Uebel schafft weg – die Uebel, die aufhebbar sind, die Uebel, die nur in der Faulheit, Schlechtigkeit und Unwissenheit der Menschen ihren Grund haben; und gerade diese Uebel sind die schrecklichsten. Der naturgemässe Tod, der Tod, der das Resultat der vollendeten Lebensentwicklung, ist kein Uebel; aber wohl der Tod, der eine Folge der Noth, des Lasters, des Verbrechens, der Unwissenheit, der Rohheit. Diesen Tod schafft aus der Welt oder sucht ihn wenigstens so viel als möglich zu beschränken!« (S. 116 f.).

27 *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt, 1974), Bd. 3, S. 1381 f.

28 G. W. F. Hegel bestimmt den Tod als »Negation des Einzelnen als *Seienden* in dem Allgemeinen« (*Phänomenologie des Geistes*. In: *Werke*, Frankfurt 1970, Bd. 3, S. 436).

29 »Nach Deinem Tode also bleiben übrig Andere, bleibt übrig Dein Wesen, die Menschheit, unbeschädigt und ungeschmälert durch Deinen Tod. Ewig ist der Mensch, ewig der Geist, unvergänglich und unendlich das Bewusstsein, und ewig werden daher auch Menschen, Personen, Bewusste sein. Du selbst aber als bestimmte Person, nur Object des Bewusstseins, nicht selbst das Bewusstsein, trittst nothwendig einst ausser Bewusstsein, und an Deine Stelle kommt eine neue frische Person in die Welt des Bewusstseins« (Bd. 1, S. 72 f.).

30 »In dem in Fußnote 22 genannten Aufsatz in *Basis* 6 (1976) derselben Autorin wurden durch den Mitherausgeber Jost Hermand einige Kürzungen und stilistische

Überarbeitungen vorgenommen, die durch Postverlust von Gerlinde Wellmann-Bretzigheimer nicht mehr autorisiert werden konnten. Leider haben sich dabei an einigen Stellen (wie im Forschungsabriß) Sinnverschiebungen ergeben, von denen sich die Verfasserin distanziert« (G. W.-B. und J. H.).

Eckhardt Köhn (Münster)

Das *Ruhrepos*

Dokumentation eines gescheiterten Projekts

»An der Ruhr liegen die größten kulturpolitischen Aufgaben, die Deutschland zu lösen hat.«

Herbert Ihering, 20. November 1926

Die in Band 11 der *Gesammelten Werke Brechts* aufgenommenen und unter dem Titel *Kranlieder* zusammengefaßten Gedichte: *Kinderlied*, *Rutsch mal drei Meter vor*, *Song des Krans Milchsack IV* sowie der *Sang der Maschinen* werden in den Anmerkungen¹ einer *Ruhrrevue* zugeschrieben, die nicht realisiert worden sei. In dem vom Bertolt-Brecht-Archiv herausgegebenen Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses wird die genannte Gruppe von Gedichten als zum »Ruhrepos« gehörig² klassifiziert und das Jahr 1927 als Datum ihrer Entstehung genannt. Im *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk* von Edgar Marsch findet sich die bislang einzige eingehendere Charakterisierung des Werks, ohne daß sie jedoch quellenmäßig ausgewiesen wird: »Diese Revue sollte die Arbeitswelt an der Ruhr spiegeln und das Verhältnis von Arbeit und Lohn, Arbeitseinsatz und Unternehmergewinn auf kritische Weise erörtern.«³ Die gängigen Chronologien zum Werk Brechts, selbst die erste umfassende, von Klaus Völker vorgelegte Biographie⁴, erwähnen das Projekt nicht.

Im folgenden soll versucht werden, den Inhalt und die mit diesem Projekt verbundenen Intentionen anhand bislang unbekannter Dokumente zu rekonstruieren. Die Briefe von Brecht sowie die von Weill, Koch und Brecht gemeinsam verfaßten Schreiben werden, wenn nicht anders vermerkt, nach den Originalen wiedergegeben. Den Briefen von Hüttner und Schulz-Dornburg liegen unsignierte Abschriften zugrunde.

I. Das geplante Projekt

Gegen Ende der Spielzeit 1926/27 wurde Rudolf Schulz-Dornburg als Operndirektor an die Städtischen Bühnen in Essen berufen. Schulz-Dornburg, »ein Pionier neuer Musik«⁵, beabsichtigte, der modernen Oper einen wesentlichen Platz im Spielplan der Essener Bühne einzuräumen. Daneben bekannte er sich in seiner Eröffnungsrede »zu einer aktiven Kulturpolitik und forderte vor allem, daß das Theater der arbeitenden Bevölkerung viel stärker als bisher nähergebracht werden sollte. Zu diesem Zweck versicherte er sich so hervorragender Künstler wie Hein Heckroth und Caspar Neher.«⁶ Angeregt durch die persönlichen Initiativen des Essener Oberbürgermeisters Bracht zu einer neuen Theaterpolitik, bemühte sich Schulz-Dornburg um attraktive Inszenierungen und versuchte, durch eine beträchtliche Zahl von Uraufführungen, das künstlerische Niveau der Essener Opernbühne entscheidend zu verbessern. Im Zusammenhang dieser Intentionen berichtete Schulz-Dornburg in einem Brief vom 17. 5. 1927 an Bracht über die wichtigste und letzte der anstehenden Verhandlungen: »die wegen unserer Industrieoper«.⁷ Er betonte, er habe jetzt den Eindruck, »daß die Arbeit von Bert Brecht und Kurt Weill etwas außerordentlich wichtiges und schönes werden kann, das die Absichten der Stadt in künstlerischer Beziehung besonders deutlich schon im ersten Jahr erkennen läßt«.⁸ Zugleich wies er darauf hin, daß Brecht und Weill sich »das Industriegebiet möglichst inkognito an allen Ecken und Enden zwei bis drei Tage«⁹ ansehen wollten und schon in den nächsten Tagen zu kommen gedächten.

Bert Brecht, Kurt Weill und der mit ihnen befreundete Carl Koch¹⁰ reisten in der ersten Juniwoche des Jahres 1927 nach Essen und verhandelten dort am 2. 6. mit Dr. Hüttner als Vertreter des Magistrats der Stadt Essen über das geplante Projekt. Die vorläufigen Ergebnisse dieser Verhandlungen hielt Hüttner am 3. 6. 27 in einem Schreiben an Brecht, Weill und Koch fest und äußerte darin, daß die Stadt Essen ein wesentliches Interesse daran habe, einen genauen Überblick über die gesamten entstehenden Kosten des geplanten Bühnenwerks zu bekommen: »Infolgedessen ist es erwünscht, die Höhe der durch die Herstellung des Film- und Lichtbildteils

entstehenden Kosten zu erfahren, die gestern nur schätzungsweise auf 30 000-40 000 M angegeben wurden. Ich bitte daher, mir über diesen Punkt sobald als möglich noch näheren Aufschluß zu geben.«¹¹ Am selben Tag informierte Hüttner Schulz-Dornburg über sein Schreiben an Brecht und schlug ein Honorar für die Produzenten des Werks vor: »Was die Honorarfrage anlangt, so bin ich nach nochmaliger Überlegung zu der Auffassung gekommen, daß im Hinblick auf die doch sehr wesentlichen Unkosten, die mit der Herstellung und Aufführung des Werkes verbunden sind, und auf das immerhin nicht unbeträchtliche Risiko, das die Stadt hinsichtlich des Erfolges eingeht, ein Honorar von je 6000 M für die Herren Brecht und Weill als angemessen zu bezeichnen sein dürfte.«¹² Dem Brief an Brecht, Weill und Koch war folgender Vertragsentwurf beigelegt:

E N T W U R F

Zwischen der Stadt Essen und den Herren
Bert B r e c h t , Berlin W 50, Spichernstraße 16,
Carl K o c h , Berlin-Neuwestend, Schwarzburgallee 1 a,
Kurt W e i l l , Berlin-Charlottenburg, Luisenplatz 3
wird folgendes Abkommen geschlossen:

§ 1.

Die Stadt Essen überträgt den vorgenannten Herren die Herstellung eines musikalischen Bühnenwerkes (Ruhrepos). Dieses Bühnenwerk enthält eine Musik von Kurt Weill, eine Dichtung von Bert Brecht und eine Film- und Lichtbildkomposition von Carl Koch.

§ 2.

Herr Kurt Weill liefert eine vollständige Partitur, Herr Bert Brecht eine Dichtung und Herr Carl Koch eine vorführungs-bereite Kopie des Film- und Lichtbildteiles. Die Ablieferung erfolgt so, daß die Uraufführung möglichst Anfang Februar 1928 stattfinden kann.

§ 3.

Die Herren Brecht und Weill erhalten ein Honorar von je M, das mit der Hälfte sofort und mit der Hälfte unverzüglich nach der Ablieferung des Materials gezahlt wird.

§ 4.

Herr Koch liefert den Film- und Lichtbildteil zum Selbstkostenpreis, der noch festgestellt wird ebenso wie der Zahlungstermin. In dem Selbstkostenpreis ist die Vergütung für Zeit- und Arbeitsaufwand des Herrn Koch einbegriffen.

Die Herren Brecht, Koch und Weill verpflichten sich, der Stadt Essen auf Anforderung Kopien des Film- und Lichtbildteiles umgehend zum Tageskopierpreis zu liefern. Außerdem kann die Stadt jederzeit Kopien der gesamten entstehenden Aufnahmen zum Tageskopierpreis beziehen.

§ 5.

Die Herren Brecht und Weill erhalten eine Aufführungstantieme von 10 % von jeder von der Stadt veranstalteten Aufführung.

§ 6.

Die Stadt Essen hat das Vorrecht, das vorgenannte Bühnenwerk in Rheinland und Westfalen zur Aufführung zu bringen. Außerhalb dieses Bezirkes steht das Verfügungsrecht über das Bühnenwerk den Herren Brecht, Koch und Weill zu.

§ 7.

Wenn das Werk in einer anderen Stadt innerhalb Rheinland und Westfalen aufgeführt wird, so wird außer der im § 5 erwähnten Tantieme von 10 % noch eine besondere Tantieme von 5 % an Herrn Koch gezahlt.

§ 8.

Die Stadt Essen verpflichtet sich, das Werk bis spätestens zum 1. April 1928 zur Uraufführung zu bringen und danach noch 8 mal aufzuführen. Die Leitung der Uraufführung überträgt die Stadt Herrn Schulz-Dornburg.

Schulz-Dornburg, dem ebenfalls ein Vertragsentwurf vorgelegt worden war, erschien das von Hüttner vorgeschlagene Honorar zu hoch, er berief sich auf eine Aussage des mit Brecht bekannten Schriftstellers Hannes Küpper,¹³ der die Vermittlung zwischen der Stadt Essen und Brecht, Weill und Koch übernehmen sollte: »In dem mir übersandten Vertrag zwischen der Stadt und den Herren Brecht usw. habe ich zwei Bemerkungen gemacht. Ich glaube doch, daß wir die Herren

mit einem persönlichen Brief auf 5000 M festlegen können. Ich habe den Vertrag noch einmal mit Herrn Küpper besprochen, der Brecht und die Verhältnisse ausgezeichnet kennt. Er steht auf dem Standpunkt, daß wir doch zu weit gegangen sind und daß Brecht sich auch ohne das entscheiden werde. Herr Küpper wird mit dem Vertrag sich bei Ihnen melden, bittet aber, in den Mitteilungen an Herrn Brecht nicht genannt zu werden!«¹⁴ Brecht selbst bestätigte die Richtigkeit des Vertragsentwurfs am 29. 6. 27 und fügte nur am Ende des § 4 hinzu, daß zur öffentlichen Aufführung des von Koch hergestellten Filmmaterials die Zustimmung von Koch erforderlich sei. Am 13. 6. 27 sandte Koch die von Hüttner geforderte differenzierte Aufstellung der für das benötigte Filmmaterial entstehenden Kosten an den Magistrat der Stadt Essen:

Berlin, den 13. Juni 1927

Herrn

Dr. Hüttner

Essen/Ruhr

Rathaus

Sehr geehrter Herr Dr. Hüttner, leider hat sich meine Reise noch so lange ausgedehnt, daß ich erst heute in der Lage bin, den Empfang Ihres Schreibens vom 4. 6. sowie des Vertragsentwurfes zu bestätigen und Ihnen den gewünschten Überblick über die Herstellungskosten des Film- und Lichtbildteiles zu übermitteln.

Die Herstellungskosten setzen sich aus folgenden Faktoren zusammen:

- 1) Kosten für den Trickfilmteil
- 2) " " anzukaufende Aufnahmen
- 3) " " neue Aufnahmen
- 4) " " Lichtbilderherstellung
- 5) Zeit und Aufwandsentschädigung für mich

Diese Positionen möchte ich kurz im einzelnen näher erläutern:

1) *Trickfilmteil.*

Benötigt werden ungefähr 200 m Trickfilm, d. s. kartographische, statistische, rein künstlerisch abstrakte Bewegungsbilder

und Modellaufnahmen, die im Trickatelier meiner Gesellschaft, der Comenius-Film G. m. b. H., hergestellt werden sollen. Kalkulationsmäßig muß man hierbei für die Summe von 200 m brauchbarem Film – speziell bei einer so stark mit Musik und Wort in Einklang stehenden Arbeit – mit einer etwa vierfachen Aufnahmemeterzahl rechnen, so daß ca. 800 m Trickfilm angefertigt werden müssen, wofür eine Zeit von mindestens 6 Monaten und mehrere eingearbeitete Leute nötig sind. Mir stehen dabei die besten auf diesem Arbeitsgebiet vorhandenen Kräfte zur Verfügung: Frau Lotte Reiniger und Berthold Bartosch. Erfahrungsgemäss stellen sich die Kosten (Honorare, Rohmaterial, Licht, Miete) auf ungefähr M 15,- pro Meter, so daß der gesamte Trickfilmteil voraussichtlich einen Kostenaufwand von ca. M 12.000.- erfordert.

2) *Anzukaufende Aufnahmen.*

Es handelt sich hierbei um eine Auswahl von Bildteilen schon bestehender Filme, von denen in Frage kommende Szenen erworben werden müssen. Schätzungsweise ist ein Material von ca. 1000 m anzuschaffen, von denen man dann die genau beschnittenen Kompositionsteile verwendet. Die Fa. Krupp bot mir Kopien ihres Materials zu einem Meterpreis von M 1.50 an. Ich erwähnte Ihnen gegenüber schon die ausserordentliche Billigkeit dieses Angebots, die dadurch zu erklären ist, dass diese Filme als internes Propagandamaterial der Fa. Krupp schon längst amortisiert sind. Bildteile aus den Wochenschauen und dem hier bei der Deulig und Ufa vorhandenen Material würden sich wesentlich höher im Preise stellen. Dagegen hoffe ich, auch unter den der Stadt Essen gehörenden Bildstreifen brauchbare Filmteile zu finden, die den Durchschnittspreis wieder herabsetzen, so dass ich den durchschnittlichen Meterpreis für anzukaufende Aufnahmen auf etwa 2.50 schätze, was also für diese Position einen Gesamtaufwand von ca. M 2.500.- ergeben würde.

3) *Neue Aufnahmen.*

Benötigt werden Landschaftsaufnahmen und Details aus dem Ruhrgebiet sowie Atelieraufnahmen von Schauspielern. Da bekanntlich bei jedem Film ein Vielfaches der nachher vorhandenen, genau beschnittenen und in Übereinstimmung gebrachten Meterzahl, wie ich schon oben andeutete, aufgenom-

men werden muß, setze ich die Neuaufnahmen mit mindestens 2000 m an. Der Meterpreis hierfür (Hilfsoperateur, Ateliermiete, Fahrzeuge, Tagesspesen, Rohmaterial) muß mit ca. M 8.- veranschlagt werden, so dass sich für diese Arbeitsgruppe ein Aufwand von ca. M 16.000.- ergibt.

4) *Lichtbilderherstellung.*

Ich setze voraus, dass die Entwürfe für die Lichtbilder grösstenteils von Herrn Neher geliefert werden und daher keine besonderen Honorare erfordern. Die Zahl der Lichtbilder dürfte 50 nicht übersteigen. Eine Reihe von Lichtbildern statistischer und kartographischer Art wird allerdings auch in meinem Atelier gearbeitet werden müssen. Zu diesen Arbeiten habe ich den dafür ganz besonders geeigneten und erfahrenen Graphiker Berthold Bartosch in Aussicht genommen. Immerhin glaube ich, dass die Aufwendungen für die Lichtbilder nicht über M 1.000.- hinausgehen werden.

5) *Zeit- und Aufwandsentschädigung für mich.*

Ich werde mich fast ausschliesslich dieser Arbeit widmen müssen und dabei einen grossen Teil der Zeit im Ruhrgebiet zubringen. Meine Aufgabe ist dabei die Beschaffung des gesamten vorher erwähnten Materials, dessen Komposition im Zusammenhang mit Musik und Text und die Leitung der für die Aufführung benötigten Inszenierungsarbeiten. Ich werde besonders bei letzterer Arbeit, die ja vollkommen erstmalig und neuartig ist, alle Kräfte einsetzen müssen. Die Entschädigung für meine Tätigkeit habe ich mit M 12.000.- veranschlagt.

Die einzelnen Positionen

- 1) M 12.000.-
- 2) M 2.500.-
- 3) M 16.000.-
- 4) M 1.000.-
- 5) M 12.000.-

ergeben also zus. M 43.500.- als ungefähr und schätzungsweise in Betracht kommende Gesamtziffer des Kostenaufwandes. Unter Berücksichtigung der Möglichkeit, dass bei den Aufnahmen im Ruhrgebiet durch die städtischen Mittel (Auto, Flugzeug etc.) eine wesentliche Verbilligung eintreten kann, kommen wir also auf eine Gesamtsumme von ca. M 40.000.-.

Hiermit glaube ich, Ihnen den gewünschten allgemeinen Überblick über die entstehenden Kosten gegeben zu haben, und sehe nunmehr Ihren baldigen Beschlüssen entgegen, da Sie ja selbst wissen, wie wenig Zeit für dieses umfangreiche Vorhaben zur Verfügung steht.

Ich benutze diese Gelegenheit, um Ihnen nochmals meinen Dank auszusprechen für die grossartige Unterstützung der Stadt anlässlich unserer Informationsreise und verbleibe

mit vorzüglicher Hochachtung
gez. Koch

Zur gleichen Zeit legten Brecht, Weill und Koch Hüttner ein durch Küpper übergebenes Exposé vor, in dem der Inhalt und die für die Gestaltung des *Ruhrepos* vorgesehenen künstlerischen Mittel skizziert wurden:

RUHREPOS

Das RUHREPOS soll sein ein künstlerisches Dokument des rheinisch-westfälischen Industrielandes, seiner eminenten Entwicklung im Zeitalter der Technik, seiner riesenhaften Konzentration werktätiger Menschen und der eigenartigen Bildung moderner Kommunen.

Da nun aber der ganze Aufbau des Ruhrgebiets für unsere Zeit charakteristisch ist, soll das RUHREPOS gleichzeitig ein Dokument menschlicher Leistung unserer Epoche überhaupt sein.

Dieser große Vorwurf soll in einem musikalischen Bühnenwerk episch-dokumentarischen Charakters dargestellt werden, das in seiner Form am ehesten der vielgestaltigen, wechselnden Bilderfolge gleichen wird, die, allerdings zu ganz anderem Zweck, in der modernen Revue angewandt wird. Es wird eine Folge erhebender, unterhaltender und belehrender szenischer Bilder sein. In künstlerischer Form zu belehren wurde bisher selten versucht.

Als Ausdrucksmittel werden verwendet: rein symphonische Musiksätze, oratorische Chorpharten, Arien und Ensemblesätze. Die Musik stützt sich auf Dichtung, die in großen Sprechchören die ausgestellten Dokumente erläutert und in dramati-

schen Szenen eine durchgehende Handlung gestaltet. Lichtbilder- und Filmprojektionen stellen die tatsächlichen Dokumente dar, die von der Dichtung und der Musik behandelt werden.

Da dieses Werk auf Anregung der Stadt Essen entsteht, soll es der Stadt Essen gewidmet werden.

Die Dichtung

Das RUHREPOS soll ein zeitgeschichtliches Dokument sein etwa von der Bedeutung des im 17. Jahrhundert entstandenen Orbis Pictus, der das Weltbild dieses Jahrhunderts in einfachen Bildern wiedergibt. Zu großen Tafeln, auf denen Bergwerke, Menschentypen, Maschinen usw. gezeigt werden, werden Gesänge gedichtet und komponiert, die sie erläutern. Hierin wird zum Ausdruck kommen, daß die Kunst in unserer [Zeit] es nicht verschmäht, der Wirklichkeit zu dienen. Auch sind die Taten unserer Zeit es wert, besungen zu werden. Andererseits gewinnen die Kunst der Musik und die Dichtkunst viel durch die nackte Zurschaustellung ihres Stoffes. Aber nicht nur die deutlich sichtbaren Werke des menschlichen Geistes sollen hier dargestellt werden, sondern auch das Weltbild unserer Zeit selber. Auch die Vorstellung, die unsere Zeit von sich selber hat, ist es wert aufgezeigt zu werden. Zum Beispiel ist die Geologie heute keine trockene Sache mehr. Ohne die lederne Sprache der Bücher ist diese Geschichte der ständigen Umgestaltung der Erdoberfläche von den ersten uns bekannten Erdkatastrophen bis heute einer der spannendsten Stoffe, die die Kunst hat. Gerade die Geologie des Ruhrgebietes ist für den modernen Menschen wichtig. Beinahe dasselbe gilt von der Mechanik und der Statistik. (Was die letztere betrifft, so ist der Aufbau des Ruhrgebiets ein außerordentlicher Stoff!) Der Kreis soll natürlich nicht allzu eng gezogen werden. Zu Beginn dieses Jahrhunderts setzte an allen Punkten der Erdoberfläche der Start großer technischer Rekorde ein. Die Geschichte der Menschheit hat wenig Imposanteres. Was davon darstellbar ist, soll dargestellt werden.

Das RUHREPOS wird also verschiedene Abteilungen haben, die sich auch der Form nach ziemlich von einander

unterscheiden werden. Szenische Ausschnitte aus der allerletzten Geschichte des Ruhrgebietes, ein In Memoriam für die im Kampf mit der Natur Gefallenen, eine Eroika der Arbeit, dazwischen unter Umständen ein einfaches Lied an einen Kran sowie eine Reihe von primitiven lustigen Auftritten. Die Sprache wird zum größten Teil aus freien Rhythmen bestehen, in einer Form, die in meinen schon veröffentlichten Versen aus dem »Lesebuch für Städtebewohner« erstmalig angewendet wurde.

Das RUHREPOS ist für ein Publikum bestimmt, das sich aus allen Schichten der Bevölkerung zusammensetzt.

gez. Bert Brecht

Die Musik

Die Musik des RUHREPOS schließt alle Ausdrucksmittel der absoluten und der dramatischen Musik zu einer neuen Einheit zusammen. Sie entwirft keine Stimmungsbilder oder naturalistischen Geräuschuntermalungen, sondern sie präzisiert die Spannungen der Dichtung und der Szene in ihrem Ausdruck, ihrer Dynamik und ihrem Tempo. Symphonische Vor- und Zwischenspiele, die abgeschlossene Orchesterstücke darstellen, sollen die Antriebe zu den jeweiligen Situationen geben. Sie stehen in unmittelbarem (auch thematischem) Zusammenhang mit den großen polyphonen Ensemblesätzen, in denen die Worte der Dichtung in Gegenüberstellungen von Solostimmen und Chören vorgetragen werden. Für die Solisten werden Arien und Duette eingefügt, die an Hand der Filmbilder Gegenstände und Ideen besingen, und die von kleineren Instrumentalgruppen in konzertanter Form begleitet werden. Die Mehrchörigkeit der großen Chorpartien wird dadurch gestützt, daß die verschiedenen Chöre mit dazugehörigen Instrumenten über den ganzen Raum verteilt werden. Die Chöre werden teilweise in psalmodierender Form, teilweise in kontrapunktischem Stile behandelt.

Die Gesamtform wird am ehesten der eines Oratoriums zu vergleichen sein, doch werden an entscheidenden Stellen starke dramatische Spannungen einsetzen, um das szenische und musikalische Geschehen immer von neuem zu steigern und vorwärts zu treiben. Der Grundcharakter der Musik ist

ein durchaus strenger, erhabener. Doch wird er nach Möglichkeit auch nach der Seite des Opern-Dramatischen erweitert. Auch geben die Zwischenszenen, besonders die Rüpelkomödien reichen Anlaß zu Unterbringung von komischen Wirkungen; hier werden heitere, leicht sangbare Songs stehen, denen der Jazz-Rhythmus zugrunde liegt. Hier werden auch kammermusikalische Stücke komischer Art auftauchen. Der Brechtsche Vorschlag, das RUHREPOS, an sich ein zusammenhängendes Ganzes, in einzelne der Form nach deutlich unterschiedene Abteilungen zu gliedern, erweist sich für die Musik überaus fruchtbar. Es ergibt die seit langem in der Oper angestrebte Möglichkeit, die klassischen Formen der konzertanten Musik neben freieren, aus der jeweiligen Situation erwachsenen Formen zu verwenden.

Als melodisches Material werden auch einige Originalmelodien verwendet, so unter anderem ein Bergmannslied und das Flötenspiel des Lumpensammlers. Aus der Vermischung einer strengen absoluten Musik mit dem rhythmisch differenzierten Geräusch der Maschinen (das aber mit rein musikalischen Mitteln darzustellen ist) ergeben sich durchaus neue Klangkombinationen. Aus dem engen Ineinanderarbeiten von Wort, Bild und Musik erwachsen auch grundlegend neue Möglichkeiten einer Filmmusik, die zu den berichtenden Filmteilen einen klaren und sachlichen Instrumentalsatz liefert, der nicht das, was man ohnehin sieht, sondern das, was hinter den Vorgängen liegt, wiedergeben soll.

[gez. Kurt Weill]

Das Bühnenbild

Filme und Lichtbilder vertreten in diesem Werk die Rolle des Bühnenbildes. Zum ersten Male soll hier versucht werden, was theoretisch längst gefordert, praktisch in größerem Ausmaße noch nicht durchgeführt ist, die Szenenbilder durch Lichtbildwurf zu ersetzen. Im Gegensatz zu der mehr oder weniger andeutenden Art des festen gemalten Bühnenbildes ermöglicht die Lichtbildprojektion eine viel raschere, stets wechselnde genaue Übereinstimmung zwischen optischer und akustischer Situation. Im Gegensatz zu der an einen bestimmten Bühnenraum gebundenen starren Dekoration ist hierbei

auf Grund der leichten Transportfähigkeit der Projektionsapparate und der Veränderungsmöglichkeit der Bildgröße die Anpassung an jeden Raum ermöglicht. Entscheidend für die Wahl gerade dieser Dekorationsart aber ist es, daß die Fotografien durch ihre nackte Wiedergabe der Wirklichkeit den Wert echter Dokumente haben. Die vorgesehene Projektionsart weicht dabei allerdings von der bisher in den Kinotheatern üblichen ab. Es sind Projektionen von solcher Größe vorgesehen, daß sie den ganzen Hintergrund der Bühne ausfüllen. Durch weitere Projektionsflächen kleineren Formats wird der Bühnenraum je nach Bedarf in vielfacher Art gegliedert, so daß für das Spiel die lebendigsten szenischen Wirkungen entstehen. Selbstverständlich ist es im Gegensatz zu der Monotonie der verhältnismäßig kleinen, farblosen Kinoprojektion durch Diapositiv und Trickfilm möglich, stärkste farbige Wirkungen zu erzielen. Das Künstlerische der Bilder liegt, abgesehen von ihrer formalen Gestaltung, in ihrer Beziehung zu Wort und Musik. Diese Beziehung besteht in der genauen Akzentuierung [sic] des dichterischen Textes, ihrem kontrapunktischen Gegenspiel zu Wort und Musik.

Es kommen in Frage:

1) Trickfilme in Form beweglicher Statistik und graphischer Darstellungen. Es ist mit diesem bisher nur für Reklame und trocken belehrende Zwecke angewandten Mittel möglich, die stärksten künstlerischen Wirkungen auszulösen. Entworfen ist z. B. eine künstlerische Darstellung der Erdzeiten und Naturgeschehnisse, die zur Bildung des Ruhrkohlengebietes geführt haben. Außerdem eine Darstellung des Zusammenflutens der Menschen in diesem Gebiete und der historischen Bildung der Siedelungen. Diese Darstellungen werden von gewaltigen Chör(en) begleitet.

2) Aufnahmen von Plastischen Modellen, die Landschaft, Arbeit und Siedelung darstellen.

3) Naturaufnahmen. Typische Bilder der Landschaft und ihrer Gestaltung durch die Menschen (Häuser, Werkstätten, Maschinen, dörfliche, städtische und Werksiedelungen, Verkehr). Dann die Menschen selbst (Menschentypen des Industriegebietes in ihrem Lebensrahmen).

4) Diapositive. Diese sind für große ruhige Partien gedacht. Sie bringen neben Fotografien der Wirklichkeit graphische

und malerische Darstellungen (z. B. Landkarten in der Art der Merianschen Stiche, alte Stadtbilder, Originalhandzeichnungen historischer Art, wie etwa Krupps erste Entwürfe seines Werkes).

Durch die große Reichhaltigkeit der optischen Eindrücke und die Neuartigkeit dieses Kunstmittels wird der Bildteil einen besonderen Anreiz auf das Publikum ausüben. Für die Stadt, die diese Bilder darstellen, bedeuten sie eine starke Propaganda.

gez. Koch

II. Erfolglose Verhandlungen

Das Exposé wurde in Essen positiv aufgenommen, doch die von Koch bezifferte Höhe der entstehenden Filmkosten führte zu ersten Schwierigkeiten, die den endgültigen Vertragsabschluß vorläufig verzögerten. Hüttner teilte Brecht die Gründe dafür am 24. 6. 27 mit: »Bevor nun eine Entscheidung über die Erteilung des Auftrages und den Abschluss eines Vertrages getroffen werden kann, bedarf es einer genauen Prüfung der Frage, wie die Kosten des Werkes aufgebracht und gedeckt werden können. Es hat sich nämlich in diesen Tagen bei Berechnungen, die im Zusammenhang mit dem Umbau des Schauspielhauses angestellt worden sind, ergeben, daß durch die Erweiterung des Spielbetriebes in der Oper und im Schauspiel ganz erhebliche Mehrausgaben entstehen, die im Haushaltsplan der städtischen Bühnen nicht vorgesehen sind und für die es vorläufig an einer Deckung fehlt. Infolgedessen ist es erforderlich, daß die Mittel, die gebraucht werden und zu denen auch die Kosten des von Ihnen und den Herren Weill und Koch herzustellenden Bühnenwerkes gehören würden, von den Stadtverordneten bewilligt werden. Zur Vorbereitung der hierfür zweckmäßigen Massnahmen sind eingehende Erörterungen erforderlich, die noch nicht zum Abschluß gelangt sind.«¹⁵ Brecht schlug Hüttner in einem Antwortschreiben vor, bei Koch nachzufragen, ob sich der Filmteil durch Vereinfachungen nicht wesentlich verbilligen ließe oder man eine Summe festsetzen könne, die sowohl für die Stadt tragbar als auch für die benötigten künstlerischen Mittel ausreichend sei. Die Möglichkeit einer Kostensenkung be-

wirkte in Essen neuerlich ein starkes Interesse an einem zügigen Vertragsabschluß. Hüttner übermittelte Brechts Schreiben dem mit Brecht verhandelnden Küpper und stellte nun die endgültige Erteilung des Auftrags innerhalb kürzester Zeit in Aussicht: »Auch aus diesem Schreiben ergibt sich erfreulicherweise, dass es doch voraussichtlich möglich sein wird, die Kosten des Filmteiles ganz wesentlich herabzusetzen, da die Herren sich offenbar überzeugt haben, daß die zunächst angegebenen Kosten in dieser Höhe nicht tragbar und künstlerisch auch nicht unbedingt notwendig sind. Ich hoffe, daß es nunmehr gelingen wird, die für den Filmteil erforderlichen Aufwendungen soweit herabzusetzen, daß die Erteilung des Auftrages erfolgen kann.«¹⁶ Küpper handelte daraufhin in Baden-Baden, wo sich Brecht und Weill zu den Proben des Songspiels *Mahagonny* aufhielten, folgendes Ergebnis aus, das er Hüttner am 24. 7. 27 mitteilte: »Der Film soll jetzt 12000 (zwölftausend) Mark Herstellungskosten betragen. Jedoch erhält Herr Koch ein Honorar wie die beiden anderen Herren in Höhe von 4500 (viertausendfünfhundert) Mark, ebenso fünf Prozent Tantiemen. Die künstlerische Arbeit des Werks soll durch die Herabsetzung des Herstellungspreises in keiner Weise beeinträchtigt werden. Die Frage des Urheberrechts soll in folgender Weise geregelt werden: Die Stadt Essen hat auf drei Jahre Einspruchsrecht, wenn an dem Gesamtwerk eine Aenderung vorgenommen werden sollte. Nach Ablauf von drei Jahren hat die Stadt das Recht – im Fall daß das Werk eine Aenderung erfahren sollte, die nicht mehr im Sinne des Auftraggebers ist – das Auftragsverhältnis zu verlassen, d. h. die Urheber können dann nicht mehr Auftrag der Stadt und Widmung an die Stadt für Propagandazwecke in Anspruch nehmen. Die genaue Vertragsformulierung glaube ich dann zu machen, wenn Herr Schulz-Dornburg in Essen ist.«¹⁷ Damit schien der endgültige Abschluß des Vertrages nur noch eine Formsache zu sein, denn die Kosten für das Filmmaterial waren nun auf rund ein Viertel der ursprünglich von Koch veranschlagten Summe beschränkt worden, zudem hatten Brecht, Koch und Weill eine Kürzung des Honorars auf jeweils 4500 Mark ebenfalls gebilligt. Doch Hüttners Antwort am 29. 7. 27 gab den fast abgeschlossenen Verhandlungen eine unerwartete Wendung:

Herrn
H. Küpper
Berlin-Halensee
Johann Georgstr. 19

Ihre gefl. Zuschrift vom 24. ds. Mts. habe ich erhalten und daraus ersehen, dass es möglich sein würde, die Kosten für die Herstellung des Filmwerkes nicht unwesentlich herabzusetzen. Ich nehme an, dass Sie entsprechend unserer Verabredung die Besprechungen mit den Herren Weill und Brecht in unverbindlicher Form geführt haben, da der Abschluss eines Vertrages vorbehalten bleiben muss. Ob es dazu kommen wird, den Auftrag bereits für die kommende Spielzeit zu erteilen, ist noch fraglich. Wie ich bereits bei Ihrem letzten Hiersein mitteilte, ist die Absicht, eine »Ruhrrevue« durch die Herren Brecht und Weill schreiben und komponieren zu lassen, leider durch Indiskretion in die Öffentlichkeit gedrungen und in den letzten Tagen auch schon in der Berliner Presse mitgeteilt worden. Das Echo, das diese Nachrichten gefunden haben, ist sehr unerfreulich und hat sofort lebhaften Widerspruch nicht nur in der Presse sondern auch in der Bürgerschaft wachgerufen. Es erscheint daher mehr als fraglich, ob es geraten ist, die erste Spielzeit mit einem Wagnis, dessen Ausgang doch recht ungewiss ist, zu belasten, und damit das Gelingen der ganzen mit der Neuorganisation des Theaters verfolgten Pläne ernstlich zu gefährden. Infolgedessen wird man daran denken müssen, die Revue vorläufig noch zurückzustellen. Dies ist auch die Ansicht des Herrn Oberbürgermeisters. Ich hoffe, dass die Herren Brecht und Weill zunächst nicht an die Ausarbeitung herangehen, sondern abwarten, bis ihnen ein bestimmter Auftrag erteilt wird. Gegebenenfalls müssten Sie ihnen dies zu verstehen geben, wobei ja die Kostenfrage zur Begründung dienen würde. [. . .]¹⁸

Hüttners Brief läßt erkennen, daß die ungeklärte Finanzierung des Projekts nicht länger den eigentlichen Verzögerungsgrund darstellte, sondern zum bloßen Vorwand geworden war. Die Presseveröffentlichungen über das bis dahin geheimgehaltene *Ruhrepos*-Projekt scheinen in Essen eine heftige kommunalpolitische Kritik an Schulz-Dornburgs Theaterplä-

nen entfacht zu haben, die Hüttner kurzfristig zur Rücksichtnahme zwang und eine Verschiebung des Werkes auf einen ungewissen späteren Zeitpunkt bewirkte.

Zu Beginn des Jahres 1928 kam es zu einer erneuten Korrespondenz zwischen Brecht/Weill/Koch und dem Essener Magistrat über das geplante Projekt. Koch kündigte in einem Brief vom 28. 1. 28 eine Reise nach Essen an und teilte auch im Namen von Brecht und Weill mit, daß er bis zum Zeitpunkt seiner Ankunft eine definitive Entscheidung der Stadt Essen erwarte. Doch die Entscheidung blieb aus. Das *Ruhrepos*-Projekt war damit gescheitert. Von nun an konnte es für Brecht, Koch und Weill nur noch darum gehen, die bereits für das Werk aufgewandten Beträge von der Stadt Essen erstattet zu bekommen. In einem Brief vom 14. 3. 28 meldeten sie erstmals ihre gemeinsamen finanziellen Ansprüche an:

Berlin, den 14. März 1928
Westend, Schwarzburgallee 1 a
Herrn

Generalmusikdirektor

Schulz-Dornburg

ESSEN/Ruhr

Städtische Oper

Sehr geehrter Herr Schulz-Dornburg,
auf Grund Ihrer neuerlichen Versicherungen auf baldigen Vertragsabschluss haben wir seit Ihrem Berliner Besuch Mitte Februar unermüdlich weiter gearbeitet. Jedoch sind wir bis heute zu unserem Bedauern immer noch ohne bindende Erklärung der Stadt Essen. Eine weitere Hinauszögerung ist für uns arbeitsmässig und finanziell untragbar. Wir haben lange genug weiter gearbeitet und kostspielige und zeitraubende Filmaufnahmen durchgeführt, weil Sie uns immer wieder die Versicherung abgaben, der Vertragsabschluss sei nur noch eine Formsache. Da wir keine weiteren eigenen Mittel für diese Arbeit aufwenden können, sehen wir uns veranlasst, auf Ihren Vorschlag, die Stadt Essen solle uns zunächst einmal unsere bisherigen direkten Aufwendungen ersetzen, zurückzugreifen.

Für unsere Filmaufnahmen haben wir bisher ca. M 6.000.-

ausgegeben, und wir bitten Sie, uns diesen effektiv aufgewandten Betrag als Teilentschädigung für unsere bisherige Arbeit zurückzuerstatten.

Ihrem Bescheid hierüber sehen wir bis spätestens zum 22. ds. M. entgegen und zeichnen

hochachtungsvoll
i. A. Brecht, Weill, Koch
gez. Koch

Als aus Essen keine Antwort erfolgte, unterbreiteten sie ihre Forderungen erneut in einem nun an Hüttner adressierten Brief:

Comenius Film
G. m. b. H.

Berlin-Westend, den 29. März 1928
Schwarzburgallee 1 a

Sehr geehrter Herr Dr. Hüttner,
wie Ihnen bekannt, haben wir im Sommer vorigen Jahres auf Veranlassung der Stadt Essen mit der Gestaltung eines Ruhr-Epos begonnen. Grosse Opfer an Zeit und Geld sind inzwischen von uns zur Förderung dieser Arbeit gebracht worden, obwohl ein Vertragsabschluss mit der Stadt Essen, der uns mehrfach in Aussicht gestellt wurde, bis heute noch nicht vorliegt. Wir haben die Arbeit bisher fortgeführt, weil uns Herr Generalmusikdirektor Schulz-Dornburg immer wieder versicherte, dass der definitive Vertragsabschluss nur eine Frage der Zeit sei und dass er mit der Durchführung dieser Arbeit stehe und falle.

In einem Schreiben vom 14. ds. M. an Herrn Schulz-Dornburg griffen wir auf dessen früheren Vorschlag zurück, für uns eine Teilentschädigung für die bisher aufgewandten Mittel zu erwirken. Zu unserem Erstaunen blieben wir bis heute ohne Antwort. Wir erlauben uns deshalb die Anfrage, wie sich die Stadt Essen die Weiterführung dieser Arbeit denkt und welche Stellung sie unsern bisherigen Leistungen gegenüber einzunehmen gewillt ist.

In Erwartung Ihrer Antwort begrüßen wir Sie
hochachtungsvoll
gez. Brecht, Koch, Weill¹⁹

Der Inhalt des Schreibens stieß in Essen auf völliges Unverständnis. Der Ton des Antwortbriefes von Hüttner macht deutlich, wie wenig der Essener Magistrat zu diesem Zeitpunkt noch am Thema »Ruhrepos« interessiert war:

An
Herrn
Bert Brecht

Berlin-W. 50
Spichernstr. 16

Sehr geehrter Herr Brecht!

Nach Rückkehr von meiner Reise wurde mir Ihre gemeinsame Zuschrift vom 29. März ds. Js. vorgelegt, deren Inhalt, wie ich nicht verhehlen möchte, mich einigermaßen überrascht hat. Ich darf zur Erwiderung auf mein Schreiben vom 24. Juni 1927 Bezug nehmen, in dem ich unter Darlegung der Gründe deutlich zum Ausdruck gebracht habe, daß ein Auftrag zur Herstellung des von Ihnen geplanten Ruhr-Epos vorerst nicht erteilt werden könne. Gleichzeitig ließ ich Ihnen und den beiden anderen Herren als Vergütung für etwa bereits aufgewendete Arbeit einen Betrag von 1000 M überweisen, wobei noch besonders hervorgehoben wurde, daß, falls es zu einem Abschluß kommen sollte, eine Anrechnung auf das noch zu vereinbarende Honorar erfolgen solle. Falls Sie nun, wie Sie schreiben, trotzdem die Arbeit fortgesetzt haben, so würde dies ohne Auftrag und ohne Zustimmung der Stadt Essen geschehen und ich daher zu meinem Bedauern nicht in der Lage sein, weitere Aufwendungen für Ihre Tätigkeit zu leisten. Die Situation hat sich seit meinem letzten Schreiben nicht günstiger gestaltet, im Gegenteil sind noch neue Schwierigkeiten hinzugetreten, die es nicht geraten erscheinen lassen, im gegenwärtigen Augenblick der Verwirklichung des von Ihnen geplanten Werkes näherzutreten. Sobald sich die Möglichkeit einer anderen Beurteilung der Angelegenheit ergibt, werde ich nicht verfehlen, mich rechtzeitig mit Ihnen und den anderen Herren in Verbindung zu setzen.

Hochachtungsvoll und ergebenst²⁰

Schulz-Dornburg, dem eine Abschrift des Briefes von Hüttner an Brecht zugegangen war, versuchte in einem Schreiben an Koch daraufhin, die verfahrenene Situation durch eine Rekapitulation des bisherigen Verhandlungsverlaufs zu entwirren. Der Brief macht zugleich anschaulich, wie es zu der Idee eines solchen Werkes gekommen war:

3. mai 1928

herrn

koch,

Berlin-westend

schwarzburgallee 1 a

hochverehrter lieber herr koch!

beigeordneter dr. hüttner schickt mir die abschrift seines briefes an sie. es ist mir völlig unklar, warum von ihnen aus im denkbar ungünstigsten moment die situation verschlechtert wurde. ich habe ihnen und weill doch genau geschildert, wie die situation ist. ich habe bei der stadtverwaltung immer wieder gesagt, daß mir dieser plan außerordentlich wichtig ist, aber es hat ja schließlich taktisch wirklich keinen zweck, dinge, für die man sich besonders einsetzt, im denkbar ungünstigsten augenblick durchzudrücken. ich rekapituliere nochmals die ganze geschichte. ich bin als vertreter der stadt an weill herangetreten um ihn zu bitten, im direkten auftrag der stadt eine große revue-artige arbeit zu schaffen, die aus dem ruhrgebiet heraus entstehen sollte. weill schlug mir erst einen dichter joachimson, später brecht vor. wir sprachen über die dinge, die sich besonders durch brechts fantasie zu einem wundervollen epos der arbeit auswuchs[en]. brecht, nicht ich, schlug als 3. sie zur filmischen mitwirkung vor. die besprechung bei beigeordneter dr. hüttner mit ihnen allen drei war denkbar positiv. auf veranlassung von brecht wurden die verträge nicht sofort gemacht, sondern man erbat sich bedenkezeit. inzwischen erschien hier bereits in den ferien durch mir nicht bekannte indiskretion ein erster scharfer protest gegen diese arbeit. das ganze wuchs sich, wie sie wissen, hier zu einer schweren krise aus. kerb, der von mir mitgebrachte verwaltungsdirektor, kupper, sie, weill, brecht wurden als eine geschlossene sogenannte berliner clique dargestellt, die die pro-

vinz unsicher machen wollten. bereits vor der ersten probe hier wäre in diesem jahr das stück von der gesamten presse des ruhrgebiets vernichtet worden. ich ging durch eine krise, an der ich mehr als schuldlos bin, vorsichtiger vor: der erste versuch, in einem größeren festspiel neue kreise der bevölkerung heranzuziehen, gelang äußerlich, obwohl ich in dem bestreben, die leute zunächst in diese ideen hineinzubringen, vielleicht zu vorsichtig war, ich wählte richard wagner, um nicht gleich wieder zu modern zu sein, und wählte einen religiösen und nicht politischen stoff. die stadt hat durchaus die absicht, diese versuche fortzusetzen. in diesem augenblick schrieben sie ihren brief. sie selbst haben die arbeit filmisch zu kosmischen gebilden auswachsen lassen, die ich künstlerisch wundervoll verstehe, die ja aber ebenso wenig etwas mit unseren abmachungen zu tun haben. ich hatte sie gebeten, mir material zu ihrem »König atmet« zu schicken, und damit hier schleunigst aufführungen zu erreichen. bei dieser gelegenheit sollten sie ihre ersten filmteile vorführen. wir hätten ohne schwierigkeit die kostenfrage damit erledigt und für die nächste spielzeit das ganze ruhr-epos festgelegt.

ich habe auch trotz allem immer noch den festen willen, die geschichte werden zu lassen. ich kann mir vorstellen, daß sie, besonders brecht und weill äußerst skeptisch geworden sind. haben sie weiter vertrauen und lassen sie zunächst einmal den wundervollen atmet-film hier laufen. sagen sie mir, und fragen sie bei brecht und weill an, ob wir noch auf sie rechnen dürfen.

mit schönen grüßen²¹

Schulz-Dornburgs Initiative bewirkte jedoch nichts; sein künstlerisches Interesse an dem Projekt bestand weiterhin, doch gegenüber dem Magistrat, für den das Thema »Ruhr-epos« lange beendet war, blieb es ohnmächtig. Ein Brief von Brecht an Schulz-Dornburg zeigt, daß er Hüttners Mitteilung vom 25. 4. 28 richtig verstanden hatte und nun nur noch hoffte, Schulz-Dornburgs Einfluß möge ausreichen, um wenigstens die bislang entstandenen Unkosten vom Magistrat erstattet zu bekommen:

Berlin, den 4. 5. 1928

Sehr geehrter Herr Schulz-Dornburg,
ich habe einen Brief von Dr. Hüttner bekommen, der eine endgültige Absage an unsere gemeinsamen Pläne darstellt. Nachdem also das Rep in Essen nicht mehr zustandekommt, bleibt folgende Angelegenheit zu regeln: unabhängig davon, ob wir noch einmal in betreff des Rep zu einer Einigung kommen oder nicht, haben wir drei, Koch, Weill und ich bereits erhebliche Beträge in den Arbeiten investiert (über den Umfang unterrichtet die Anlage). Wir haben dies getan, nachdem Sie uns mehrfach mündlich vor Zeugen aufgefordert haben, unabhängig vom endgültigen Vertrag an die Arbeit zu gehen. Wir haben dies getan, nachdem Sie u. a. in einem Brief an Weill geschrieben haben: »Ich stehe und falle mit dieser schönen Idee, die wir keinesfalls aufgeben« (Brief vom 4. 7. 27.). Wir haben dies getan, nachdem Sie u. a. Herrn Koch zu wiederholten Malen gefragt haben, wie weit er mit der Arbeit sei, und seine bis [dahin] vorliegende Arbeit sogar kontrolliert haben.

Nachdem wir auf Ihre Einladung hin nach Essen gekommen und von der Stadt aufgenommen worden sind, mussten wir annehmen, dass Ihr Einfluss so gross ist, dass der Vertrag wirklich nur eine formale Angelegenheit sei. Der Brief von Herrn Dr. Hüttner zeigt, dass wir uns leider getäuscht haben. Es bleibt also lediglich noch die Regelung der uns entstandenen Kosten. Wir haben selbstverständlich dabei auch unsere eigene Arbeit in Ansatz gebracht, da wir nicht festbezahlte Stellen einnehmen, sondern freie Künstler sind.

Ich bitte Sie nunmehr, unsere Forderung bei der Essener Stadtverwaltung durchzusetzen und sehe mich genötigt, Sie schon jetzt darauf hinzuweisen, dass wir alle Drei bei negativen Erfolgen uns an Sie halten müssen, da Sie der Initiator der Verhandlungen waren. Wir hoffen, dass eine intensive Vorstellung Ihrerseits dem Magistrat gegenüber uns von dem letzten Schritt gegen Sie persönlich befreien wird.

Ich sehe Ihren Nachrichten entgegen und verbleibe
mit vorzüglicher Hochachtung
gez. Bert Brecht

Anlage (zum Brief vom 4. 5. 28)

Filmarbeiten, Koch	RM 6.000.-
Arbeiten Brecht und Weill je RM 1500.- =	RM 3.000.-
	<u>RM 9.000.-</u>

Die Androhung eines letzten Schrittes gegen Schulz-Dornburg als Initiator des Projekts setzte einen für alle Beteiligten bitteren Schlußstrich unter das mit soviel Enthusiasmus begonnene Werk.

Ein halbes Jahr später, am 29. November 1928, schrieb Schulz-Dornburg einen Brief an Weill, in dem er die Bedingungen des Scheiterns und den möglichen Stellenwert des »Ruhrepos« in der künstlerischen Entwicklung von Weill/Brecht zu skizzieren versuchte. Ein letzter Rest an Hoffnung, das Projekt könne irgendwann einmal doch noch realisiert werden, ist auch diesem Brief noch zu entnehmen:

29. novbr. 1928

herrn kurt weill,

berlin-charlottenburg

luisenplatz 3

lieber herr weill!

meine absicht, sie in berlin endlich mal wieder zu sprechen, hat sich immer noch nicht durchführen lassen. inzwischen ist ja ihre eigene entwicklung in beglückender weise weitergelaufen und sie stehen im mittelpunkt der handlung. immer noch hoffe ich, daß sie die enttäuschungen, die sie von uns essenern erfahren mußten, nicht auf mich übertragen haben. ich glaube wir haben uns hier tapfer genug durchgeschlagen, können aber nicht unmögliches verlangen in einer stadt, die nur von einem ganz kleinen kreis geistig interessierter theaterbesucher geleitet wird und die unendliche masse der großen und wartenden bevölkerung noch nicht ins theater hat führen können. da aber die entwicklung nur den normalen verlauf nehmen kann, d. h. sich in unserem sinne fortbildet, bin ich immer noch voller hoffnung. schon sind wir in deutschland im ganzen ein großes stück weiter und sehen, daß die reformierung des theaterbetriebes nicht mehr von einzelnen personen

allein zu leisten ist. das merkwürdige an der situation zunächst war ja eben, daß man von mir glaubte, ich lehne alles theater wie es ist ab und experimentiere einzig in neuem. sie wissen, daß ich daran nie gedacht habe und selbstverständlich komödiantisch genug bin und mich an richtigem theater wie es ist, freue. das haben die brüder nun hier auch gemerkt und wettern nun umgekehrt über das allzuwenig neue. das scheint mir ein gutes zeichen und wir wollen weiter sehen. vielleicht hat sich gerade für die form unseres damaligen »ruhrepos« bei ihnen und brecht vieles geklärt und wir können dem gedanken in absehbarer zeit nähertreten. [. . .]

hoffentlich sehe ich sie in nächster zeit und
bin für heute mit schönen grüßen an ihre gattin
immer ihr²²

III. Das gescheiterte Projekt

Der Charakter des geplanten Projekts läßt sich, wenn auch nur in Ansätzen, aus dem Exposé und den für das *Ruhrepos* geschriebenen Gedichten bestimmen. Festzuhalten ist, daß die besondere Qualität des Werkes darin bestehen sollte, allen seinen Bestandteilen, der Musik, Dichtung und dem Film, einen gleichrangigen Platz innerhalb der Gesamtkonzeption zuzuweisen, wenn auch ein primär musikalisches Interesse die Idee dieses Projekts ins Leben gerufen hatte. Zugleich markiert die gemeinsame Arbeit von Brecht, Weill und Koch am *Ruhrepos*-Projekt den Beginn einer Form von künstlerischer Kooperation, die die Vereinzelung und die damit gesetzten Grenzen individueller Kunstproduktion zu überwinden in der Lage war. Herbert Ihering hat die Relevanz dieses Prozesses 1929 zutreffend beschrieben: »Es ist weniger eine Zeit der einzelnen Begabungen als eine Zeit der gemeinsamen Kraft und Bewegung. Wie in dem Prinzip des neuen Bauens immer mehr der Gemeinschaftsgedanke betont wird, wie die Zeit des individualistischen bürgerlichen Hauses vorbei ist, so hat sich auch das Theater von Grund auf geändert. Neue Lebensformen. Neue Bühnenformen. Es gibt eine Zeitbewegung. Es gibt Künstler die zusammengehören. Die Zeit der Vereinzelung ist vorbei.«²³ In der Entwicklung des Brechtschen Wer-

kes zwischen *Mann ist Mann* (1926) und der *Dreigroschenoper* (1928) angesiedelt, dokumentiert das *Ruhrepos* Brechts beginnende Auseinandersetzung mit der Theorie eines epischen Theaters. (»In künstlerischer Form zu belehren, wurde bisher selten versucht.« Exposé) Inhaltlich ist das *Ruhrepos* noch der neusachlichen Phase Brechts (Statistik, Mechanik, Geologie, »der Start grosser technischer Rekorde« als Themen des *Ruhr-epos*) zuzuordnen und Teil des Plans, »einen Dramenzyklus über den »Einzug der Menschheit in die großen Städte« zu schreiben«. ²⁴ Der explizite Hinweis auf die erneute Verwendung der im *Lesebuch für Städtebewohner* gebrauchten Sprachform der »freien Rhythmen« belegt diesen Zusammenhang. Die beabsichtigte Revueform des *Ruhrepos* stellte jedoch für Brecht innerhalb der von ihm für das Theater verwendeten Formen ein Novum dar. Die Revue, ursprünglich aus Amerika kommend und von Piscator für das proletarische Theater nutzbar gemacht, gestattete es durch lockere Anordnung der Szenen und die Montage verschiedener Einzeldarbietungen, die unterschiedlichsten Aspekte des darzustellenden Objekts »Ruhrgebiet« künstlerisch einzubeziehen.

Die geplante Verwendung von Filmmaterial und Projektionen verdeutlicht den experimentellen Charakter des Vorhabens im Bereich der Bühnentechnik. Brecht konnte sich hierbei auf Erfahrungen stützen, die er als Mitglied in Piscators dramaturgischem Kollektiv in Berlin gewonnen hatte. Koch hat in seinem Teil des Exposés die neue Qualität der bühnentechnischen Experimente besonders hervorgehoben: »Filme und Lichtbilder vertreten in diesem Werk die Rolle des Bühnenbildes. Zum ersten Male soll hier versucht werden, was theoretisch längst gefordert, praktisch in grösserem Ausmass noch nicht durchgeführt worden ist, die Szenenbilder durch Lichtbildwurf zu ersetzen.«

Das *Ruhrepos* läßt sich auch unter diesem Gesichtspunkt als Übergangserscheinung bestimmen. Im Anschluß an Piscators Versuche, filmische Dokumente in Theaterstücke einzubauen, hatte Brecht in einem Aufsatz über Piscator schon 1926 notiert: »Die Verwendung des Films als reines Dokument der fotografierten Wirklichkeit, als Gewissen, hat das epische Theater noch zu erproben.« ²⁵ Das Projekt in Essen scheint für ihn eine der wenigen geplanten Proben geblieben zu sein;

denn schon kurze Zeit später wich sein Interesse an der Verwendung des Films im Theater einer kritischen Haltung gegenüber Piscators Versuchen. In der Inszenierung der *Dreigroschenoper* arbeitete Brecht 1928 zwar erstmals mit Filmmaterial, doch darauf konnte in den kommenden Jahren durch die Erfahrungen mit der Praxis des epischen Theaters verzichtet werden. Wolfgang Gersch, der in seiner umfassenden Untersuchung die Theater-Film-Beziehung bei Brecht differenziert beschrieben hat, führt dafür folgende Begründung an: »Der »einkomponierte Film« wurde für den Theaterdichter Brecht entbehrlich. Auf theatralische Weise abbildend und abstrahierend, bedurfte Brechts Dramatik im Prinzip keiner filmdokumentarischen Ergänzung.«²⁶ Das epische Theater macht die Einbeziehung des Films überflüssig, »weil der mit solchem Einsatz zu bewerkstellende Effekt vom Stückeschreiber auf gattungsspezifische Weise erreicht wird.«²⁷

Neben der literarischen Bedeutung des *Ruhrepos*-Projekts im Kontext des Brechtschen Werkes bedarf es einer Würdigung im Zusammenhang der Weillschen Kompositionen. Weills künstlerische Entwicklung²⁸ bekam entscheidende Impulse durch die im Frühjahr 1927 beginnende Bekanntschaft mit Brecht. Wie fruchtbar die Zusammenarbeit von Anfang an gewesen ist, läßt sich daraus ablesen, daß Weill schon kurz nach den ersten Gesprächen mit Brecht diesen der Essener Stadtverwaltung für die Herstellung des *Ruhrepos*-Textes vorschlug. Das im Juli 1927 uraufgeführte Songspiel *Mahagonny* als erstes Produkt ihrer künstlerischen Kooperation, die Arbeit am *Ruhrepos*-Projekt vom Mai 1927 bis zum Frühjahr 1928 und schließlich die Fertigstellung der *Dreigroschenoper* bilden die erste Phase in der Entwicklung eines epischen Musiktheaters, an dessen theoretischer Fundierung sowohl Brecht als auch Weill zu diesem Zeitpunkt ein eminentes Interesse hatten. Weills Aufsätze zum Opern- und Musiktheater aus den Jahren 1927 und 1928 beziehen sich inhaltlich unmittelbar auf die mit der Arbeit am *Ruhrepos* verbundenen Probleme. Vor allem die Frage nach den Rezipienten der modernen Oper stand im Mittelpunkt seiner Überlegungen: »Sie [die Oper] muß sich vielmehr den Interessengebieten jenes breiteren Publikums zuwenden, für das die Oper der nächsten Zukunft bestimmt sein mußte, wenn sie überhaupt

Existenzberechtigung haben soll.«²⁹ Im *Ruhrepos*-Exposé war dieser Gedanke schon programmatisch aufgenommen worden: »Das Ruhrepos ist für ein Publikum bestimmt, das sich aus allen Schichten der Bevölkerung zusammensetzt.« Auch im Versuch, am Songspiel *Mahagonny* den Begriff der »Zeitoper« zu umreißen, behandelte Weill die Frage nach den potentiellen Rezipienten eines neuen Musiktheaters vorrangig: »Und wenn wir durch unser Werk hindurch das Bild unseres Publikums projizieren, so sehen wir den einfachen, naiven voraussetzungs- und traditionslosen Hörer, der seinen gesunden, an Arbeit, Sport und Technik geschulten Sinn für Spaß und Ernst, für gut und schlecht, für alt und neu mitbringt.«³⁰ Von gleicher Wichtigkeit waren für Weill die Überlegungen zur Stoffwahl in der Oper und zum Verhältnis von Literatur und Musik. Es stand für ihn außer Zweifel, daß die Stoffe der Zeit selbst zu entnehmen seien, jedoch nur von einem festumrissenen Standpunkt behandelt werden könnten. Notwendig für die Verwirklichung dieses Anspruchs erschien Weill die »Zusammenarbeit eines Musikers mit einem zumindest im Niveau gleichwertigen Vertreter der Literatur.«³¹ Nur durch eine solche Form der künstlerischen Zusammenarbeit sah Weill eine Chance, »die Gattung Oper von Grund aus neu«³² zu schaffen.

Mit dem Scheitern des *Ruhrepos*-Projekts wurde eine große Chance zur Weiterentwicklung der Oper durch kommunalpolitische Querelen zunichte gemacht. Daß dies jedoch die Realisierung der Konzeption des epischen Theaters und ihre Durchsetzung auch im Bereich der Oper nicht aufhalten konnte, bewies der sensationelle Erfolg der *Dreigroschenoper* schon einige Monate später.

Anmerkungen

1 Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Bd. 10, Anmerkungen S. 9.

2 Bertolt-Brecht-Archiv, *Bestandsverzeichnis des literarischen Nachlasses*, Bd. 2, *Gedichte*. Bearbeitet von H. Ramthun (Berlin und Weimar, 1970), S. 107.

3 Edgar Marsch, *Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk* (München, 1974), S. 177.

4 Klaus Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie* (München, 1976).

5 Erik Reger, *Die Städtischen Bühnen Essen*. In: *Das Theater. Illustrierte Halbmonatsschrift für Theater, Gesellschaft und Tanz* 10, H. 7 (1929), S. 155. – Schulz-Dornburg (1891-1949) leitete neben seiner Arbeit als Operndirektor und künstlerischer Fachberater der Stadt Essen zugleich die Abteilung für Musik, Tanz und Sprache an der von ihm gegründeten Folkwangschule. Sein besonderes Interesse auf dem Gebiet der Opernpraxis galt der stärkeren Einbeziehung von Elementen des Tanzes, des Bildes und des Schauspiels. »Während zu dieser Zeit an manchen Opernhäusern die autonome Leistung des Sängers primär wertbestimmend war, schwebte Schulz-Dornburg gleichsam eine unio mystica aller Ausdruckskünste vor.« Heinz Wissig, *Studien zum Phänomen des Essener Stils. Der Essener Opern- und Schauspielstil von 1927-40*. In: *Beiträge zur Geschichte von Stadt und Stift Essen*. Hrsg. vom Historischen Verein für Stadt und Stift Essen, H. 70 (1955), S. 122.

6 Claus Spahn, *Die Theatergeschichte des Ruhrgebiets unter besonderer Berücksichtigung der Theatergemeinschaften* (Diss. Köln, 1972), S. 42. – Caspar Neher war von Beginn der Spielzeit 1927/28 bis 1932 an den Städtischen Bühnen Essen als Leiter des Ausstattungswesens und Bühnenbildner gastweise verpflichtet, wie aus der von Franz Feldens herausgegebenen Dokumentation *75 Jahre Städtische Bühnen Essen. Geschichte des Essener Theaters 1892-1967* (Essen, 1967) hervorgeht. Zu den Umbruchtendenzen in der Oper der zwanziger Jahre vgl. die hervorragende Dokumentation von Walter Panofsky, *Protest in der Oper. Das provokante Musiktheater der zwanziger Jahre* (München, 1966), deren Bildteil einige Fotografien der von Caspar Neher und Hein Heckroth entworfenen Bühnenbilder enthält. Zur Situation des Theaters im Ruhrgebiet hatte Herbert Ihering schon 1926 bemerkt: »Im Industriebezirk dem Arbeiter das Zeittheater zu geben, das ihn angeht, für diese lebendige Bevölkerung die moderne gegenwärtige Bühne zu schaffen, das ist ein prinzipielles Problem, wichtiger als das meiste, was heute als »Theaterfrage« beredet wird.« Herbert Ihering, *Ruhrgebiet, Publikum, Theater*. In: H. J., *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film*, Bd. II (Berlin, 1961), S. 240.

7 Brief von Schulz-Dornburg an Dr. Bracht vom 17. 5. 1927, vorhanden wie alle weiter zitierten und abgedruckten Briefe im Stadtarchiv Essen. Für die freundliche Genehmigung zum Abdruck der Brecht-Texte möchte ich mich beim Suhrkamp Verlag und bei den Brecht-Erben bedanken.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Carl Koch, ein mit Brecht befreundeter Schauspieler und Regisseur, hatte nach dem Krieg in Berlin zusammen mit Hans Cürlis, Professor Hanslick und Karl Witt ein experimentelles Filmstudio gegründet, das sie »Institut für Kulturforschung« nannten. 1926 arbeitete Koch gemeinsam mit Brecht an einem Filmprojekt, für das Brecht das Exposé »Marie kommt« verfaßte. Vgl. dazu Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film* (München, 1975), S. 321 f. Koch war mit der bedeutendsten Regisseurin des Scherenschnittfilms Lotte Reiniger (geb. 1899) verheiratet, die von 1923-1926 unter Mitarbeit von Carl Koch, Bertold Bartosch und Walter Ruttmann den ersten abendfüllenden Trickfilm der Filmgeschichte, *Die Abenteuer des Prinzen Achmet*, drehte. Als der Film in einer verfälschenden Kurzfassung in Berlin gezeigt wurde, protestierte Brecht in einem engagierten Artikel, der am 30. 8. 1928 im *Berliner Börsen-Courier* erschien, (vgl. GW, Bd. 18, Anmerkungen S. 15). 1937 gingen Koch und Lotte Reiniger nach London ins Exil. Koch war während des Exils Mitarbeiter bei Jean Renoir. Brecht, der nach 1933 den Kontakt zu Koch aufrechterhielt, hat für

seine Erzählung *Eßkultur* ein Abendessen mit Koch und Renoir »als Milieu benutzt« (vgl. *Arbeitsjournal*. Hrsg. von Werner Hecht, Frankfurt 1973, Bd. 1, S. 82, Eintragung vom 26. 1. 1940). Zu den meist gemeinsam realisierten Filmprojekten von Koch und Reiniger vgl. Lotte Reiniger. David W. Griffith. Harry Langdon (Frankfurt, 1972), S. 99-115; Paul Gelder, Lotte Reiniger. *Figures in Silhouette*. In: *Film. The Magazine of the British Federation of Film Societies* (Summer 1970), Nr. 59; Lotte Reiniger, *The Adventures of Prince Achmet or What may happen to somebody trying to make a full length cartoon in 1926*. In: *The Silent Picture*, Nr. 8 (Autumn 1970).

11 Brief von Hüttner an Brecht, Weill und Koch vom 3. 6. 1927.

12 Brief von Hüttner an Schulz-Dornburg vom 3. 6. 1927.

13 Hannes Küpper, 1887 in Düsseldorf geboren, hatte zu Beginn der zwanziger Jahre als Schauspieler an mehreren deutschen Bühnen gearbeitet, lebte ab 1924 als freier Schriftsteller in Berlin und veröffentlichte 1925 zusammen mit Maxim Vallentin den Gedichtband *Die Sache ist die*. Brecht schlug im Februar 1927 als Preisrichter eines von der *Literarischen Welt* veranstalteten Lyrik-Wettbewerbs Küppers Gedicht *Hey, hey, The Iron Man* zur Preisvergabe vor (vgl. *GW*, Bd. 18, S. 54 ff.). Zu Beginn der Spielzeit 1927/28 ging Küpper als Dramaturg an die Städtischen Bühnen Essen. Dort gab er von 1927-33 neben seiner Theaterarbeit die Zeitschrift *Der Scheinwerfer* als Beiheft der Städtischen Bühnen Essen, zugleich aber auch als überregionales Diskussionsforum für Probleme des zeitgenössischen Theaters und der Literatur heraus. Obwohl die redaktionelle Konzeption des *Scheinwerfers* dem Programm der neusachlichen Literatur sehr aufgeschlossen gegenüberstand, war sie dennoch offen für andere Positionen, ablesbar schon am Spektrum der Namen jener Autoren, deren Artikel aufgenommen wurden: so erschienen Beiträge von Adorno, Brecht, Heinrich Mann, Klaus Mann, Ernst Toller und anderen. 1929 gab Küpper die Anthologie *Technische Zeit* heraus. Bis 1933 veröffentlichte er Gedichte und Artikel in verschiedenen Zeitungen. 1936 inszenierte Küpper am Düsseldorfer Schauspielhaus eine vielbeachtete Aufführung der *Maria Stuart* von Schiller, für die Caspar Neher das Bühnenbild entwarf. 1939 wurde Küpper vom Fernsehsender Berlin als Dramaturg und Regisseur verpflichtet. Nach dem Krieg war Küpper in Westberlin am Aufbau des deutschen Fernsehens beteiligt. Brecht hat sich in einem vermutlich 1928 verfaßten Text scharf von Küppers neusachlicher Theaterkonzeption abgegrenzt (vgl. *GW*, Bd. 15, S. 161). In der letzten Strophe seines Gedichts 700 *Intellektuelle beten einen Öltank an* bezieht sich Brecht satirisch auf die letzte Strophe des Gedichts *Elektrizität* von Küpper (vgl. *Technische Zeit* [Essen, 1929], S. 63).

14 Brief von Schulz-Dornburg an Hüttner vom 8. 6. 1927.

15 Brief von Hüttner an Brecht vom 24. 6. 1927.

16 Brief von Hüttner an Gustav Richter vom 4. 7. 1927.

17 Brief von Küpper an Hüttner vom 24. 7. 1927.

18 Nähere Angaben zu den von Hüttner angeführten Artikeln in der Berliner Presse konnten nicht ermittelt werden.

19 Schulz-Dornburg scheint das Schreiben vom 14. 3. 1927 nicht beantwortet zu haben. Hüttner war im März 1927 längere Zeit nicht in Essen.

20 Erstaunlich ist, daß Hüttner nicht mehr die problematische Finanzierung des Projekts als Vorwand der Verzögerung anführt, sondern nur noch von neu hinzugeetretenen »Schwierigkeiten« spricht, ohne diese näher zu bezeichnen.

21 Mit dem von Schulz-Dornburg erwähnten »atmet-film« ist Lotte Reinigers Film *Die Abenteuer des Prinzen Achmet* gemeint.

22 In der Spielzeit 1928/29 führte Schulz-Dornburg Weills Kurzoper *Royal Palace* in Essen auf.

23 Herbert Ihering, *Zeittheater* (1929). In: H. J., *Der Kampf ums Theater und andere Streitschriften 1918-1933* (Berlin, 1974), S. 302.

24 Klaus Völker, *Bertolt Brecht*, S. 116. Zu Brechts *Lesebuch für Städtebewohner* vgl. Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht* (München, 1971) S. 213 ff. und Jürgen Jacobs, *Wie die Wirklichkeit selber. Zu Brechts Lesebuch für Städtebewohner*. In: *Brecht-Jahrbuch 1974* (1974).

25 Bertolt Brecht, *Der Piscatorsche Versuch*, GW, Bd. 15, S. 135. Ihering schrieb 1929 über Piscators Versuche, den Film im Theater produktiv zu nutzen: »Der Film ist nicht mehr, wie bei dem französischen Detektivschwank, Trick oder stilistische Nuance. Der Film ist dramaturgische Funktion. Ungeheure Wirkung, wenn – wie in einer früheren Inszenierung Piscators – Einzelpersonen auf der Bühne durch Massenversammlungen auf der Leinwand abgelöst werden [. . .]. Das ist nicht billige Ergänzung, nicht Abschwächung der Phantasie. Die Phantasie wird in andere Richtung gerissen. Die Umschaltung vom Akustischen zum Optischen ist von ungeahnter Wirkung.« H. J., *Zeittheater*, in: *Der Kampf ums Theater*, S. 290. – Marianne Mildenerberger hat in ihrer Arbeit, *Film und Projektion auf der Bühne* (Emsdetten, 1961) die Verwendung der technischen Mittel Film und Projektion im Theater, insbesondere auch in der Oper der zwanziger Jahre, untersucht. Im Anschluß an die Darstellung von frühen Versuchen, diese Mittel auf der Bühne einzusetzen, resümiert sie für die Praxis des epischen Theaters in den zwanziger Jahren: »Neue Aufgaben werden dem projizierten Bild im politisch-epischen Theater der zwanziger Jahre zugeteilt. Die Projektion wird hier zur Episierung des Vorgangs herangezogen, sie gibt Bild- und Textdokumente zum Geschehen auf der Bühne, ist Kommentar, Berichterstatter und pädagogisches Hilfsmittel, das die historisch-politischen Hintergründe der Handlung aufzeigt. Durch die Verwendung von Projektionen, die betont als illustrierendes Bild und nicht mehr als dekorativer Hintergrund dienen, wird die Entwicklung der Raumbühne gefördert und der Realitätscharakter des Spiels aufgelöst« (S. 306). Mildenerbergers Arbeit beschreibt zugleich sehr detailliert Nehers und Heckroths vornehmlich in Essen unternommene Versuche, Projektionen zur Gestaltung des Bühnenbildes zu verwenden. Die Bühnen der Stadt Essen hatten in den Jahren 1927-33 einen bedeutenden Anteil an der künstlerischen Ausbildung der projizierten Dekoration.

26 Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht*, S. 150.

27 Ebd., S. 151.

28 Zur künstlerischen Entwicklung von Weill in den frühen zwanziger Jahren vgl. Heinrich Strobel, *Kurt Weill 1920-1927*. In: *Über Kurt Weill*. Hrsg. von David Drew (Frankfurt, 1975).

29 Kurt Weill, *Über die zeitgemäße Weiterentwicklung der Oper* (Okt. 1927). In: K. W., *Ausgewählte Schriften*. Hrsg. von David Drew (Frankfurt, 1975), S. 36.

30 Kurt Weill, *Zeitoper* (März 1928). In: *Ausgewählte Schriften*, S. 40.

31 Ebd., S. 38.

32 Ebd., S. 40. Weill bemerkte über den neuen Charakter des Operntheaters: »Die großen Stoffe erfordern für ihre Darstellung in der Oper die große Form. Je breiter und gewichtiger die Anlässe zum Musizieren werden, um so größer wird die Bedeutung, werden die Entfaltungsmöglichkeiten der Musik in der Oper. Das neue Operntheater, das heute entsteht, hat epischen Charakter. Es will nicht schildern sondern berichten« (ebd., S. 39).

Stephan Bock (Bochum)
Chronik zu Brechts *Garbe/Büsching*-Projekt
und Käthe Rülickes Bio-Interview
Hans Garbe erzählt

sowie zu anderen Bearbeitungen des Garbe-
Stoffes (Eduard Claudius, Karl Grünberg,
Maximilian Scheer) von 1949 bis 1954¹

»Ich habe nur Kämpfe gehabt
in meinem Leben.« (Hans Garbe)

Vorbemerkung

Die Chronik basiert auf Materialien des Bertolt-Brecht-Archivs, zeitgenössischen Dokumenten, Gesprächen und Korrespondenzen sowie Vorarbeiten zu einer Dissertation über die frühe DDR-Prosa, die – u. a. am Beispiel der Bearbeitungen des Garbe-Stoffes und unbekannter Prosatexte zum 17. Juni 1953 – die aristotelische bzw. antiaristotelische Darstellungsweise (pseudo-)sozialistischer Prosaautoren paradigmatisch abhandelt.² Sie ist der erste Versuch einer Ordnung des (zugänglichen) Materials und eine der Vorstufen zu einer Gesamtuntersuchung aller Bearbeitungen des Garbe-Stoffes von Brecht bis Müller. Leider kann die Bearbeitungschronik nur einen Teil des erarbeiteten Materials präsentieren, vom Garbe-Stoff selbst kaum etwas^{2a}; auch kann hier nicht auf die vorliegende Sekundärliteratur speziell zu Brechts *Büsching*-Projekt eingegangen werden. Der Leser vergleiche die in der Chronik enthaltenen Fakten mit den Aussagen gewisser Interpreten³ und bilde sich selbst ein Urteil. Gedankt sei an diesem Ort allen, die die Chronik durch ihre Hilfe möglich machten, namentlich Erika Garbe, dem *Helden der Arbeit* und *Verdienten Erfinder* Hans Garbe und Prof. Dr. Käthe Rülicke-Weiler, deren Unterstützung und Freundlichkeit hier nur ungenügend mit Worten ausgedrückt werden können.

Chronik

1949

Frühjahr: Hans Garbe beginnt als Feuerungsmaurer bei *Siemens-Plania* (später: *VEB Elektrokohle*) in Berlin-Lichtenberg (Sowjetische Aktiengesellschaft 1946-1953), nachdem er vergeblich versucht hat, »seinen« alten Betrieb in volkseigene Hände überführen zu lassen. Gegen den Widerstand großer Teile der Betriebsleitung und der Belegschaft macht Garbe in kurzer Zeit zahlreiche Verbesserungsvorschläge und Erfindungen.

9. Juni: Brecht notiert: »die DEFA, die filmfirma der ostzone, hat allerhand schwierigkeiten, stoffe zu bekommen, besonders aus der zeit. die leitung notiert themen von bedeutung, untergrundbewegung, landverteilung, zweijahresplan, der neue mensch usw usw; dann sollen schriftsteller dazu geschichten erfinden, die das thema mit seiner problematik auslegen. *das mißglückt natürlich regelmäßig. ich schlage vor, leute auszuschicken, die einfach geschichten sammeln.*«⁴

17. November: Hans Garbe macht den ersten Spatenstich für den Bau eines *Kulturhauses* für *Siemens-Plania*.

1949-1950

26. Dezember-26. Februar: Hans Garbe repariert mit einer von ihm zusammengestellten Brigade einen aus 36 Brennkammern bestehenden Ringofen, ohne daß dieser außer Betrieb gesetzt werden muß. Die Reparatur wird in der Hälfte der geplanten Zeit beendet. Sie ist eine grandiose Leistung in der Geschichte des Ringofenbaus, ausgeführt ausschließlich von Arbeitern. Da der Ofen nicht nur für den Betrieb, sondern für die ganze DDR von zentraler Bedeutung ist, verhindert Garbe mit seiner Brigade große Produktionsverluste und trägt wesentlich zur Einhaltung des Zweijahresplanes bei.

1950

Februar/März: Garbe wird über Presse, Rundfunk etc. in der DDR bekannt. Er steht in den Vorschlagslisten für einen Nationalpreis.

Frühjahr/Sommer: Brecht erfährt von Hans Garbes Aktivität. Er vermutet einen großen Stoff, sammelt und läßt von seinen Mitarbeitern zusammentragen: Zeitungsartikel, Fotos

und Dokumente über Hans Garbe, einige andere Aktivisten und über Erfindungen von Arbeitern. (Den Großteil dieses Materials schenkt er später Garbes. Erika Garbe schreibt auf die Mappe: »Von Bertold Brecht eingeklebt«.)⁵

27. März: Otto Grotewohl legt im Beisein Garbes den Grundstein zum *Kulturhaus* von *Siemens-Plania*. (Brecht und Garbe lernen sich während der Bauzeit kennen.)⁶

Herbst: Brecht sammelt weiter Material und faßt den Plan, ein Stück über Hans Garbe zu machen.

August: Eduard Claudius lernt Hans und Erika Garbe auf einer Konferenz über Jugendbücher kennen. Garbe erzählt vor 50 Schriftstellern aus seinem Leben und von seinem Ofenbau. Claudius ist sofort von Garbe begeistert, läßt sich von ihm berichten und beschließt, eine Reportageerzählung über Garbes Leistung zu schreiben. Klaus Zweiling gibt auf dieser Konferenz die Anregung, bei der Bearbeitung neuer Stoffe die Gewinnung der alten technischen Intelligenz nicht zu vergessen.

August/September: Claudius sammelt Material. Er hält sich mehrmals bei *Siemens-Plania* auf, befragt Betriebsleitung und Kollegen Garbes. Sein Haß auf den Meister Garbes, Zeller (in der Erzählung: Bürger, im Roman: Matschat), ist so groß – dieser hatte im Betrieb den Widerstand gegen Garbe organisiert –, daß er sich mit Ekel und Widerwillen an dessen Gestaltung macht. Die Erzählung schreibt er in zwei Wochen nieder.

4. November: Brecht und Garbe nehmen am Kongreß *Deutsche Kämpfer für den Frieden* teil und sprechen in den Kongreßpausen miteinander.

4. November–6. Dezember: Claudius' Erzählung erscheint im *Neuen Deutschland* im Vorabdruck (und im Verlag *Neues Leben*) unter dem Titel *Vom schweren Anfang. Die Geschichte des Aktivisten Hans Garbe*. Die Erzählung löst heftige Diskussionen aus, vor allem wegen der »ungeschminkten« reportagehaften Darstellung der Ereignisse bei *Siemens-Plania*. Brecht liest Claudius' Erzählung und findet stofflich viel Bearbeitenswertes, sieht aber, wie der Stoff von Aristotelischem überwuchert wird.

Dezember: Käthe Rülcke beginnt bei Brecht als Regieassistentin und findet ihn mit dem Garbe-Stoff beschäftigt. Sie

wird von Brecht beauftragt, mit Garbe einen Termin bei *Siemens-Plania* zu vereinbaren und Erika und Hans Garbe zu einer Aufführung der *Mutter* im Januar einzuladen. (In der Folgezeit spricht Brecht mit Rüllicke über die deutsche und sowjetische Agitpropkunst, über Meyerhold und Tretjakow, was für ihn noch immer lebendige Tradition ist und was er weitervermitteln will. Rüllicke liest Brechts Bearbeitung von Tretjakows *Ich will ein Kind haben*. Als sie später an ihrer Garbe-Broschüre arbeitet, hat sie diese Traditionen im Hinterkopf, so auch Tretjakows *Methoden des Bio-Interviews und der Biographie der Dinge, kurz: des Herausfragens von Zeugnissen gesellschaftlicher Aktivitäten*.)

Claudius beginnt mit der Niederschrift eines Romans über Hans Garbe. Er betrachtet seine Erzählung lediglich als Vorstufe zu einem Roman. Er ist der Auffassung: Wenn es einem der älteren Schriftsteller gelänge, einen Roman über das Neue zu schreiben, so könnte er es mit seinem Garbe-Roman sein.

1950–1951

Winter: Claudius arbeitet zwei Monate⁷ in seinem gelernten Beruf als Maurer bei *Siemens-Plania* in Garbes alter Brigade. Er hat Kontaktschwierigkeiten und wird mit Garbe nicht recht warm. Für die Brigademitglieder ist er zunächst nur ein »Intelligenzler auf Urlaub«, der teure Zigaretten raucht, die sich ein Arbeiter nicht leisten kann. – Claudius verpflichtet sich, bis zu den III. Weltjugendfestspielen im Sommer 1951 seinen Roman über die Ereignisse bei *Siemens-Plania* im Winter 1949/50 zu schreiben.⁸ Als literarisches Vorbild (das ihn in seiner Frühzeit am stärksten beeindruckt hat) wählt er Fjodor Gladkows *Zement*.

Bei *Siemens-Plania* finden zwei Diskussionen über *Vom schweren Anfang* mit Eduard Claudius statt: eine mit der Belegschaft und eine mit der technischen Intelligenz. Claudius wird vorgeworfen, seine Arbeiter sähen aus wie Hungerleider. Von Teilen der Betriebsleitung kommt der Vorwurf, er habe die Vorgänge entstellt, Garbe habe kaum Schwierigkeiten gehabt.

Bei einer Diskussion im *Haus der Deutsch-Sowjetischen Freundschaft* wirft Garbe im Beisein Eislers⁹ Claudius vor, er

brüste sich mit seiner Ofenarbeit; dabei habe er nur kurz im heißen Ofen gearbeitet, und das auch noch schlecht. (Garbe sieht nicht, daß Claudius' freiwilliger persönlicher Einsatz zu den Ausnahmen gehörte.)

1951

Januar: Rüllicke lernt Garbe und Frau bei einer *Mutter*-Aufführung kennen und vereinbart mit Garbe einen Termin bei *Siemens-Plania*. Nach der Aufführung sprechen Helene Weigel und Rüllicke mit Garbes über das Stück, worüber ein Protokoll angefertigt wird (leicht von Rüllicke bearbeitet in *Theaterarbeit* veröffentlicht). (Garbe wird auch zu späteren Aufführungen des *Berliner Ensembles* eingeladen und nimmt oft an Diskussionen mit dem Besucherrat teil.)

15. Februar: Brecht und Rüllicke sind bei *Siemens-Plania*. Garbe zeigt ihnen den Ofen und erklärt Technisches. Rüllicke macht darüber ein kurzes Notat.

17. März: Das ZK der SED verabschiedet auf seiner 5. Tagung die Entschließung *Der Kampf gegen den Formalismus in Kunst und Literatur, für eine fortschrittliche deutsche Kultur*. Claudius' Erzählung wird als vorbildlich erwähnt. (Auf der gleichen Tagung wendet sich Helene Weigel gegen die Bestimmung des Formalismus als Hauptgefahr. Sie sieht die neue Kunst vor allem durch alten und neuen Kitsch bedroht: »Die Rehe blühen wieder auf unseren Teppichen auf.«)

April: Brecht plant für das *Garbe*-Projekt eine Probeszene. Die Musik soll Hanns Eisler machen. Rüllicke notiert: Garbe sei ein »Held«, aber kein »Shakespearescher Held«. Die Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft, die Garbe nicht kenne und daher nicht ausdrücken könne, müßten durch das Ganze zusammenfassende Lieder und Chöre zum Ausdruck kommen.

Claudius liefert Teile seines Romans in einem Verlag ab. Wochenlang hört er nichts mehr von seinem Manuskript.

4. April: Brecht sagt im Gespräch zu Rüllicke, er wolle nicht von Ulbricht lernen, wie man zu dichten habe. Vorbildlich gewesen sei die Haltung Lenins zu Problemen von Kunst und Literatur.

26. April: Weißensee. Brecht spricht im Garten mit Rüllicke

über den *Garbe*-Plan. Er bezweifle, ob er überhaupt ein Stück über Garbe schreiben könne. Trotzdem wolle er einen Versuch wagen, auch wenn es nur ein Einakter von 40 Minuten würde. Man müsse jedoch mehr über Garbe wissen, über die Arbeiter, die Garbe nicht unterstützt hätten. Für das Ganze gäbe es noch keine Form, er sähe keine Möglichkeit, das alles umzusetzen. (Zu diesem Zeitpunkt sieht Brecht zwei minimale Realisierungschancen: historische Biographie, Dramatisierung von Chronikkapiteln im Sinne von »durchleuchtung von verbürgtem mit gelegentlichen korrekturten nach der richtung des ›anders ist es kaum denkbar‹«. ¹⁰ Dazu fehlen aber der historisch notwendige Abstand – und eine Chronik, auf die er sich berufen könnte. Oder: ein an die Agitpropkunst anknüpfendes kleines ›Produktionsstück‹. ¹¹ Die geplante Verwendung von Chören und Liedern, einige Szenenfabelentwürfe und der schon früh verwandte Name Büsching für die Hauptfigur sowie allgemeine Äußerungen Brechts zeigen, daß Brecht schon zu diesem Zeitpunkt auch die Tradition ›im Stil der Lehrstücke‹ [*Die Mutter, Untergang des Egoisten Johann Fatzer*] im Blick hatte). ¹²

10. *Mai*: Garbe ist mit seiner Frau bei Brecht in Weißensee und erzählt mehrere Stunden aus seinem Leben. Anwesend sind: Slatan Dudow, Ruth Berlau, Käthe Rülicke. (Von allen Gesprächen mit Garbe fertigt Rülicke ausführliche Stenogramme an, die sie später in Maschinenschrift überträgt. Sie ist inzwischen zu Brechts Hauptmitarbeiterin am *Garbe/Büsching*-Projekt geworden.)

19. *Mai*: Zweite Sitzung mit Garbe. Neben Dudow, Berlau und Rülicke ist auch Helene Weigel anwesend.

Juni: Dritte Sitzung mit Garbe. – Brecht beeindruckt Garbes produktive Haltung gegenüber Produktion und Gesellschaft, dessen Naivität und Schweyksche List, mit der er alle schwierigen Arbeiten anging und immer noch angeht, sowie dessen spontanes Klassenbewußtsein. Brecht hält Garbe für einen zeittypischen fortschrittlichen deutschen Arbeiter, voller (nicht bewußter) Brüche, besessen vom Neuaufbau und der Produktion, aber ungenügend versehen mit politischen und theoretischen Kenntnissen über die Gesamtzusammenhänge der Gesellschaft: für einen ›aggressiven Schweyk‹.

Brecht läßt sich von zwei Teilnehmerinnen der Herrnburger

Vorfälle berichten. Teile der darüber angefertigten Notate verwendet er für seinen *Herrnburger Bericht*.

Claudius wird in den Verlag bestellt. Verlagsleitung und Lektorat erklären, er habe einen »parteifeindlichen« Roman geschrieben. Claudius löst seinen Vertrag. Er ärgert sich, nicht sofort zum Verlag *Volk und Welt* gegangen zu sein. Er gibt das Manuskript dort zur Prüfung ab und bekommt schon nach drei Tagen die Zusage, der Roman werde gedruckt, er solle das Buch schnell beenden. – Claudius gibt fertige Teile des Romans zum Vorabdruck, einige der gerade erst fertiggestellten gehen sofort in die Setzerei.

1. Juli: Claudius beendet die Arbeit an seinem Manuskript. (Die letzten 100 Seiten hat er in kürzester Zeit niedergeschrieben.)

8. Juli-16. August: Brecht ist in Ahrenshoop und beschäftigt sich mit den Stenogrammen Rülickes. Er unterstreicht wichtige Stellen, die er – z. T. fast wortwörtlich – für Szenenfabelentwürfe verwendet. Er liest *Besiegte Natur* von M. Iljin (gerade im Verlag *Volk und Welt* herausgekommen) und findet einiges, was er für Fabelbau und Handlungsführung für den *Büsching*, wie der *Garbe* inzwischen heißt, verwenden kann. Brecht schreibt mehrere Szenenfabelentwürfe und die Cidher-Szenenentwürfe. Von Iljin übernimmt er die Sage vom ewigen Wanderer (nicht von Rückert), den Vergleich ewiger Wanderer-Wissenschaft, das Thema der kostytschewschen Forschungen und einige Motive aus dem Bereich »Beherrschung der Natur«.

10. Juli: Brecht notiert: »ahrenshoop. studiere den garbestoff. garbe hat uns in drei sitzungen sein leben erzählt, und nun habe ich vor mir die notate. es wäre der stücktypus der historien, dh, es würde von keiner grundidee ausgegangen. in frage käme der fatzervers; heft 1 der VERSUCHE habe ich mitgenommen.«¹³

11. Juli: Brecht macht zwei Eintragungen: »dem stoff entnommen, eine linie: dieser arbeiter richtet sich auf, indem er produziert. zu untersuchen, was alles sich für ihn und bei ihm ändert, wenn er vom objekt der geschichte zu ihrem subjekt wird – unter der bedingung, daß dies nicht ein rein persönlicher vorgang ist, da er ja die klasse betrifft.« »was mir vor-

schwebt, formal, ist: ein fragment in großen, rohen blöcken.«¹⁴ Zu drei Erzählungen von Anna Seghers notiert Brecht: »ein wertvolles element in annas schönen geschichten in dem bändchen DIE LINIE: identität dessen, was die partei plant und was der prolet tut.«¹⁵

14. Juli: Brecht liest Rüllicke, die die ganze Zeit mit in Ahrenshoop ist, die Cidher-Entwürfe vor und erklärt, er wolle Iljin als laufendes Motiv verarbeiten. Rüllicke findet die Entwürfe großartig.

Ende August/September: Wegen Stoffmangel kommt Brecht mit dem *Büsching* nicht weiter. Er hat zwar alles von Garbe erzählt bekommen, weiß aber kaum etwas darüber, wie Garbes Kollegen (Gegner) die Ereignisse sahen. Außerdem hindern ihn die *Courage*-Proben und die Erstellung von *Theaterarbeit*, die ihn sehr in Anspruch nimmt – und ihm viel Spaß macht. Das *Büsching*-Projekt bleibt vorerst in der Schublade.

September: Claudius' Roman erscheint bei *Volk und Welt* unter dem Titel *Menschen an unsrer Seite*. Er ist im Unterschied zur Erzählung streng aristotelisch gebaut. Die erste Auflage ist in wenigen Tagen verkauft. In den nächsten Monaten wird Claudius zu mehr als 50 Leserdiskussionen in Betrieben, Kulturhäusern, Buchhandlungen etc. eingeladen. Partei und Rezensenten werten den Roman als Durchbruch bei der Gestaltung zeitgenössischer Stoffe und als vorbildliche Anknüpfung an das (Roman-)Erbe. Der Kritiker Günter Caspar vergleicht den Aufbau des Romans mit einem klassischen Fünffakter, gemäß der herrschenden allgemeinen Gattungstheorie, daß »die künstlerischen Werke gewöhnlich [das Schema] aufweisen: Exposition, Schürzung des Handlungsknotens, Entwicklung der Handlung, Kulmination – der Punkt der höchsten Spannung – und Lösung des Knotens.«¹⁶ Gelobt werden die Gestaltung einer »neuen sozialistischen Persönlichkeit« und die Einfühlung ermöglichende Darstellung. Kritisiert werden sogenannte naturalistische Reste (d. h. aristotelisch nicht harmonisierte Elemente), Schematismen (d. h. mangelhafte Umsetzung der Konzeption vom »blutvollen, lebendigen Menschen«) und mangelhafte Darstellung der Rolle der Partei (d. h. zu starke Betonung der Rolle der Klasse bzw. Garbes). – Garbes lesen den Roman und sind enttäuscht (und auch verbittert) über das, was Claudius aus ihnen und

den Vorgängen bei *Siemens-Plania* gemacht hat. Auch mit der totalen Veränderung von Erikas Lebensweg sind sie nicht einverstanden. Sie finden sich, im Unterschied zu Claudius' Erzählung, kaum wieder.

7. Oktober: Auf einem Empfang zum Jahrestag der DDR sagt Johannes R. Becher zu Claudius, er könne beruhigt sein, der Roman sei ein anständiges Buch geworden, das in dieser Zeit keiner von ihnen hätte besser schreiben können.

1951: Karl Grünberg spricht mit Garbe und fertigt für den Sammelband *Helden der Arbeit* (Garbe war am 13. Oktober 1950 der Titel *Held der Arbeit* verliehen worden) ein Porträt Garbes an. Der Band erscheint im gleichen Jahr im Verlag *Kultur und Fortschritt*. Grünbergs Porträt ist eine zeittypische Auftragsarbeit. Sie enthält zahlreiche Fehler und versucht Garbes Lebensweg von Brüchen zu reinigen. Nach Grünberg hat Garbe 1918/19 nicht nur von Lenin, sondern auch von Stalin gehört.

Maximilian Scheer spricht mit Garbe (beide bleiben später in ständigem Kontakt) und macht für die Reihe *Porträt der Woche* beim *Berliner Rundfunk* ein Kurzporträt Garbes.

Brecht diktiert Rüllicke in deren Wohnung mehrere Szenen-fabelentwürfe.¹⁷

1951/1952:

Im *Puntila*-Programmheft des *Berliner Ensembles* wird eine Dramaturgenfassung des Berichts von Hans Garbe über seine Jugend veröffentlicht. Dazu (synoptisch) wird unter dem Titel *Wie es die Puntilas sehen* ein Gedicht des Börries Freiherrn von Münchhausen gesetzt.

1952

Januar: Brecht spricht mit Rüllicke ausführlich über das *Büsching*-Projekt. Er sieht immense Schwierigkeiten, das Projekt bald zu realisieren. Fraglich sei, ob er überhaupt ein Gegenwartsstück schreiben könne. Es gebe wenige Gegenwartsstücke in der Weltliteratur, z. B. *Woyzeck*, die aber zumeist zwanzig Jahre später oder von einem überwundenen gesellschaftlichen Standpunkt aus zurückblickend geschrieben worden seien. Brecht erklärt, weshalb er Jamben verwenden wolle: erstens, um das Stück zu verfremden und den Zuschau-

er in einen Abstand vom Geschehen zu versetzen. Der Zuschauer betrachte die in Versen gesprochenen Vorgänge anders als in Prosa. Zweitens werde der Vorgang größer, man spreche dann von alltäglichen Dingen wie von großen historischen Stoffen, so den ›Helden der Arbeit‹ zum großen Helden machend und mit gleichen Mitteln bezeichnend. Dies zusammen ergebe eine zweifache Verfremdung. – Stücke wie Grünbergs *Golden fließt der Stahl* seien ganz naturalistisch, Beweise dafür, daß die Arbeiter die Frage stellten: Ist es so im Betrieb oder nicht? Die Bühne werde direkt auf die Wirklichkeit übertragen (und umgekehrt), man messe da ganz naturalistisch, lege keinen »kunstmaßstab« an.

Rülicke nimmt das Stoffsammeln wieder auf, forscht nach Kollegen Garbes von *Egona*, *Lembke* (frühere Arbeitsstätten Garbes) und *Siemens-Plania*, nach Leuten, die Garbe aus der Nazizeit kennen. Garbe ist ihr dabei in »rührender Weise«, wie sie notiert, behilflich.

10. Februar: Rülicke schenkt Brecht den größten Teil des Garbe-Materials, das sie inzwischen geordnet hat, zum Geburtstag. Brecht und Rülicke besprechen zwei Punkte: Erstens will sie auf der Grundlage ihrer Stenogramme und Notate eine Broschüre (mit Fotos und technischen Abbildungen von Garbes Erfindungen) erstellen, die die schlechten Bücher von Claudius, der barbarische, kitschige und unmögliche Dinge erfunden habe, widerlegen soll. *Garbe soll in der Broschüre einfach sein Leben erzählen*. Zweitens will sich Brecht als Vorsichtsmaßnahme für sein Stück auf die Broschüre als für jedermann sichtbare und nachkontrollierbare Quelle berufen. Kurz: Brecht will sich für seine Dramatisierung von Chronikkapiteln eine eigene Quelle schaffen lassen. Da nachprüfbar, seien dichterische Freiheiten in diesem Fall unbegrenzt.

Mitte Februar: Rülicke bespricht mit Brecht ihr Arbeitsprogramm für den Garbe-Stoff: Auffinden von alten und neuen Situationen; feststellen, wie weit solche Situationen bereits in klassischen Werken verarbeitet sind; bestimmte ›Drehpunkte‹ herausfinden: Übernahme der Verantwortung, Entdeckung einer neuen aktiven Menschlichkeit, Vernachlässigung der persönlichen Schwierigkeiten, Inangriffnahme der allgemeinen Schwierigkeiten u. ä. Es komme darauf an, einen neuen,

aktiven Humanismus, im Gegensatz zum bürgerlichen, kontemplativen, zu finden und zu entwickeln. Nur in dieser Beziehung sei der Garbe-Stoff von Wert: nicht Produktion um der Produktion willen, sondern zur Erziehung einer neuen Menschlichkeit. Deshalb müßten besonders humanistische Punkte bei Garbe herausgefunden werden. (Diese Punkte faßt Rülücke in ihrem Garbe-Material zu einem gesonderten Abschnitt zusammen.)

*Ende Februar:*¹⁸ Rülücke beginnt mit der Arbeit an ihrer Broschüre und sammelt weiter Material über Garbe. Sie fragt Garbe, ob ihn die Stachanow-Bewegung beeinflusst habe. Garbe: Ja, allgemein, er habe davon gehört.

Anfang März: Brecht spricht mit Rülücke über den *Büsching*. Der Garbe-Stoff sei schwierig, eine Anhäufung kleiner Einzelheiten, überepisich, nirgends dramatisch. Die Einzelheiten ergäben nur jeweils eine Seite, höchstens eine Minute, nie aber eine Szene. Es sei noch ganz unklar, wie daraus ein Stück werden solle. Vorerst bliebe nichts als Sammeln von Stoff und Geschichten. Der dramatische Punkt sei im Grunde schon vorbei, als Garbe die Genehmigung zum Ofenbau erhalte, da habe er schon gesiegt. Ein Konflikt wäre möglich bei der Erfindung des Düsensteins, denn dieser stelle eine wesentliche Verbesserung dar. Rülücke solle sich erkundigen, warum diese Erfindung nötig gewesen sei. (Zu diesem Zeitpunkt soll das Stück mit der Ofenreparatur enden.)

17. März: Rülücke fährt für einige Wochen nach Wiepersdorf ins Schriftstellerheim Schloß Wiepersdorf (ehemaliger Sitz Achim von Arnims). Hauptarbeit ist ihre Broschüre, die sie in drei Wochen fertigstellt (erste Fassung, die noch sehr nahe an den Stenogrammen ist).

März/April: Brecht spricht mit Rülücke über Thomas Mann als Musterbeispiel für Formalismus und über Stil. Stil sei eine Haltungssache. Eine souveräne Haltung in der Kunst – ohne die es keine Kunst gäbe – sei nur möglich, wenn man nicht immer nach den neuesten Richtlinien des ZK schiele, nicht immer »passe«. Vorbildlich die Sowjetunion, wo die Partei an Gorki herangetreten sei: Wie können Sie uns helfen, den Sumpf zu überwinden? Dann, bei gemeinsamem Ziel, sei eine souveräne Haltung möglich.

April: Brecht spricht mit Rülücke über die Romanentwick-

lung der letzten 130 Jahre, über Balzac und Tolstoi. Balzac sei die letzte Stufe; es habe jedoch eine technische Weiterentwicklung gegeben, wenn auch unter immer schlechter werdenden gesellschaftlichen Verhältnissen. (Zola z. B. habe Finanzoperationen kümmerlichen Ausmaßes beschrieben.) Das müsse herausgeklaut werden. So würden in Wassili N. Ashajews *Fern von Moskau* (ein mit einem Stalin-Preis ausgezeichnetes Werk) nie vorher beschriebene gigantische Dinge dargestellt, allerdings mit der schlechtesten journalistischen Technik.

18. Mai: In der *Täglichen Rundschau* erscheint Claudius' Artikel *Was ich von meinen Lesern gelernt habe*. Claudius zitiert aus einem Brief, den ihm ein Arbeiter geschrieben hat: »Auch wir hatten einen kleinen Bock [Parteisekretär in Claudius' Roman, in der Erzählung: Pflock] als Parteisekretär in unserem Werk. Als ich Ihren Roman gelesen hatte, ließ ich mir es nicht mehr gefallen, als ein Wurm und nicht als Genosse behandelt zu werden. Ich hab' oft mit ihm diskutiert, ihm auch gesagt, wenn er sich nicht ändert, werd' ich Ihnen schreiben. Aber er hat dann das Buch gelesen, und mit unserer Hilfe, und ich glaube auch, wie er Ihr Buch gelesen hat, ist bei ihm eine große Veränderung eingetreten.«

Sommer: Rüllicke reicht das Manuskript für ihre Broschüre dem *Insel*-Verlag ein, der es zurückschickt und ablehnt. Daraufhin gibt sie es zu *Rütten & Loening*. Zurückkommt ein völlig entstellter Text. Der ganze Gestus Garbes ist weg, alles ist in ›Oberlehrerdeutsch‹ umgeschrieben worden. Lautete der erste Satz: »Ich bin auf einem Rittergut groß geworden, in Pommern, das hatte dreitausend Morgen«, so beginnt der Text nun mit: »Ich bin auf einem Rittergut in Pommern groß geworden, das dreitausend Morgen hatte.« Brecht interveniert sofort beim Verlag, Rüllicke hat wenig später ein ausführliches Gespräch mit dem Lektorat. Der Text soll bis auf einige Überarbeitungen in der ursprünglichen Fassung erscheinen. – Brecht macht sich zum ›Fall Rüllicke‹ Notizen für eine Stellungnahme (*Bekommen wir eine Lektorenliteratur?*)

15. September: Rüllicke schickt das Manuskript an den Verlag, versehen mit von ihr vorgenommenen Überarbeitungen, Korrekturen und Ergänzungen (zweite, endgültige Fassung).

Herbst: Rüllickes Broschüre erscheint als Erzählung (ohne

Fotos und Abbildungen) in der *Kleinen R&L-Bücherei* unter dem Titel *Hans Garbe erzählt*. (Nach dem Erscheinen lobt Becher gegenüber Brecht und der Weigel und später Arnold Zweig im Gespräch mit Rüticke die Erzählung. Hanns Eisler schätzt diese Quelle zum *Büsching*-Projekt.) – Rütickes Text, obwohl mehrmals vorangekündigt, wird in keinem größeren Publikationsorgan rezensiert, er wird von den herrschenden literaturkritischen Strömungen vollkommen ignoriert. Später wird von *Rütten & Loening* eine Neuauflage mit dem Argument abgelehnt, die Erzählung sei zu billig (keine 2 Mark) und zu schlicht ausgestattet. Die Arbeiter wollten etwas Besseres haben. – Garbes lesen die Erzählung und finden alles richtig. Garbe ist stolz, daß sie sein Leben und seine Taten enthält, und verschenkt einige Exemplare als seine Biographie. Von Rüticke wird er am Honorar beteiligt. (25 Jahre später verschenkt er Exemplare des *Schaubühnen*-Nachdrucks.)

13. Dezember: Brecht schreibt Rüticke einen Brief, in dem er die Erzählung eine »schöne, reine Arbeit« nennt.

1952: Maximilian Scheer veröffentlicht im *Aufbau*-Verlag eine Sammlung seiner *Porträts der Woche*, die auch *Hans Garbe* enthält. Titel: *Lebenswege in unseren Tagen*.

1953

1. Januar: Im *Neuen Deutschland* erscheinen unter dem Titel *So war es früher. Hans Garbe erzählt* Auszüge aus Rütickes Erzählung.¹⁹

Ende April/Mai/Anfang Juni: Rüticke erfährt von Garbe, der inzwischen als Güteingenieur beim *VEB Wohnungsbau Berlin* u. a. auch in der Stalinallee arbeitet, daß bei den Bauarbeitern große Unzufriedenheit herrsche und daß verstärkt westliche Parolen auftauchten. Er, Garbe, sei schon mehrmals im Ministerium bei den entsprechenden Stellen gewesen, habe aber kaum Gehör gefunden. – Rüticke informiert Brecht von den Gesprächen mit Garbe.

29. April: Der Kritiker Heinz Schmidt²⁰ schreibt an Helene Weigel wegen des *Katzgraben*-Projekts und wirft Erwin Strittmatter und dem *Berliner Ensemble* Verherrlichung von Eigeninitiativen vor.²¹ Außerdem zeige das Stück, daß Strittmatter keine blasse Ahnung von der Realität habe.

Mai: Brecht, brennend an gegenreformistischer Kritik inter-

essiert (schon in den ersten Szenenfabellentwürfen zum Garbestück hat er das Opportunismusthema angeschnitten), spricht mit Strittmatter über den Brief Schmidts. Strittmatter schreibt eine geharnischte Antwort an den Kritiker und wirft diesem an erster Stelle vor, er habe von der proletarischen Revolution eine reformistische Auffassung. Außerdem kann Strittmatter Schmidt Punkt für Punkt nachweisen, daß dessen Kritik – jeder Kenntnis der Realität entbehrt.²² (Nach der *Katzgraben*-Premiere am 23. Mai wird das Arbeiter- und Bauernpublikum in den Diskussionen über das Stück, z. T. auch in Briefen weiter zu Eigeninitiativen ermuntert.)

16. *Juni*: Brecht ruft seine Assistenten für den Abend zu einer Besprechung in sein Haus in Weißensee. Sie diskutieren gemeinsam die Lage, die ganze Nacht hindurch. Sie hören mit Sorge die Sendungen des RIAS, aber auch die des eigenen Rundfunks, der sich ausschweigt.

17. *Juni*: Brecht geht mit seinen Mitarbeitern um 8 Uhr ins Theater. Er führt zahlreiche Telefongespräche, bietet dem Rundfunk an, das *Berliner Ensemble* könne den ganzen Sendetag übernehmen. Der Rundfunk bringt weiter Operettenschnulzen. Im Probenhaus findet eine Betriebsversammlung statt, an der Brecht teilnimmt und während der er Briefe an Semjonow, Grotewohl und Ulbricht diktiert. Er erklärt sich mit der SED und der DDR solidarisch, drückt aber gleichzeitig die Hoffnung auf eine »große Aussprache mit den Massen«²³ aus. – Brecht geht mit einigen seiner Mitarbeiter auf die Straße (darunter Rülicke und Strittmatter), um sich zu orientieren. Er sieht vom Westen eingeschleuste Jugendliche und die »scharfen, brutalen Gestalten der Nazizeit [. . .], die man seit Jahren nicht mehr in Haufen hatte auftreten sehen«²⁴. Als sowjetische Panzer auffahren, diskutiert Brecht gerade mit Demonstranten. Er gehört zu den wenigen, die die Rotarmisten begrüßen. – Brecht sagt Rülicke, sie solle zu Garbe gehen und herauszubekommen versuchen, was dieser von den Vorfällen denke und wie er sich verhalten habe, da er ja in der Stalinallee arbeite.

Am Nachmittag findet im Probenhaus eine zweite Betriebsversammlung statt. Brecht hält eine für ihn ungewöhnlich lange Ansprache. Er fordert erneut die große Aussprache mit den Arbeitern und eine Aufklärungskampagne über den Fa-

schismus. Die Betriebsversammlung versteht er als einen der Anfänge zur großen Aussprache. Er fordert die Anwesenden auf, freimütig ihre Meinung zu äußern, Kritik vorzubringen.

Rülicke ist am Nachmittag bei Garbe und läßt sich berichten. Garbe erzählt, er habe am Vormittag all seine Orden angelegt, sei zu den Demonstranten gegangen und habe, »neben« ihnen hergehend (so Rüllickes Notat über dieses Gespräch), sie zu agitieren versucht. Er sei erkannt worden, Rufe von »Schlagt ihn tot!« bis zu »Laßt ihn gehen, der gehört zu uns!« seien laut geworden. Man habe ihn bedroht, nur das Eingreifen von Volkspolizisten habe ihn vor dem Zusammenge schlagenwerden bewahrt. Wer gerufen und wer Prügel angedroht habe, Provokateure oder Bauarbeiter, sei für ihn nicht genau feststellbar gewesen. – Rüllicke macht über das Gespräch ein Notat und berichtet Brecht.

24. Juni: Im Probenhaus findet ab 9 Uhr eine Betriebsversammlung statt (60 Anwesende). Tagesordnungspunkt: Diskussion der Lage.

25. Juni: Die Versammlung wird um 9 Uhr fortgesetzt, diskutiert werden u. a. die inzwischen schriftlich eingegangenen Fragen. – Brecht fordert erneut zu freimütiger Meinungsäußerung und Kritik auf. (Der Theatermeister Emil Neumann kritisiert, viele Funktionäre hätten wenig Interesse an den Nöten der Arbeiter. Brecht schüttelt ihm anschließend kräftig die Hand und sagt, das sei gut gewesen. Neumann hätte das schon viel früher sagen sollen, so etwas könne man nicht oft genug sagen.)

9. Juli: Das *Neue Deutschland* veröffentlicht Auszüge aus Strittmatters Stellungnahme zum 17. Juni. Die Auszüge sind im Gehalt identisch mit den Stellungnahmen Brechts vom 17. und 23. Juni. Strittmatters Ausführungen werden scharf zurückgewiesen und als »versöhnlerisch« den »Provokateuren« gegenüber gewertet. Die geforderte Aussprache wird »übergangen«.

Sommer/Herbst: Brecht spricht mit Garbe über den 17. Juni, ebenso Rülicke (die eng mit Garbes befreundet ist). – Brecht und Rülicke sprechen wiederholt über das *Büsching*-Projekt. Brecht hat den Stüctypus der Historien für dieses Projekt aufgrund der Ereignisse der vergangenen Monate aufgegeben. Die Alternative lautet jetzt nur noch: »im Stile der

Lehrstücke« (oder Lehrstück). – Rüllicke rät Brecht, den 17. Juni in das Stück hineinzunehmen, und macht sich über diese Gespräche Aufzeichnungen. Brecht diktiert ihr kurze Szenenfabelentwürfe, die auf den neuen *Büsching*-Plan Bezug nehmen.

20. August: Brecht notiert: »buckow. TURANDOT. daneben die BUCKOWER ELEGIE. der 17. juni hat die ganze existenz verfremdet. in aller ihrer richtungslosigkeit und jämmerlichen hilflosigkeit zeigen die demonstrationen der arbeiterschaft immer noch, daß hier die aufsteigende klasse ist. nicht die kleinbürger handeln, sondern die arbeiter. ihre losungen sind verworren und kraftlos, eingeschleust durch den klassenfeind, und es zeigt sich keinerlei kraft der organisation, es entstehen keine räte, es formt sich kein plan. und doch hatten wir hier die klasse vor uns, in ihrem depraviertesten zustand, aber die klasse. alles kam darauf an, diese erste begegnung voll auszuwerten. das war der kontakt. er kam nicht in der form der umarmung, sondern in der form des faustschlags, aber es war doch der kontakt. – die partei hatte zu erschrecken, aber sie brauchte nicht zu verzweifeln. nach der ganzen geschichtlichen entwicklung konnte sie sowieso nicht auf die spontane zustimmung der arbeitersklasse hoffen. es gab aufgaben, die sie unter umständen, unter den gegebenen umständen, ohne zustimmung, ja gegen den widerstand der arbeiter durchführen mußte. aber nun, als große ungelegenheit, kam die große gelegenheit, die arbeiter zu gewinnen. deshalb empfand ich den schrecklichen 17. juni als nicht einfach negativ. in dem augenblick, wo ich das proletariat – nichts kann mich bewegen, da schlaue, beruhigende abstriche zu machen – wiederum ausgeliefert dem klassenfeind sah, dem wieder erstarkenden kapitalismus der faschistischen ära, sah ich die einzige kraft, die mit ihr fertig werden konnte.«²⁵

15.-30. Oktober: Brecht, der in Wien bei Eisler ist, notiert: »wir [Eisler und Brecht] besprechen einen GARBE, im stil der »maßnahme« oder »mutter«, zu schreiben im märz und april, mit einem vollen akt über den 17. juni.«²⁶

1954

November: Brecht entwirft einen Stückplan, der elf Akte umfaßt, darunter einen über den 17. Juni.²⁷

1 Da es sich bei der folgenden Chronik im wesentlichen um eine *Brecht*-Chronik handelt sowie um eine der frühen Garbe-Stoff-Bearbeitungen, entfällt Heiner Müllers Bearbeitung *Der Lohndrücker*.

2 *Die Darstellung der Aufbauphasen des Sozialismus in der frühen DDR-Prosa. Zum (trivial-)aristotelischen Roman (pseudo-)proletarischer Romanschreiber (1949-1956)* (Arbeitstitel). – Die Untersuchung geht ausführlich auf die frühe Prosatheorie in der DDR ein. Ausgangspunkt der eigenen theoretischen Bemühungen (Prosa- und Romantheorie) sind dabei die zahlreichen Bemerkungen Brechts zum Roman (vgl. z. B. *Über den aristotelischen Roman* 18, 17 f.). Die Untersuchung versteht sich daher auch als Beitrag zum Problem von Brechts Prosa- und Romantheorie und somit zu dem allgemeinen Problem des »aristotelischen Romans« – Dinge, denen die Brecht-Forschung bislang kaum Aufmerksamkeit geschenkt hat, ganz zu schweigen von der Forschung zur Theorie des »modernen« Romans. Eine der wenigen Ausnahmen bildet das kleine Bändchen *Zur Prosa Brechts* von Franco Buono (Frankfurt, 1973). – Wenn im folgenden von »aristotelischem Roman« u. ä. gesprochen wird, so meint dies: 1. die allgemeine aristotelische Darstellungsweise, unabhängig von Gattungs- und Genreproblemen; 2. den aristotelisch-dramatischen Roman etc.

2a Zu Hans Garbes Biographie z. B. liegt eine gesonderte Chronik vor: *Leben, Taten und unaufhaltsamer Aufstieg des Ofenmaurers und pommerschen Schweykes Hans Garbe. Chronik 1902-1953* (ca. 60 Seiten). Diese und die vorliegende Chronik gehören unmittelbar zusammen, können allerdings aus Raumgründen hier nicht geschlossen abgedruckt werden.

3 Vgl. hier vor allem: Martin Esslin, *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters* (München, 2. Aufl. 1972), bes. S. 137 f. und Bernhard Greiner, *Von der Allegorie zur Idylle: Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR* (Heidelberg, 1974), bes. S. 67 ff. Als wohlthuende Gegenbeispiele: Hildegard Brenner, *Schule des Helden. Anmerkungen zu Brechts »Büsching«-Entwurf*. In: *alternative* (1973), Nr. 91, S. 213 ff. und Wolfgang Schivelbusch, *Sozialistisches Drama nach Brecht. Drei Modelle: Peter Hacks – Heiner Müller – Hartmut Lange* (Darmstadt/Neuwied, 1974), bes. S. 9 ff.

4 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal*. Hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt, 1973), Bd. 2, S. 905. – Hervorhebung von mir.

5 Die Mappe enthält vermutlich auch Zeitungsartikel, die Hans Garbe gesammelt und Brecht zur Verfügung gestellt hat. Eine Nachfrage im Brecht-Archiv im Sommer 1976 ergab, daß diese Materialien nicht erfaßt, da bisher unbekannt waren.

6 Es ist nicht mehr genau zu rekonstruieren, wann Brecht Garbe kennengelernt hat. Nach der Erinnerung Hans Garbes lernte er Brecht während des *Kulturhaus*-Baus kennen, und zwar vor dem 4. November. (Zu vermuten ist, daß ein Kontakt bei der Ausbildung von Laienspielgruppen zustande kam: das *Berliner Ensemble* hatte Verbindung zu *Siemens-Plania*.) Nach der Erinnerung Käthe Rülicke-Weilers hatte Brecht die Bekanntschaft Garbes schon gemacht, als sie im Dezember 1950 bei Brecht zu arbeiten begann.

7 Wie lange Claudius bei *Siemens-Plania* gearbeitet hat, konnte nicht ermittelt werden. Claudius selbst (vgl. Anm. 8) gibt zwei Monate an. Zeitgenössische Dokumente sprechen lediglich von drei Wochen.

8 Claudius berichtet in seiner Autobiographie *Ruhelose Jahre* (Halle, 1968), er habe sich geweigert, seinen Roman als Auftrags- und terminierte Arbeit zu schreiben. Nach einem zeitgenössischen Dokument war das Gegenteil der Fall.

9 Vermutlich Gerhart Eisler.

10 *Arbeitsjournal*, Bd. 1, S. 306.

11 Das einzige bisher veröffentlichte Fragment aus dem *Büsching*-Projekt, die Ofenszene, gehört vermutlich zu diesem Stücktypus. Vgl. Werner Hecht, Hans-Joachim Bunge, Käthe Rüllicke-Weiler, *Bertolt Brecht. Sein Leben und Werk* (Berlin, 1971), S. 224 f.

12 Vgl. vor allem Bertolt Brecht, *Der Untergang des Egoisten Fatzer. Eine Auswahl der Schaubühne aus dem Fatzer-Fragment*. Uraufführung. Premiere: 4. März 1976. Berlin 1976.

13 *Arbeitsjournal*, Bd. 2, S. 958.

14 Ebd., S. 959 und S. 960.

15 Ebd., S. 961.

16 Boris Polewoi, *Skizzen in der Zeitung* (Berlin, 1953) S. 3. – Diese Ausführungen finden sich im Kern in zahlreichen Artikeln, Rezensionen u. ä. der damaligen Zeit.

17 Wann dies erfolgte, konnte chronologisch nicht mehr genau aufgeschlüsselt werden.

18 Die Datierung von *Ende Februar* bis *März/April* enthält einige Unstimmigkeiten, da weder die Materialien des Brecht-Archivs noch die Aufzeichnungen Käthe Rüllicke-Weilers genaue Anhaltspunkte bieten. Ich folge den Datierungen der Archiv-Materialien.

19 Der einzige vollständige Nachdruck von Rüllickes Erzählung erfolgte 1974 im Programmheft der Halleschen Schaubühne anlässlich der Aufführung von Heiner Müllers *Lohndrucker*. Auszüge erschienen nur dreimal, davon einer 1954 in der von Ernst Fischer herausgegebenen Zeitschrift *Tagebuch*. Liest man die Passagen zu *Hans Garbe erzählt in der Geschichte der Literatur der Deutschen Demokratischen Republik* (Berlin, 1976), so wird sofort evident, weshalb dieser Text in der DDR bis heute nicht vollständig nachgedruckt worden ist: es handelt sich ja »nur« um »faktographische Literatur«. Als jüngstes Beispiel vgl. Ingeborg Münz-Koenen, *Zur Reportageliteratur der fünfziger Jahre*. In: *Weimarer Beiträge* (1977), Nr. 1, S. 38 ff.

20 Vermutlich handelte es sich um den ehemaligen Rundfunk-Intendanten Heinz Schmidt.

21 Ein typischer Vorwurf, der immer dann erhoben wurde, wenn ein Autor das Selbstaufrichten der Klasse thematisierte, nicht das »Einhalten des Instanzenweges«. Er traf z. B. Friedrich Wolfs Stück *Bürgermeister Anna* und den gleichnamigen Film. Das Stück wurde daraufhin kaum noch aufgeführt. (Vgl. z. B. Willi Barth, *Was hat die DEFA mit Kommunalpolitik zu tun? Kritisches zum Film »Bürgermeister Anna«*. In: *Neuer Weg*, (1950), Nr. 8, S. 32). – Wichtig in unserem Zusammenhang ist, daß Claudius in *Menschen an unsrer Seite* Aehre (so heißt Garbe im Roman) über den Parteisekretär »geraderücken« läßt. Der Parteisekretär wirft Aehre »Partisanenmanier« vor: »Wir haben einen geordneten Staat, eine geordnete Wirtschaftsleitung, aber du willst dich über all das hinwegsetzen wie über einen Zaun« (Leipzig, 3. Aufl. 1969, S. 236). Das hier vorausgegangene Ereignis geht auf einen wirklichen Vorgang bei *Siemens-Plania* zurück – nur mit dem kleinen Unterschied, daß sich dieser Vorgang völlig anders abspielte als im Roman. Der sowjetische Generaldirektor unterstützte Garbes »Partisanenmanier«, während der (später abgesetzte) Parteisekretär Garbes Arbeit ignorierte und z. T. sabotierte.

22 Strittmatters Brief ist undatiert, kann also auch Anfang Juni geschrieben worden sein, ist mit Sicherheit aber vor dem 17. Juni verfaßt.

23 Brief Brechts an Walter Ulbricht vom 17. Juni. Zit. nach: *Brecht-Chronik*.

Daten zu Leben und Werk. Zusammengestellt von Klaus Völker (München, 2. korr. Aufl. o. J.), S. 146.

24 *Brecht-Chronik*, S. 147. – Das Zitat im Zitat ist eine Stelle aus einem Brief Brechts an Peter Suhrkamp.

25 *Arbeitsjournal*, Bd. 2, S. 1009.

26 Ebd., S. 1012.

27 Es ist Sache einer ausführlichen Analyse, nicht der vorliegenden Chronik, zu erläutern, weshalb das *Büsching*-Projekt, obwohl nie endgültig aufgegeben, in der Schublade geblieben ist. An dieser Stelle sei nur an folgendes erinnert. *Erstens* »reicherten« die politischen Ereignisse und Vorgänge in den Jahren 1953-1956 das Projekt bis zum Bersten mit Widersprüchen »an«. *Zweitens* bemühte sich Brecht seit 1954 verstärkt, in aktuelle Auseinandersetzungen einzugreifen (z. T. in *Gegenreaktion* auf den II. Sowjetischen Schriftstellerkongreß und in Vorbereitung auf den eigenen IV. Schriftstellerkongreß). Von entscheidender Bedeutung ist dabei die *offene* Anknüpfung an die Agitproptradition und Brechts Projekt einer Agitpropkampfgruppen-Bewegung (die Truppen sollten übrigens *zuerst in West-Berlin* auftreten; Aufführungen sollten generell in politische Versammlungen übergeleitet werden – nach der Maxime, daß Agitprop nicht geißeln, sondern Mißstände töten solle). Dieses Projekt ist wie der *Büsching*-Plan im Zusammenhang der Anknüpfung an Traditionen vor 1933 zu sehen. (Zur Agitprop vgl. *Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews*. Hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt 1975), bes. *Über politische Programme*, S. 175 ff.) – Erst die Einbeziehung all dieser Probleme wird ein einigermaßen gesichertes Urteil ermöglichen.

Uta Olivieri-Treder (Florenz)

Geziemendes über Brecht und Kafka

Daß Brecht sich eingehend und eindeutig mit Kafka beschäftigt hat – und zwar schon zu einer Zeit, in der Kafka nur wenigen Eingeweihten bekannt war –, geht sowohl aus seinen theoretischen Schriften als auch aus seinem poetischen Werk hervor. Diese Auseinandersetzung mit dem Schriftsteller, der in der deutschen Literaturgeschichte und -kritik die Rangliste der großen Außenseiter anführt, läßt sich über ein breites Spektrum des Brechtschen Schaffens verfolgen. Mit großer Prägnanz führt Brecht den wohl ersten Beweis, daß sich gerade bei Kafka interessante Ansatzpunkte bieten, ihn aus der Isolation nur abstrakter Symbolik zu befreien.

Der Versuch, das Verhältnis dieser beiden Schriftsteller zu klären, ist bereits von Werner Mittenzwei¹ unternommen worden, und es könnte demnach so aussehen, als müsse einem zweiten Versuch in dieser Richtung von vornherein der Vorwurf mangelnder Originalität anhaften. Da aber Brechts laxer Haltung in Fragen geistigen Eigentums und seine daraus folgende Ablehnung sogenannter Originalität hinreichend bekannt sein dürften, scheint es mir nicht nur erlaubt, sondern auch dringlich geboten, die Darstellung dieses Verhältnisses zu ergänzen, wobei die Schwerpunkte der Betrachtung denen des erwähnten Aufsatzes durchaus zuwiderlaufen. Mit anderen Worten: Der 1928 geschriebene Notiz Brechts, *Geziemendes über Franz Kafka* (18,61), soll etwas Geziemendes über Brecht und Kafka an die Seite gestellt werden.

Diese Notiz ist nicht, wie Mittenzwei annimmt, der erste datierbare Beweis, daß Brecht Kafka schon vier Jahre nach dessen Tod kannte und nicht erst durch Benjamins Aufsatz über Kafka kennenlernte, da Brecht diesen Aufsatz erst im Sommer 1934 in Svendborg las. Schon 1925 lassen sich in Brechts Tagebüchern »Stilübungen« finden, die dem Kafkaschen Stil bis hinein in die Syntax und Wortwahl erstaunlich ähneln. So unter anderem die Stilisierung seiner Lage, in der es heißt: »Ich habe das Gefühl, ich dürfe nichts sagen, sonst verfiere ich einem Strafgericht; es sei nicht erwünscht, von mir

etwas gesagt zu hören.«² Beispiele fragmentarischer Skizzen in den *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* und den *Tagebüchern* Kafkas, die eine bewußte Patenschaft zur Brechtschen Eintragung aufweisen, gibt es die Fülle. Wer sich bereits 1928 zum uneingeschränkten Fürsprecher Kafkas gegenüber »dem Geschmeiß diesseits und jenseits des gemeinsamen Feuilletonstrichs« macht (18,61), das versucht, sich Kafka für seine Zwecke einzuverleiben, muß das Werk dessen, den er so abstrichlos verteidigt, schon ziemlich genau kennen. Ein ähnlich positives Urteil wurde von Brecht unter seinen Zeitgenossen nur Wedekind in dieser Form zuteil. In der Tat wird Kafka im Zusammenhang mit Wedekind von Brecht zum erstenmal erwähnt. In dem 1926 verfaßten Aufsatz *Kleiner Rat, Dokumente anzufertigen* heißt es: »Das Theater wird in absehbarer Zeit das Repertoire eines Jahrhunderts einfach auf seinen Materialwert hin untersuchen, indem es die guten alten Klassiker wie alte Autos behandelt, die nach dem reinen Alteisen-Wert eingeschätzt werden. Würde das gleiche radikale Verfahren auf unsere zeitgenössische Epik angewendet, so würde sich nach fünf Minuten herausstellen, daß ausgenommen einiges von Wedekind und Kafka, in dieser Literatur beinahe gar nichts an wirklichem epischen Material steckt« (18,50).

Fünf Jahre später berichtet Benjamin Gerhard Scholem in einem Brief vom 3. 10. 1931 von »Brechts überaus positiver Stellung zu Kafka« und fährt fort: »Er schien den Nachlaßband sogar zu verschlingen.«³ In diesem nach Benjamins Angaben von Brecht nahezu verschlungenen Nachlaßband befand sich auch Kafkas Umdeutung des Mythos von Odysseus und den Sirenen, *Das Schweigen der Sirenen*, die neben *Prometheus* einzige von Kafka vorgenommene Bearbeitung eines mythischen Stoffes. Bei Kafka wenden die Sirenen Odysseus gegenüber eine weitaus schrecklichere Waffe an als ihren betörenden Gesang, »nämlich ihr Schweigen«. Odysseus aber, dem nicht einmal der Gedanke kommt, sie könnten etwas anderes tun als singen, begegnet ihnen mit einem Ausdruck »wahrer Glückseligkeit«, der »sie allen Gesang vergessen« ließ. »Sie wollten nicht mehr verführen, nur noch den Abglanz vom großen Augenpaar des Odysseus wollten sie so lange als möglich erhaschen. Hätten die Sirenen Bewußtsein

gehabt, sie wären damals vernichtet worden. So aber blieben sie, nur Odysseus ist ihnen entgangen.«⁴

Ohne weiter auf die Bedeutung des Schweigens im Werk Kafkas einzugehen, ist es interessant festzustellen, daß Brecht, der seine *Berichtigungen alter Mythen* im Sommer 1933 vornimmt, nicht nur Kafka als Vorbild in einem Zusatz ausdrücklich erwähnt, sondern genau an der Stelle der Geschichte des Altertums Anstoß nimmt, die auch Kafka nicht überzeugt hatte. Auch bei Brecht singen die Sirenen nicht, aber sie schweigen auch nicht wie bei Kafka, sondern sie schimpfen. »Das ganze Altertum glaubte dem Schlauling die List. Sollte ich der erste sein, dem Bedenken aufsteigen? Ich sage mir nämlich so: alles gut, aber wer – außer Odysseus – sagt, daß die Sirenen wirklich sangen, angesichts des angebundenen Mannes? [. . .] Da möchte ich doch eher annehmen, die von den Ruderern wahrgenommenen geblähten Hälse schimpften aus voller Kraft auf den verdammten, vorsichtigen Provinzler, und unser Held vollführte seine ebenfalls bezeugten Windungen, weil er sich doch noch zu guter Letzt genierte!« (II,207) Was bei Kafka die Überlegenheit des Odysseus ausmacht, nämlich sein unbeirrtes Selbstvertrauen, seine großartige Überzeugung vom eigenen Rechthaben, seine Furchtlosigkeit, die sich auf das Vernünftige und Mögliche beschränkt, wird von Brecht als die besondere Schlaueit des antiken Helden ausgelegt, dem es dadurch gelang, nicht nur das gesamte Altertum, sondern selbst die Neuzeit zu täuschen. Was allerdings Brecht »wirklich nicht mehr recht glaubhaft in neuerer Zeit« erscheint, wie es in seinem Zusatz heißt, ist die Reaktion der Sirenen, die bei Kafka von der Unanfechtbarkeit des Odysseus nun ihrerseits betört werden, während sie bei Brecht, in ihrer Eitelkeit verletzt, fast dirnenhaft auf den »verdammten Provinzler« schimpfen. Hiermit nimmt Brecht im Gegensatz zu Kafka eine entscheidende Historisierung des Mythos vor. Das für ihn Unglaubliche an Kafkas Umdeutung ist nämlich gerade dessen ahistorische Berichtigung der Geschichte, die damit nach einem antithetischen Anlauf gegen den Mythos nicht zur Synthese gelangt, d. h. zu seiner geschichtlichen Konkretisierung, sondern wiederum zum Mythos zurückführt. Durch dieses Verfahren wird der Mythos nicht nur nicht widerlegt, sondern geradezu bekräftigt.

Die Methode, mit der beide, Kafka wie Brecht, an den überlieferten Stoff herangehen, ist die gleiche, nämlich die der »Verfremdung« einer bekannten Geschichte. Nur führt – und hier liegt der entscheidende Unterschied – der Mangel an Bewußtsein der Sirenen bei Kafka dazu, daß die zur Verfremdung vorgenommene Berichtigung sich selbst verfremdet. Als allgemeine Aussage über Kafkas Werk heißt das, daß in der durch die künstlerische Entfremdung dargestellten Welt die Entfremdung selbst als unüberwindbar erscheint. Brecht dagegen transponiert die mythischen Figuren in die Geschichte, indem er ihnen Bewußtsein verleiht. Seine Berichtigung zielt auf die Zerstörung des Mythos als solchen hin; Kafkas Umdeutung hingegen mündet erneut in den Mythos.

In den 1940 verfaßten Aufsätzen *Über den Realismus* wird Kafka nochmals ausdrücklich in einer Fußnote erwähnt als Vorbild und Vorläufer der Methode der Verfremdung (19,361). Diese Parteinahme Brechts für Kafka ist um so bedeutsamer, als sie gerade in diesen als Nachklang der »Expressionismusdebatte« verfaßten Schriften erscheint und somit schon im vorweg der negativen Stellungnahme Lukács' den Wind aus den Segeln nimmt, der 1956 in seinem Essay *Wider den mißverstandenen Realismus* mit der Frontstellung Thomas Mann contra Kafka die sogenannte Avantgarde aburteilte und schlechterdings aus der marxistischen Ästhetik tilgen wollte.

Von der Odysseus-Gestaltung Brechts, die bei ihm den bezeichnenden Titel *Odysseus und die Sirenen* trägt, führt ein direkter Weg zur Figur des Herrn Keuner, dessen Name ja in seiner schwäbischen Einfärbung des hochdeutschen »Keiner« auf den listenreichen Helden Homers anspielt, welcher, um sein Leben vor Polyphem zu retten, erklärt: sein Name sei οὐτις, d. h. Niemand. Herr Keuner, der »Denkende«, dessen materialistischer Moral eine materialistische Psychologie entspricht, insofern er sich bewußt ist, auf seine persönliche Identität verzichten zu müssen, wenn er sein Ziel, die Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse, erreichen will, stellt also der Brechtschen Intention zufolge eine Historisierung der Odysseus-Gestalt dar. Die Keunersche List, wie sie wohl am besten in der Geschichte *Maßnahmen gegen die Gewalt* zum Ausdruck kommt, besteht darin, sich von der

Gewalt »nicht das Rückgrat brechen zu lassen«, denn gerade um die Gewalt zu besiegen, muß er länger leben als die Gewalt (12,376). Keuner versinnbildlicht hier also Brechts Hoffnung, daß die Gewalt, die 1930 die konkret faschistische Gewalt ist, sich durch ihre eigenen Widersprüche auflösen werde.

Daß Brecht über die Odysseus-Gestalt zu seiner Keuner-Figur gelangte, steht außer Zweifel. Es wäre aber zu bedenken, inwiefern gerade Herr Keuner, der sehr viel häufiger einfach nur in der Abkürzung Herr K. erscheint, jedenfalls in dieser Verkürzung seines Namens nicht auch eine Phase der Auseinandersetzung Brechts mit Kafka darstellt. Obwohl die ersten elf Keuner-Geschichten bereits 1930 im ersten Heft der *Versuche* erschienen, ist durchaus nicht von der Hand zu weisen, daß Brecht bei der Schaffung seines Herrn K. auch die drei Kafkaschen Ks. im Auge hatte, die Helden von Kafkas drei Romanen. Chronologisch wäre dem nichts entgegenzusetzen, denn die posthume Veröffentlichung der drei Romane *Amerika*, *Der Prozeß* und *Das Schloß* durch Max Brod war 1930 bereits abgeschlossen. Außerdem war bei Kafkas Helden der Keuner-Odysseus'sche Identitätsverlust bereits vorgeformt. Die Methode, mit der Kafka die zunehmende Anonymität seiner drei Helden erzielt, die von Karl Rossmann (*Amerika*) über Josef K. (*Prozeß*) zur letzten parabolischen Abstraktion K. (*Schloß*) führt, ist die der Verfremdung, die ihm Brecht 1940 noch einmal rückblickend bescheinigen sollte.

Die Bearbeitung der Kafkaschen Odysseus-Auslegung, drei Jahre nachdem Brecht seinen Herrn K. aus der Taufe gehoben hatte, liefert im nachhinein den Beweis, daß die Kafkaschen K.s für Brechts Herrn K. Paten standen. Allerdings – und auch dies geht aus der abweichenden Behandlung des Mythos von seiten Brechts hervor – darf Herr K. keineswegs als ihr verspäteter Wahlverwandter aufgefaßt werden; er ist vielmehr eine Art Anti-K. Denn während dem zunehmenden Identitätsverlust der Helden Kafkas die wachsende Anonymität immer weniger entzifferbarer gesellschaftlicher Instanzen entspricht, wodurch sich die ohnehin entfremdete Welt endgültig jedem Zugriff rationaler Erklärbarkeit entzieht, dient ja der Identitätsverlust von Herrn K. gerade dazu, die gesellschaftlichen Verhältnisse durchsichtig zu machen. Herr K. ist ein Lehrer, dessen wichtigstes Interesse dahin zielt, seine Person

für den Lernenden überflüssig zu machen: er ist der lehrend Lernende, von dem es in den *Thesen für proletarische Literatur* heißt: »Nicht du allein kämpfst, auch dein Leser kämpft mit dir, wenn du ihn zum Kampf begeisterst. Nicht du allein findest Lösungen, auch er findet solche« (19,373).

Herr K. – das ist die notwendige Konsequenz seines Identitätsverlustes – ist das Medium, durch das der dialektische Lernprozeß auf den Leser übertragen wird. Er stellt die Dinge nicht als unbegreiflich dar, sondern als »begreiflich, aber noch nicht begriffen« (18,22), wie es Brecht in der Einleitung zu den *Thesen Über alte und neue Kunst* formuliert. Herr K. bereitet ebendiesem Begreifen die Bahn, damit es dann vom Leser vollzogen werde. In den *Geschichten von Herrn K.* wie auch in den Gedichten Brechts, in denen die Didaktik der Dialektik behandelt wird, ist das Lernziel identisch mit dem Lernprozeß. »Wenn man nur an sich denkt, kann man nicht glauben, daß man Irrtümer begeht, und kommt also nicht weiter. Darum muß man an jene denken, die nach einem weiterarbeiten. Nur so verhindert man, daß etwas fertig wird« (12,401). Die Kafkaschen K.s hingegen sind die Opfer gänzlich undurchschaubarer, von der empirischen Wirklichkeit abstrahierter Instanzen, gegen die sie zwar kämpfen und im Kampf unterliegen, die sie aber niemals erreichen, d. h. begreifen werden.

Aus Benjamins Aufzeichnungen seiner Gespräche mit Brecht aus dem Sommer 1934, kurz bevor Brecht Benjamins Kafka-Aufsatz las, geht hervor, daß Brecht sich weiterhin eingehend mit Kafka beschäftigte. Brecht halte Kafka für einen großen Schriftsteller, verzeichnet Benjamin am 6. Juli 1934, der aber wie Kleist, Grabbe oder Büchner ein Gescheiterter sei.⁵ In Brechts fundamentaler Unterscheidung grundsätzlich zweier literarischer Typen, der des Visionärs, dem es ernst ist, und der des Besonnenen, dem es nicht ganz ernst ist, stellt Kafka den Grenzfall dar, bei dem »das Parabolische mit dem Visionären im Streit liegt«.⁶ Obwohl Kafkas Ausgangspunkt, die Parabel, ein rationaler sei, führe ihre Gestaltung, ihr notwendiges Überwuchern in den Roman, zum Verlust ihrer ursprünglichen rationalen Transparenz. Kafka verkörpere für Brecht den Vertreter des prophetischen Schriftstellers, »der das Kommende gesehen hat, ohne zu sehen, was ist, und

in meisterhafter Form immer nur ein einziges Thema in unendlicher Abwandlung variiert habe, das Problem nämlich der Organisation«. ⁷ Was ihn gepackt habe, das sei die Angst vor dem Ameisenstaat gewesen, wo sich die Menschen durch die Formen ihres Zusammenlebens sich selbst entfremden. Aber gerade weil er Kommendes vorausgesehen habe, ohne wirklich zu sehen, sei er in seinen von ihm evozierten Angstträumen verstrickt geblieben, weswegen gerade Kafkas so vielgerühmte Genauigkeit die Genauigkeit »eines Ungenauen, eines Träumenden« sei. ⁸

Vier Jahre später faßt Brecht im Rahmen der *Aufsätze zur Literatur* seine Meinung über Kafka grundlegend zusammen unter dem Titel *Über moderne tschechoslowakische Literatur*. Schon die Zuordnung ist interessant, denn Kafka wird hier neben Hašek und Bezruč als Vertreter der tschechoslowakischen Literatur im Gegensatz zur bürgerlichen Literatur gesehen. Das in den Gesprächen mit Benjamin aufgeworfene Problem Kafkas als eines prophetischen Schriftstellers wird hier wieder aufgenommen und weiter ausgeführt. »Die faschistische Literatur«, so schreibt Brecht, »steckte den bürgerlichen Demokratien sozusagen in den Knochen, und Kafka schilderte mit großartiger Phantasie die kommenden Konzentrationslager, die kommende Rechtsunsicherheit, die kommende Verabsolutierung des Staatsapparates, das dumpfe, von unzulänglichen Kräften gelenkte Leben der vielen einzelnen« (19,447).

Die hervorstechende Charakteristik Kafkas, in den Gesprächen mit Benjamin als die »Genauigkeit eines Ungenauen« bezeichnet, wird hier zugespitzt formuliert als die »Wirrheit und Unzulänglichkeit des Alpdrucks« (ebd.). Auf diese Definition, in der Brecht schon rund zwanzig Jahre vor Kafkas angesehensten Kritikern als das hervorragende Merkmal von dessen Erzähltechnik das Traumprinzip hervorhebt, ⁹ folgt der Kernsatz des Brechtschen Kafka-Verständnisses. Allerdings braucht man, um ihn zu verstehen, einen Schlüssel »wie bei Geheimschriften« (19,447), den Brecht ausdrücklich für das Verständnis des Kafkaschen Werkes für nötig hält. Brechts Satz scheint auf den ersten Anblick nicht nur obskur zu sein, sondern auch im Gegensatz zu seiner materialistischen Auffassung zu stehen: »Und zu gleicher Zeit, wo der Intellekt sich

verwirrte (mich erinnert Kafka immer an die Aufschrift am Tor der Danteschen Hölle: »Wir sind jetzt angekommen vor dem Tor des Landes/wo alles wehrlos ist, was leidet/das hat verspielt das Erbgut des Verstandes«), klärte sich die Sprache« (ebd.). Brecht setzt in diesem Satz offenbar eine Definition von Sprache voraus, in der die intellektuelle Substanz der Sprache getrennt ist von der sprachlichen Form. Diese Trennung ist nun aber um so erstaunlicher, als Brecht immer wieder davon ausgeht, daß eine sprachliche Klarheit notwendigerweise das Ergebnis von begrifflicher Klarheit sein muß, daß also, mit anderen Worten, der sprachlichen Transparenz eine intellektuelle Transparenz zugrunde liegen muß. Die Unklarheit des einen hat auch die Verworrenheit des anderen zur Folge. Ich erinnere hier nur an Herrn K.s Begegnung mit dem Philosophieprofessor, der, weil er »unbequem«, d. h. dunkel denkt, auch »dunkel redet« (12,375). Eine befriedigende Lösung zum Verständnis dieses Satzes kann wohl nur gefunden werden, wenn wir noch einmal Brechts Bemerkung zu Benjamin über den parabolischen Stil Kafkas zu Rate ziehen. Dort sieht nämlich Brecht gerade in der Parabel, die die visionären Angstträume Kafkas zur Gestaltung bringt, den Ansatz zu einer Trennung von intellektueller Substanz und sprachlichem Ausdruck. In der Parabel gelangt Kafka zur sprachlich klaren Darstellung seines »traumhaften innern Lebens« bei zunehmender Ungenauigkeit oder Verwirrung der begrifflichen Substanz.¹⁰

Denn während das Gleichnis, wie Brecht am Beispiel von Konfuzius erläutert, eine Situation bildhaft erklärt, und zwar dergestalt, daß ihre Bildhaftigkeit verstandesgemäß rückübersetzbar ist, sind Kafkas Parabeln nicht wieder auf eine eindeutige, dem Intellekt klar zugängliche Begriffswelt zurückzuführen. Dieser Tatbestand geht beispielhaft aus der überaus komplizierten Exegese der Parabel *Vor dem Gesetz* im Prozeß-Roman hervor. Als weiteres nur schlaglichtartig angeführtes Beispiel nenne ich an die ungeheure Prägnanz und Klarheit des Käfer-Bildes in der *Verwandlung*, dessen realistische Konkretetheit nichts zu wünschen übrig läßt, das sich aber einem intellektuellen Zugriff gerade deshalb entzieht, weil ihm eine begriffliche und psychische Mehrschichtigkeit zugrunde liegt.

Es scheint mir, daß Brecht mit seinem Satz den Kern der Kafkaschen Poetik getroffen hat, in der nämlich Wort und Gegenstand zu keinerlei Deckung mehr gelangen, deren entfremdende und verfremdende Wirkung eben darin liegt, daß Kafkas sprachliche Klarheit das Ergebnis der für ihn unüberbrückbaren Trennung von Geist und Materie ist.¹¹ Während für den Materialisten Brecht die Widersprüche des Gegenstands sich umsetzen in sprachliche Struktur – denn nur durch den Widerspruch von Natur und menschlichem Bedürfnis kann die Realität verändert werden –, ist Kafkas sprachliche Klarheit geradezu der Ausdruck der Unveränderbarkeit des Bestehenden, da »es nichts anderes gibt als eine geistige Welt; was wir sinnliche Welt nennen, ist das Böse in der geistigen, und was wir böse nennen, ist nur eine Notwendigkeit eines Augenblicks unserer ewigen Entwicklung«.¹²

Von dieser Trennung von Geist und Materie, in der Brecht die Wurzel der Verwirrung des Intellekts bei Kafka erkennt, sagt Kafka in einem berühmten Aphorismus: »Die innere Welt läßt sich nur leben, nicht beschreiben.«¹³ Um aber ein a priori Unbeschreibbares dennoch beschreiben zu können, muß er eine Klarheit des sprachlichen Ausdrucks suchen, die der intellektuellen Unmöglichkeit, dargestellt zu werden, widerspricht. Kafkas sprachliche Klarheit ist für Brecht, anders gesagt, das Ergebnis seiner wachsenden geschichtlichen Abstraktion. Aus dieser Perspektive erklärt sich auch Brechts Reaktion auf Benjamins Kafka-Aufsatz: Brecht wirft Benjamin vor, Kafkas Werk »aus allen Zusammenhängen gelöst zu haben«.¹⁴ Den Schlüssel, den man zum Verständnis des Kafkaschen Werkes laut Brecht wie zur Entschlüsselung von Geheimschriften braucht, ist kein anderer als der, Kafkas geschichtliche Abstraktionen auf ihren geschichtlichen Kausalkomplex zurückzuführen, aus dem sie entstanden sind. Man müsse an Kafka mit der Frage herantreten: »Was tut er? wie verhält er sich? Dann stellt sich heraus: er hat in Prag in einem schlechten Milieu von Journalisten und wichtigtuersischen Literaten gelebt, in dieser Welt war die Literatur die Hauptrealität, wenn nicht die einzige.«¹⁵ Obwohl Brecht Kafka keineswegs als Vorbild vorschlagen will, sieht er, daß Kafkas Dichtung, trotz ihrer Mängel, wichtige Einblicke in die gesellschaftliche Realität bietet, »indem er [Kafka] nämlich zeigt,

daß die Entfremdung des Menschen dazu führt, daß er von den Dingen beherrscht wird, anstatt die Dinge zu beherrschen«. ¹⁶

Bedeutsam für unsere Untersuchung des Verhältnisses von Brecht und Kafka ist auch ihre völlig verschiedene Behandlung noch eines gemeinsamen Themas, des »Turmbau zu Babel«. Auch hier dürfte Kafka neben dem gleichnamigen Bild Brueghels für Brecht den Anstoß gegeben haben. Brecht reiht seine nach dem Strukturprinzip der Kafkaschen Parabel gebaute Geschichte als eine der letzten in die *Bemerkungen zur bildenden Kunst* ein, die 1935–1939 verfaßt wurden. Während es in Kafkas Behandlung dieses Themas in den *Hochzeitsvorbereitungen* nur lapidar heißt: »Wenn es möglich gewesen wäre, den Turm von Babel zu erbauen, ohne ihn zu erklettern, es wäre erlaubt worden« ¹⁷, woraus Kafka einige Jahre später die noch paradoxer zugespitzte, aber unumgängliche Folgerung zieht: »Wir graben den Schacht von Babel«, ¹⁸ schließt Brecht seine Erzählung mit der Beschreibung der zum Bau notwendigen Unterdrückung: »Es herrscht starke Unterdrückung, die Haltung der Material Bringenden ist unterwürfig. Der Bauherr ist von Bewaffneten bewacht« (18,283). Wie schon in der eingangs erwähnten Umdeutung des Mythos von Odysseus und den Sirenen differiert auch hier die Behandlung desselben Stoffes an der gleichen Stelle: die Situation des Turmbaus wird bei Kafka zu einer metaphysischen Gegebenheit hochgespielt bzw. »-gegraben«, während Brecht, der das Unternehmen auf seine konkrete historische Lage zurückführt, dem Turmbau als solchem jeden künstlerischen Wert aberkennt, weil zu seiner Verwirklichung die Unterdrückung vieler notwendig war. Das abschließende Paradoxon: »Der Bauherr ist von Bewaffneten bewacht«, weist zwar eine vage Ähnlichkeit mit Kafkas kurzem Prosastück *Ich liebte ein Mädchen* ¹⁹ auf, ist aber in seiner Zuspitzung der realen Unterdrückung den metaphysischen und metapsychologischen Zuspitzungen Kafkas diametral entgegengesetzt. Obwohl also Brecht Kafka nicht als Beispiel vorschlagen will, das man nachahmen soll, so ist er doch ein Modell, von dem man lernen kann. Denn »auch den Schrecken sehend in den Augen derer, die wir geschätzt haben, lernen wir, sagte Me-ti« (12,514).

Anmerkungen

- 1 Werner Mittenzwei, *Brecht und Kafka*. In: *Sinn und Form* 15 (1963), H. 4, S. 618-625.
- 2 Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*. Hrsg. von H. Ramthun (Frankfurt, 1975), S. 205.
- 3 Walter Benjamin, *Briefe 2* (Frankfurt, 1966), S. 539.
- 4 Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande* (Frankfurt, 1953), S. 98.
- 5 Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt, 1966), S. 118.
- 6 Ebd., S. 120.
- 7 Ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Vgl. Theodor W. Adorno, *Prismen* (Frankfurt, 1955), S. 3/7 und Walter H. Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie* (München/Wien, 1964). S. 11 ff., S. 56 ff., S. 153 ff., S. 304 ff.
- 10 Kafka, *Tagebücher* (Frankfurt, 1951), S. 420.
- 11 Man denke nur an Kafkas Definition des Kapitalismus, den er einen »Zustand des Körpers und der Seele« nannte. Vgl. G. Janouch, *Gespräche mit Kafka* (Frankfurt, 1951), S. 115.
- 12 Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen*, S. 91.
- 13 Ebd., S. 72.
- 14 Benjamin, *Versuche über Brecht*, S. 121.
- 15 Ebd.
- 16 Ebd.
- 17 *Hochzeitsvorbereitungen*, S. 82.
- 18 Ebd., S. 387.
- 19 Ebd., »von Bewaffneten umgeben« (S. 252).

Marianne Kesting (Bochum)

Wagner/Meyerhold/Brecht oder Die Erfindung des »epischen« Theaters

»Wollte man es paradox zuspitzen, so könnte man beim ganzen *Ring*, auch bei anderen Werken des reifen Wagner, von epischem Theater reden, obwohl der wilde Antiwagnerianer Brecht das nicht gern gehört hätte und mir an die Kehle spränge.«
(Th. W. Adorno in *Wagners Aktualität*).

Daß es zwischen politischen Gegnern ästhetische Gemeinsamkeiten geben kann, ist eine Tatsache, die seit der Französischen Revolution schon mehrfach die Köpfe verwirrt hat. Und so ist es seither eine Streitfrage, wie weit politische Anschauungen bis ins Innerste des Kunstwerks, seine formale Struktur, vordringen, wie weit sie außen aufgeklebt werden; ja, bei der Flut der Betrachtungen, die es zu diesem Thema gibt, ist nach wie vor ungeklärt, wie sich überhaupt der Brückenschlag zwischen dem Kunstwerk und der gesellschaftlichen Umwelt konkret vollzieht, ob man ihn am Formenkanon der Werke oder am Parteibuch der Künstler ablesen kann. Der Peinlichkeiten sind hier viele und immer neue. Monarchisten schrieben ästhetisch revolutionäre Dichtungen, Leute, die sich Revolutionäre nannten, publizierten hinterwäldlerische Groschenromane; ästhetisch wird der Aufklärer Diderot zum Vorläufer des Faschisten Pirandello; die futuristische Künstlervereinigung LEF in der Sowjetunion entdeckte zu ihrem Ärger, daß die gleichen ästhetisch-technischen Prinzipien, die sie selbst vertrat, bei dem Faschisten Marinetti auftauchten, und hatte einige Mühe, sich von Marinetti zu distanzieren.

Ein ähnlich peinliches Ereignis spielte sich im Leben Brechts ab. Brecht hatte kaum seine ersten oratorischen Lehrstücke in Theorie und Dramenpraxis etabliert, da mußte er erleben, daß mit der Erstaufführung von Paul Claudels *Le Livre de Chri-*

stophe Colomb (1930) ein überaus ähnliches rituell-oratorisches Gebilde vor seinen Augen in Berlin auftauchte, und zwar nicht als sozialistisches Lehrstück, sondern als katholisches Mysterienspiel. Brecht selbst äußerte sich nicht direkt dazu, aber die Reaktion seines Freundeskreises ließ sich an Herbert Iherings Kritik ablesen: »Der Wortdichter, der Hymnensänger, sprengt die Form des Sprechtheaters, er verschreibt sich dem Film, läßt Kritik einströmen und verwendet alle Mittel eines revolutionären, eines harten, eines wirklichen Theaters, um religiös zu mystifizieren. Was geschaffen war, um aufzuklären, wird hier dem Glauben unterstellt. Was desillusionierend gedacht war, dient einer neuen Illusion. Wirklichkeit wird Symbol, Wahrheit Allegorie. Auf der Vorderbühne der Chor, scheinbar die Masse, scheinbar die Kontrolle, die Kritik – aber beim genauen Zuhören doch Stimmungsfaktor und Illusionsmittel. In der Mitte der Erzähler, also episches Theater, auf der Hinterbühne große Oper mit allem dekorativen Zauber, Lehrstück und Messe. Brecht und Calderon, Piscator und Richard Wagner.«¹

War Iherings Ärger beträchtlich, so verhielt sich Brecht selbst eher sachlich. Ein Interview, das er 1939 in Kopenhagen gab², enthält seine einzige Äußerung zu Claudel: »Ebenso ist Paul Claudel in Frankreich, ein strenger und reaktionärer Schriftsteller, ein Dramatiker eigener Art und von großem Format. Auf diese Weise sind Leute, die nichts Neues auf dem Herzen haben, für die neue Technik bahnbrechend gewesen.« Technik, das hieß in Brechts Terminologie: neue ästhetische Mittel.

Weder Brecht noch Ihering indes erhoben die Frage, ob nicht vielleicht Brecht eine Form, die es schon vor seinen Lehrstücken gegeben hatte, zu einer anderen Weltanschauung umfunktionierte, sondern unterstellten kühn, Claudel, der *Le Livre de Christophe Colomb* ganz unabhängig von Brecht bereits 1929 geschrieben hatte, habe Brechts oratorienhafte Lehrstückform ins Katholische transponiert. Indes, Ihering nannte den Namen Wagner in diesem Zusammenhang. Was bei dem Dichter der symbolistischen Schule, dem Mallarmé-Schüler und bewußten Wagnerianer Claudel nicht weiter polemisch klang, mußte bei dem dezidierten Anti-Wagnerianer Brecht verwundern. Bestehen irgendwelche Beziehungen zwi-

schen Brecht und Wagner? Sie bestehen, und zwar als eine durchaus polemische Auseinandersetzung mit Wagners Theatertheorie *Oper und Drama* in den *Anmerkungen zur Oper Mahagonny* (1928/29). Über die Gemeinsamkeiten schwieg sich Brecht aus, denn sie führen über eine ebenso tabuisierte Station, deren Einfluß auf Brecht zwar maßgebend war, zu der er sich aber sein Leben lang nie öffentlich bekannte, nämlich den genialen Regisseur des russischen Theateroktober Wsewolod Meyerhold, einen der bedeutendsten Theatermänner der Moderne, der unter Stalin als »Formalist« verfeimt und verhaftet wurde, dann auf dem Transport nach Sibirien 1940 umkam. Meyerhold wiederum war dezidiierter Wagnerianer, hatte, als er sich vom Naturalismus seines Lehrers Stanislawski distanzierte, europäische Vorbilder, u. a. Eduard Fuchs, Gordon Craig und Adolphe Appia, die wiederum sich als Realisatoren der Wagnerschen Bühnenreform verstanden. Meyerhold, der sich immer offen zu Wagner bekannte, solange er es überhaupt tun durfte, war der Schöpfer des russischen Revolutionstheaters, einer der kühnsten Experimentatoren der modernen Szene, der alle ästhetischen Errungenschaften des westeuropäischen Theaters zum Revolutionstheater umschmolz und in Majakowski den kongenialen Autor fand, dessen *Mysterium buffo* er 1918 inszenierte. Er wirkte zurück auf Europa – vor allem auf Piscator und Brecht. 1930 gab Meyerhold mit seiner Truppe in Berlin ein Gastspiel, das Brecht kurz kommentierte.³ Der Meyerhold-Freund und Autor, der russische Futurist Sergej Tretjakow, und die in Moskau tätige Regisseurin Asja Lacis, die zu Brechts Kreis gehörten, ferner Wladimir Majakowski, der in den Jahren 1925, 1927, 1928 zu Lesungen in Berlin weilte, haben Brecht weitere Informationen über das russische Revolutionstheater vermittelt⁴, die Brecht bei seiner Moskau-Reise 1935 vertiefte. Wie weit vertiefte, ist unklar, da Meyerhold und Brechts Freund Tretjakow 1935 bereits in Ungnade gefallen waren.⁵ Die Gemeinsamkeiten zwischen Brecht und Meyerhold springen ins Auge, sind aber bisher nicht zum Gegenstand einer grundlegenden Untersuchung gemacht worden. Jedenfalls war es Meyerhold, der die Brechtsche Form des epischen Theaters erfand. Meyerhold eben aber nahm Rekurs – auf Richard Wagner.⁶

Es wäre jedoch falsch, alle ästhetischen Gemeinsamkeiten auf das Konto von Einflüssen allein zu schieben. Es scheint ästhetische Grundentscheidungen gegeben zu haben, die an mehreren Punkten Europas zu gleicher Zeit auftauchten. Selbst Einflüsse übermitteln sich nur, wenn dafür bereits die Basis gegeben ist. Wenn ein Dichter wie Baudelaire von einem »Schrei des Wiedererkennens« sprach, als Wagner in Paris auftauchte, und Stéphane Mallarmé ähnliche ästhetische Bestrebungen zwischen seinem literarischen Gesamtkunstwerk und dem musikalischen Gesamtkunstwerk Richard Wagners entdeckte, so war eben dies die Grundlage des französischen »Wagnérisme«, der Einwirkung Wagners auf die französische Literatur, die sich bis zu Paul Claudel erstreckte.⁷

Das verwirrende Spiel ästhetischer Gemeinsamkeiten, verschiedener Weltanschauungen und Ideologien und noch weiter unterschiedlicher Stilformen deutet man sich am besten als ein Gebäude, dessen Erdgeschoß eine Ästhetik ausmacht, die wiederum aus dem Kellergeschoß bereits als Reaktion auf bestimmte gesellschaftliche Faktoren erwuchs. Auf dieses Erdgeschoß bauen sich die einzelnen Stilformen (Symbolismus, Expressionismus, Futurismus, Surrealismus etc.) auf und werden zuweilen noch mit einem Dach gekrönt, nämlich der durch die jeweilige Form transportierten »Weltanschauung« oder politischen Meinung des Autors, die er durch das Sprachrohr seiner Figuren verkünden läßt. Daß zwischen dem gesellschaftlichen Kellergeschoß und der auf dem Dach verkündigten Politik ein Zusammenhang besteht, ist deutlich, aber er verläuft wesentlich komplizierter, indirekter, oft auch unbewußter als die Künstler selbst angenommen haben, und keineswegs entspringt aus dem »gesellschaftlichen« Reagieren der ästhetischen Form auf dem direkten Wege die politische Meinung des Autors. Sonst wäre nicht zu erklären, wieso ähnliche ästhetische Formen zur Verkündigung recht konträrer Anschauungen benutzt werden können.

Die politischen Ansichten des Dachgeschosses im Falle Wagners als relativ auswechselbare »Meinungen« zu veranschlagen, fällt dem leicht, der das politische Changieren in seiner Biographie verfolgt. Man hat Wagner für den Antisemitismus reklamiert, für den Nationalismus, er hat dem Bayernkönig mit antipreußischen Stellungnahmen geschmeichelt,

den Preußen den Germanenkult geliefert, er hatte Zeit seines Lebens sozialrevolutionäre, zeitweilig sogar anarchistische Ideen. Weitaus konstanter erweisen sich die formal-ästhetischen Reaktionen in Wagners Werk, die letztlich allerdings aus seiner Opposition zur gesellschaftlichen Entwicklung erwuchsen.

Es gibt eine ästhetische Grundentscheidung, die bei Wagner eine gesellschaftlich dezidierte Form annahm und von der seine Mitstreiter und Nachfolger abhängig wurden. Sie verband sich mit einer Stellungnahme zum Problem des Eigentums und der Industrie und geschah letztlich zur Ermöglichung des Kunstwerks in einer Umwelt, deren Entwicklung das Kunstwerk und überhaupt das künstlerische Tun an der Wurzel zu beschneiden drohte. In seiner Schrift *Die Kunst und die Revolution* von 1849 schrieb Wagner über die herabgewürdigte Funktion der Kunst in der Industriegesellschaft: »Das ist die Kunst, wie sie jetzt die ganze zivilisierte Welt erfüllt! Ihr wirkliches Wesen ist die Industrie, ihr moralischer Zweck der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten« – eine Diagnose, die auch heute noch nichts von ihrer Brisanz verloren hat. Dieser Funktion gegenüber proklamierte Wagner eine revolutionäre Kunst, die nur noch in Opposition zur gültigen Allgemeinheit existiere. Sie sollte Erlösung bringen »vom gesellschaftlichen Nützlichkeitsmenschen«. »Meine ganze Politik«, schrieb er 1851 an Ernst Benedikt Kietz, »ist nichts weiter mehr als der blutigste Haß unserer ganzen Zivilisation.« Aus diesem »blutigsten Haß« erwuchs der Wunsch nach einer künstlerischen Gegenwelt, und Wagner war keineswegs der einzige Künstler, der auf Revolution sann als dem Mittel, das eben dieser künstlerischen Gegenwelt zur Existenz verhelfen sollte. »An eine Aufführung kann ich erst nach der Revolution denken, erst die Revolution kann mir die Künstler und die Zuhörer zuführen, die nächste Revolution muß notwendig unserer ganzen Theaterwirtschaft das Ende bringen: sie müssen und werden alle zusammenbrechen, dies ist unausbleiblich. Aus den Trümmern rufe ich mir dann zusammen, was ich brauche: ich werde, was ich bedarf, *dann* finden.« So Wagner 1850 in einem Brief an Theodor Uhlig.⁸

Sehr viele Künstler, die sich der sozialistischen Revolution

anschlüssen, u. a. Meyerhold, taten dies auch, weil sie erst »nach der Revolution« eine bedeutendere Möglichkeit für ihre Kunst sahen; es gibt auch von Brecht eine derartige Äußerung. Sie gerät aus der Sphäre des krassen Egoismus, wenn man sich etwa zu der Anschauung bekehren wollte, daß in der Tat die Möglichkeit, noch Kunst zu machen und die Möglichkeit, ein menschenwürdiges Leben zu führen, in innigem Zusammenhange stehen. Wo beides in gleichem Sinne von der gesellschaftlichen Entwicklung desavouiert wird, heißt um die Möglichkeit des Kunstwerks kämpfen, um mehr kämpfen als nur um die Möglichkeit des Kunstwerks.

Für Wagner war, wie er im *Kunstwerk der Zukunft* schrieb, das vollendete Kunstwerk das »Fest der befreiten Gesellschaft«. Wagners Entscheidung, auf »der Traumwelt der Bühne« herzustellen, was die Umwelt verweigerte, schloß die Entscheidung ein, den ästhetischen Raum zum totalen auszubauen – einerseits als »Gesamtkunstwerk«, als Zusammenfluß mehrerer Künste; andererseits sollte zum Publikum die Trennwand der Rampe beseitigt werden, um das Publikum mit Hilfe des versenkten Orchesters in den »Innenraum« der Bühne miteinzubeziehen. Als Grundsatzentscheidung taucht eben dies bei solch verschiedenen Künstlern wie Craig, Appia, Meyerhold und schließlich durchaus auch Brecht wieder auf, und zwar als ein ästhetischer Modus, der zur Basis der gesamten modernen Bühnenrevolution wurde. Diese riesige und bisher keineswegs beendete »Kunstrevolution« als Ersatzbefriedigung für die reale Revolution zu desavouieren, heißt übersehen, daß der realen Revolution nie gelungen ist, jene »menschenwürdigen« Verhältnisse zu schaffen, welche die Trennung zwischen Kunstwerk und Öffentlichkeit aufgehoben hätten. Also mußte das Kunstwerk, wollte es sich nicht bestätigend auf eine ihm konträre gesellschaftliche Realität einlassen, das Imaginative zu seinem Gesetz erheben; für einen Künstler wie Meyerhold manifestierte sich nur hierin die utopische Kraft des Kunstwerks.

Der Rückzug von der Welt der äußeren Erscheinung und ihrer realistisch-naturalistischen Abbildung in das z. T. Subjektiv-Imaginäre also war die Basis; aber es ist die Frage, ob man solche »Innerlichkeit« (falls es überhaupt eine ist) »objektlos« (G. Lukács) nennen kann, zumal sich auf dieser »In-

nenbühne« die Probleme des Subjekts mit der Umwelt wiederholten.⁹ Das Faktum der ästhetischen Opposition, das Adorno so sehr ernst nahm, verdient in der Tat unsere Aufmerksamkeit. Daß Wagner die ästhetische Opposition nicht zu jener Konsequenz führte wie etwa Baudelaire oder Mallarmé, daß Wagner in sich menschlich wie künstlerisch zwielichtig blieb, hat niemand klarer gesehen als Stéphane Mallarmé, der ihm besonders seine Anlehnung an ältere Sagenstoffe und die historisierenden Fabeln als der modernen Situation unangemessen vorwarf.¹⁰ Aber ungeachtet der Schwierigkeit, das zwielichtige Wesen Wagners zu erfassen oder die gleichzeitig von Opposition und Kompromissen mit seiner Epoche gezeichneten Gesten, die seinen großen öffentlichen Erfolg ausmachten, seien hier einige der Wagnerschen ästhetischen Setzungen aufgezeigt, die fruchtbar wurden. Sie basieren alle auf der Bühne im »Geiste der Vision«, wie Wagner sie nannte. Die Vision kann verschiedenen Charakter und verschiedene Ausformung haben, wie die moderne Bühne von Strindberg bis Artaud oder bis hin zum sogenannten »absurden« und surrealistischen Theater zeigt, die alle von der Vision- und Traumstruktur ausgehen; aber zugleich gibt es durchgehende Gesetzmäßigkeiten, wie sie auch Brechts meist erfundene, oft märchenhafte und zuweilen traumhafte Fabeln charakterisieren.

Der Traum, auch der szenische Traum, ist zwangsläufig ein Ich-Drama, im internen Sinne wird das Subjekt des Künstlers zum Projektor des Dramas; das Figurenarsenal setzt sich zusammen aus den Figurationen seines eigenen Ich – wie es ja Wagner selbst für Lohengrin, Tristan und Tannhäuser und sein Interpret Paul Becker für Wagners Gesamtwerk bezeugt haben.¹¹ Was sich jedoch formuliert, ist weniger das private Ich des Künstlers als sein objektiviertes Problem mit der Umwelt, also eine Subjekt-Objektivität, die wiederum öffentlich repräsentativ ist.

Dieses Ich-Drama kann verschiedene Formen annehmen. Es kann darstellen das handlungslose, mit sich selbst monologisierende Ich auf der Szene (Mallarmés *Igitur*); es kann sich in mythischen Traumbildern manifestieren (wie bei Wagner) und sich zu Formen der direkten Phantasmagorie steigern (wie bei Artaud und ebenfalls bei Wagner durch die Wandeldekoration

zum Unterwasserspiel der Rheintöchter, den Venusbergpantomimen im *Tannhäuser*, dem visionären Übergang der Bühnenbilder); vor allem neigt die Innenbühne dazu, weitere Traumbühnen hervorzubringen, wie es in Wagners Traumerzählungen, in Strindbergs *Damaskus* der Fall ist. Und vor allem neigt die Traumbühne dazu, das Ich des Träumers selbst mit seinem Traum zugleich vorzustellen. Deutlich ist das wiederum in Strindbergs *Damaskus* und seinem *Traumspiel* der Fall, über das Strindberg in seiner *Anmerkung zum Traumspiel* schrieb: »Aber ein Bewußtsein steht über allem, das des Träumenden«. Der Träumende aber ist einerseits Figuration des Autors selbst auf der Bühne, andererseits der Erzähler und Kommentator des eigenen Traums. Auch dies ist deutlich in Strindbergs *Damaskus* und *Traumspiel*, besonders aber in seiner *Gespentersonate*.¹²

Bei Wagner betritt nur Wotan im *Ring* als Figuration des Erzählers und Kommentators die Bühne, der dann bei Meyerhold und Brecht eine besondere Rolle übernehmen sollte; im allgemeinen ist der Erzähler und Kommentator, wie Flaubert vom Erzähler forderte, »überall anwesend und nirgends sichtbar«, er ist nämlich bei Wagner im Orchester verborgen, das Adorno in seinem *Versuch über Wagner* ein »phantasmagorisches Medium« nannte. Wagner selbst und fast alle seine Kommentatoren, nicht zuletzt Thomas Mann, haben auf eben dieses Faktum ausdrücklich hingewiesen.¹³ Was tut das Orchester, indem es »erzählt«? Es nimmt deutlich die Rolle des Goetheschen Rhapsoden ein, den auch Brecht für sein »episches Theater« reklamiert. »Die Behandlung im Ganzen betreffend, wird der Rhapsode, der das vollkommen Vergangene vorträgt, als ein weiser Mann erscheinen, der in ruhiger Besonnenheit das Geschehen übersieht, [. . .] er wird nach Belieben rückwärts und vorwärts greifen und wandeln, man wird ihm überall folgen, denn er hat es nur mit der Einbildungskraft zu tun.«¹⁴

Der Rhapsode oder Erzähler also überblickt das Geschehen, er verfügt über Raum und Zeit, ja, das ganze Geschehen ist im Grunde sein eigener, ins Sichtbare gewendeter »monologue intérieur«. Außerdem kommentiert der Erzähler die Handlung. All diese Funktionen übernimmt bei Wagner das Orchester, und zwar nicht zuletzt durch die Leitmotivtechnik. Das

Orchester kommentiert die Handlung und wurde darum mit dem antiken Chor von Wagner verglichen: »Ich habe einen Chor komponiert, aber einen Chor, der gleichsam vom Orchester gesungen wird [. . .]. Es wird das Siegmund-Thema erklingen, als ob der Chor sagte, er war sein Vater, dann das Schwertmotiv, endlich sein eigenes Thema.«¹⁵

An Th. Uhlig schrieb Wagner in bezug auf den *Ring*, daß er das Unvollständige der Realisierung auf dem Theater gefühlt habe: »es blieben eben der große Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre ungeheure, schlagende Bedeutung giebt, nur durch epische Erzählung, durch Mittheilung an den Gedanken übrig.«^{15a}

Brecht schrieb im *Kleinen Organon für das Theater*: »Der Zuschauer kann dann die Gesamtlage und den Gesamtverlauf vorgestellt bekommen. Er kann z. B. eine Frau, während er sie sprechen hört, im Geist noch anders sprechen hören, sagen wir in ein paar Wochen, und andere Frauen eben jetzt anderswo anders.«

Was Wagner mit Hilfe seiner Leitmotivtechnik suggerierte, wollte Brecht durch die Schauspielkunst und ihre Verfremdungstechnik bewirken, ferner durch den Kommentar auf der Szene. Bei Wagner kommentiert der im Orchester verborgene »Erzähler« die Bühnenhandlung, und zwar psychologisch, nicht etwa politisch. Aber der Kommentar stellt jedenfalls das ästhetische Mittel bereit, das dann politisch gewendet werden kann.

Wir kommen nun zum letzten aus dieser Ästhetik entsprungenen Umbruch, der den Zuschauerraum betrifft. Wenn die Wagnersche Szene aus einer deutlichen Zurückweisung der Gegenwartsgesellschaft entstanden war und an Stelle ihrer Abbildung die Phantasmagorie des ästhetischen Subjekts etabliert hatte, so mußte zwangsläufig das weitere Bestreben dieser Szene sein, die Zuschauer in diese Vision einzubeziehen und sie von ihrer Alltagswelt zu trennen. Eben darum schuf Wagner die Verschmelzung von Bühne und Zuschauerraum, indem er das Orchester versenkte. Die weitere Verbindung zwischen Szene und Zuschauerraum, zwischen dem ästhetischen Entwurf und den »Empfängern« aber war, daß die Szene, wie schon Baudelaire erkannte, »complétée par l'imagination de l'auditeur«¹⁶ sein sollte, d. h. sogar angewiesen war

auf die komplettierende Imagination der Zuschauer, und zwar im ganz besonderen Sinne durch den verborgenen Erzähler, das Orchester, das, wie Meyerhold bemerkte, auf den Zuschauer mit Hilfe von Assoziationen wirkte, die durch die Zuschauer überhaupt erst erfaßt und realisiert werden mußten. In einem Brief an Liszt vom 10. 11. 1851 schrieb Wagner über *Der junge Siegfried* und *Siegfrieds Tod*: »In diesen beiden Dramen blieb eine Fülle notwendiger Beziehungen einzig der Erzählung, oder gar der Kombination des Zuhörers überlassen; alles das, was der Handlung und den Personen dieser beiden Dramen erst die unendlich ergreifende, weithin wirkende Bedeutung gibt, mußte in der Darstellung ungegenwärtig gelassen, und nur dem Gedanken mitgeteilt werden«.

Darüber hinaus suggerierte das Orchester, der »trésor des imaginations« (Mallarmé), die Phantasmagorie der Szene, die vor dem inneren Auge der Zuschauer entstehen sollte. Das ausführlich historisierende Bühnenbild, wie es zu Wagners Lebzeiten die Bayreuther Bühne beherrschte, störte, wie Meyerhold und Mallarmé klar erkannten, die durch die Musik initiierte Imagination der Zuschauer, weshalb Craig, Appia und Meyerhold dann auch auf eine karg ausgestattete Bühne Wert legten, die dieser Imagination nicht zuvorkam, und Appia vor allem mit Lichtregie arbeitete.

Wagner, den offenbar das zu detaillierte Bühnenbild der Bayreuther Bühne selbst störte, pflegte in späteren Jahren den Besuchern die Augen zuzuhalten, damit die durch die Musik suggerierte Szene vor ihrem inneren Auge entstünde. Die Wagnersche Szene ist damit aber auf die besondere Aktivität der Zuschauer und Zuhörer angewiesen, die zur Konstituierung des Kunstwerks selbst eine wichtige Rolle übernehmen, welche also weit über die passive des schieren Sehens und Hörens hinausgeht.

Ein weiteres noch wäre in der Beziehung Szene-Zuschauerraum zu beachten: So wie die Bühne in den Zuschauerraum übergrieff, sollte letztlich der ästhetische Entwurf in die gesellschaftliche Realität dereinst vordringen. Proklamierte Wagner zunächst, daß im Musiker der individuelle Wille als »universeller Wille« wach werde, so wollte er das Kunstwerk nicht nur auf die Bühne beschränkt wissen: »Mein Taktstock wird noch einmal das Zepter der Zukunft werden. Es wird die

Zeiten lehren, welchen Gang sie zu nehmen haben.«¹⁷ Damit wäre die Brücke vom ästhetischen Entwurf zur subjektiven Utopie geschlagen, und man tut gut daran, sich zu erinnern, daß schon der ästhetische Entwurf selbst aus der scharfen Opposition zur Gesellschaft, genauer: zu den Modi der Industriegesellschaft und ihren Auswirkungen entstanden war.

Hier auch ist selbstverständlich die Verbindung zu den sozialen Revolutionären zu suchen, die ebenfalls einen Weg über die ästhetische Opposition zur sozialen nahmen, oder umgekehrt: von der sozialen zur ästhetischen Opposition fanden. Wsewolod Meyerhold begann als Schüler Konstantin Stanislawskis am Moskauer Künstlertheater, distanzierte sich aber schon früh vom Naturalismus seines Lehrers. Er berief sich dabei vor allem auf die auf Wagner basierenden Bühnenreformer Craig, Appia und Edward Fuchs und last but not least Richard Wagner selbst. Er begann quasi als »Symbolist«, als Proklamator eines Theaters des »état d'âme«, wie es unter dem Einfluß des »Wagnérisme« in Frankreich entstanden war, begriff sehr schnell die Revolution der szenischen Mittel, die daraus erwuchs, und überführte diese szenischen Mittel in neue Stilformen und schließlich in das Revolutionstheater selbst, von wo aus sie auf Brecht und Piscator übergingen.

Meyerhold hat sich sein Leben lang zu Wagner als dem großen Anreger seiner eigenen Bühnenreform bekannt; Brecht hat sich bewußt von Wagner distanziert, was nicht heißt, daß er nicht auf indirekten Wegen die Hauptmodi der Wagnerschen Bühnenreform übernommen und für sich umfunktionierte habe. Er funktionierte sie so vollständig um, daß die Ergebnisse letztlich andere waren und natürlich auch umformulierten Zwecken dienten. Meyerhold aber war sich – anders als Brecht – des Ursprunges der umfunktionierten Ästhetik bewußt und bekannte noch kurz vor seinem Tode im Gespräch mit seinem Schüler Gladkov (1937): »Ich habe den ganzen Richard Wagner studiert, sowohl den Komponisten wie den Textbuchdichter, aber er hat auch zehn Bände außerordentlich interessanter Essays geschrieben, ich habe sie alle gelesen. Wenn ihr diese zehn Bände zuzieht mit den Zetteln, auf die ich meine Anmerkungen geschrieben habe, werdet ihr verstehen, was mich interessiert hat.«¹⁸ Ferner schrieb Meyerhold: »Die Pläne, die Wagner hatte, um ein eigenständiges

Gesamttheater zu schaffen, ein Theater, das nicht nur das Wort, sondern auch die Musik, das Licht, den ›Zauber‹ der bildenden Künste und die rhythmischen Bewegungen auf die Bühne holen sollte, erschienen damals höchst utopisch. Heute sehen wir, daß man die Aufführungen gerade so machen muß: Alle Mittel, über die die anderen Künste verfügen, müssen genutzt werden, um in organischer Verschmelzung auf das Publikum zu wirken«. ¹⁹

Schon als ganz junger Mann in einem seiner ersten Aufsätze, *Über das naturalistische Theater und das Theater d'état d'âme*, begriff er die Modi der neuen Ästhetik, indem er – zunächst in den Dramen Tschechows und Maeterlincks – den »unsichtbaren Helden« entdeckte. Dieser Held ist der Erzähler der modernen Szene. In dem Theater des von Wagner intern beeinflussten Mallarmé-Schülers Maeterlinck²⁰ entdeckte der junge Meyerhold ein zuständliches Theater der Vision, den »monologue intérieur« (den er richtig auf Wagner zurückführte), er entdeckte das Schema der subtilen Entsprechungen der Motive und Anspielungen, die auf eine neue Art der Komplettierung durch den Zuschauer angewiesen waren, er entdeckte den Zuschauer, neben dem Autor, dem Schauspieler und dem Regisseur als »vierten Schöpfer«, und sann, nicht zuletzt anhand von Wagner- und Maeterlinck-Aufführungen, darüber nach, wie man dieses neue Theater, aber auch das der anderen Symbolisten wie Przybyszewski, oder Andrejew mit seinem Traumtheater, über eine neue Art von Schauspiel und Regiekunst am besten in Szene brächte. Dabei mobilisierte er vor allem die Schauspielkunst, den Mimus und die Pantomime, das Bühnenbild als »Mitspieler« der Phantasmagorie und die Musikalisierung und Rhythmisierung der Aufführung.

Es ergaben sich bei Meyerhold zweierlei Umbrechungen des symbolistischen Theaters, eine *politische* und eine *theatralische*.

1921 funktionierte Meyerhold das Stück *Morgenröte* des belgischen Symbolisten Verhaeren in ein Revolutionsstück um, wobei es nur einer kleinen Wendung bedurfte, um aus der bei Verhaeren auf der Bühne und im Zuschauerraum symbolisch beschworenen Menge die politische zu machen. Gegen Ende der Aufführung vereinigte sich die auf der Bühne darge-

stellte Menge mit der des Zuschauerraumes, und man sang gemeinsam die Internationale.

Aus dem symbolistischen Drama entwickelte Meyerhold zugleich den Umbruch in eine neue Belebung des Theatralischen, dessen Grundlage er bei dem Symbolisten Maeterlinck entdeckte, der, wie Meyerhold sagte, »Tragödien für Marionetten« geschrieben hatte. »Beschleunigt das Tempo, und ihr habt den Vaudeville.«²¹

Die spätromantische und symbolistische Szene ließ ihn die romantischen Ursprünge nicht vergessen. Meyerhold, der ein großer Verehrer E. T. A. Hoffmanns war und sich zeitweilig nach einer Hoffmann-Figur »Doktor Dappertutto« nannte, kannte sicherlich jenes schöne Gespräch zwischen zwei Theaterdirektoren in Hoffmanns *Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors*, worin Hoffmann für das antiillusionistische Marionettentheater plädierte. Meyerhold kannte ferner sehr genau Tieck und griff dessen Tradition auf, als er, mit allen Illusionsdurchbrechungen, 1906 des Symbolisten Alexander Blok *Schaubude* auf die Bühne brachte, ein Stück, das in direkter Nachfolge von Tiecks *Gestiefeltem Kater* stand.

Für Meyerhold blieb das Phantastische und Groteske bewußt übernommenes Stilelement, und natürlich die Illusionsdurchbrechung, der Übergriff der Bühne auf den Zuschauerraum: die Figur konnte aus der Rolle fallen und sich selbst kommentieren, die Spielweise wiederum kommentierte Figuren und das Stück. Meyerhold erfand die Kontrastierung von Pantomime und Reden, die Brecht später so häufig auf der Szene benutzen sollte, die rein pantomimischen Einlagen und »Vorspiele«, die Meyerhold als »theatralische Kisten« aus der Commedia dell'arte wiederum übernahm. Es gab ferner die Bühnenhandlung kommentierende Filme, Titel, Songs, Publikumsadressen der Schauspieler.

Weiteres Vorbild war für Meyerhold die chinesische Schauspielkunst, und beide, Brecht wie Meyerhold, meditierten den gleichen Schauspieler Mei Lan-fang, über den schließlich Brecht einen Aufsatz schrieb, als er ihn in Moskau erlebte.²² Die Illusionsdurchbrechung fanden Meyerhold wie Brecht auch hier, ferner den Kommentar der Figur durch das »aus der Rolle-Fallen«. Zugleich übernahmen Meyerhold wie Brecht von der chinesischen Schauspielkunst das volle Licht auf der

Bühne, das die Wendung an die Zuschauer erleichterte.

Vom japanischen Theater adaptierte Meyerhold den sogenannten »Blumensteg«, über den die Schauspieler durch den Zuschauerraum auf- und abtraten, um so die Verbindung von Bühne und Zuschauerraum zu demonstrieren. Meyerhold ging auf diese Weise gegen das Guckkastentheater an, das Bühne und Zuschauerraum trennte, und suchte sogar durch gleichhelle Ausleuchtung von Bühne und Zuschauerraum zu demonstrieren, daß beide eine ästhetisch-politische Einheit bildeten.

Hatte Wagner die »Schwesterkünste« des Theaters mobilisiert zum »Gesamtkunstwerk der Szene«, so bezog Meyerhold sie ebenfalls ein, freilich nicht nur unter der Dominanz der Musik. Dominant wurde die Bewegung auf der Bühne selbst, Akrobatik, Zirkus, Pantomime, Meyerholds »Biomechanik«. Aber die Musik brach gleich auf vielfache Weise auf die Szene, und zwar als musikalisierte Artikulation des schauspielerischen Dialogs, als eingelegtes Chanson, als Begleitung der Tänze; ja, die Bewegungen, die gesamte Aufführung wurde in allen Dimensionen nach musikalischen Gesetzen geregelt, weshalb Meyerhold von einer Inszenierungspartitur sprach. Nicht nur war diese Partitur in all ihren Teilen, also in Bewegung, Geste, Mimik, Licht, Dekor etc., durchkonstruiert und aufeinander abgestimmt, sondern auch so weit musikalisiert in Dialog und Bewegung, daß Meyerhold sogar von »legato, staccato«, von »Auflösungszeichen« auf der Bühne sprach, ferner natürlich von Rhythmus und Tempo, die das gesamte Bühnengeschehen zu strukturieren hätten.²³ Besonderes Interesse kommt in bezug auf Brecht dem zu, was Meyerhold die Episodisierung des Dramas nannte. Er schrieb die Stücke, so z. B. Gogols *Revisor*, um, d. h. er teilte sie in Episoden auf. Es ging ihm nicht nur darum, die aristotelischen »Einheiten« zu durchbrechen und die Stücke sich in »Raum und Zeit« ausdehnen zu lassen, sondern es ging ihm auch um einander kommentierende Simultanszenen, wie sie Brecht später in seiner Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises* wieder aufgriff.

Selbstverständlich arbeitete Meyerhold ältere Stücke auf seine künstlerischen und politischen Intentionen um, fand aber in Majakowski, dessen sämtliche Stücke er uraufführte,

den kongenialen Autor, mit dessen Produktion er sich identifizierte. In Majakowskis Stücken wiederum finden wir eine ganze Anzahl der Brechtschen und Meyerholdschen ästhetischen Modi, so daß ein interner Vergleich wiederum zwischen Majakowski und Brecht fruchtbar wäre.

Besonderer Aufmerksamkeit bedarf Meyerholds Benutzung des Films auf der Szene. Er diente auf der einen Seite dazu wie bei Brecht, das Geschehen auf der Bühne zu kommentieren, er lieferte dokumentarische Materialien zum Stück, aber auch die Modi von Großaufnahme und Totale wurden bei Meyerhold gegeneinander gesetzt. Die Bühne konnte sich punktuell verengen und z. B. wie im *Revisor* eine Abendgesellschaft auf einen winzigen Ort zusammendrängen, und sich dann wieder auf die ganze Bühne erweitern – ein Prinzip, das ebenfalls Brecht in der Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises* benutzte. Die Montage, ein filmeigenes Mittel, gehörte bei Meyerhold zum Prinzip, er konnte damit Szenen und Handlungen kontrastieren.

Bei Brecht wie bei Meyerhold war die Bühne eingerichtet zur Kritik des Bestehenden und als Modell des Zukünftigen. »Der heutige Zuschauer ist Mitwirkender des Schauspiels von morgen«, sagte Meyerhold. Und: »Die Bühne muß man als riesiges Aufmarschgelände betrachten.« Ferner: »Um wirklich neue Projekte zu erstellen, müssen wir unsere Exkursionen nicht ins Bolschoi, nicht ins Maly-Theater unternehmen, sondern in die Welt der Utopie.«²⁴ Sie zu etablieren bedurfte es nach Meyerholds Ansicht der Phantasie und nicht des Abklatsches einer trüben Realität, und er nannte, nicht zu Unrecht, Lenin einen »großen Phantasten«. Intern am Theater selbst aber errichteten Meyerhold wie Brecht eine Art idealkommunistischen Staat. »Ich bin nur der leitende Regisseur«, sagte Meyerhold. »Bei uns kennen wir keinen Diktator. Meine Schüler sind meine Freunde. Sie bilden kleine Sowjets und leiten das Theater in Gemeinschaft mit mir. Es ist eine Art Theaterkommune.«²⁵

Noch einige internere Betrachtungen zu Brecht. Sein Drama tendierte von vornherein nicht zur »dramatischen« Motivtechnik, sondern zur »epischen« Reihung der einzelnen szenischen Bilder, aber das übernahm er von Büchner, Strindberg und dem sogenannten expressionistischen Theater. Die eigent-

liche Theorie vom »epischen Theater« entwickelte sich bezeichnenderweise anhand dessen, was Brecht Oper nannte, also im Zusammenhang mit der Musik seiner *Dreigroschenoper* (1929) und der Oper *Mahagonny* (1928/29), Formen, die sich der Nummernoper in parodistischer Absicht bedienten. Was Brecht so als Anti-Wagnerisch empfand, daß nämlich der Schauspieler die Songs vom Sprechtext *trennte*, kam aus der Kábarettechnik und dem Bänkelsang. Statt des Zusammenfalls der »Schwesterkünste« (auch diesen Ausdruck nahm Brecht von Wagner), plädierte Brecht also für deren Trennung. Wichtig aber war weniger dieses Moment als die gleichmäßige Mobilisierung dieser Schwesterkünste zu einem »Kollektiv selbständiger Künste«,²⁶ das *einer* Vision gehorchte, nämlich der des Autors. Gerade die Herkunft der ästhetischen Mittel Brechts aus einer sich subjektivierenden Dramaturgie weisen seinen Objektivitätsanspruch, der sich schließlich auf den Marxismus als objektive wissenschaftliche Erkenntnis bezog, in die Schranken und erklären die grotesken, phantastischen, oft märchenhaften Elemente seines Theaters. Nur einmal hat sich Brecht selbst zur Frage dieser Subjektivität geäußert, als er in einem Interview sagte: »*Ich* gestalte nur das Typische, *ich* wähle aus – das ist die Ordnung«.²⁷ Brechts Polemiken waren letztlich denn auch weniger gegen Wagner als gegen das naturalistische Illusionstheater gerichtet, deren Wirklichkeitsillusion und »Einfühlung« er auf jede Weise zu durchbrechen suchte: der Zuschauer sollte jederzeit wissen, daß er im Theater war, was selbstverständlich auch der Anti-Naturalist Meyerhold mit jeder Geste betonte. Die erzählende Funktion des Wagnerschen Orchesters, die schon Meyerhold auf alle Bühnenmittel übertragen hatte, wandte Brecht ebenfalls auf alle Bühnenmittel an, die insgesamt Kommentar und zudem ein einziger Appell an die Denk-, Assoziations- und Erinnerungskraft des Zuschauers waren.

Was immer als »realistisch« gewertet wurde, nämlich die Einmontierung von Technik, Filmeinblendungen oder Montage von Realitätspartikeln, gehorchte der subjektiv-imaginären Grundeinstellung, der nun alles als »Material« zur Verfügung stand. Brecht wollte, ebenso wie Wagner und Meyerhold, das Theater aus seiner Abbildungsfunktion äußerer Erscheinung befreien.

An die Stelle dieser Abbildungsfunktion trat die *Kommentar- und Interpretationsfunktion*, die das *Bewußtsein* und die deutende Reflexion, das künstliche und künstlerische Arrangement zwischen das Bezeichnete (signifié) und das Bezeichnende (signifiant) schaltete; und schließlich sollte man nicht vergessen, daß es der Frühromantiker Friedrich Schlegel war, der die Reflexion als »dirigistisches« Moment der Poesie setzte, und daß es Friedrich Nietzsche war, der »vom interpretativen Charakter alles Geschehens« sprach und damit leugnete, daß es eine Welt der Tatsachen jenseits der subjektiven Aufnahme gäbe.²⁸ Brecht teilte die Kommentar- und Interpretationsfunktion zeitweilig einem »Erzähler« auf der Bühne zu, teils den einzelnen Figuren, der Musik, dem Bühnenbild, dem Film, den Szenentiteln, aber auch der schauspielerischen Interpretation selbst. Bei Brecht vermittelt der Kommentar marxistische Anschauungen, was er für realistisch hielt. Brecht nämlich erklärte den Marxismus als »Realismus«, als gültige und wissenschaftliche Erfassung der Realität und nannte darum auch sein Theater realistisch, da es eben den Marxschen Realismus transportierte.²⁹

Aber es konnte sich, da nämlich seine ästhetischen Grundlagen imaginative waren, aller phantastischen, grotesken, d. h. imaginativen Mittel durchaus bedienen, um politisch zu belehren. Das Imaginative und Groteske spielten eine solch dominante Rolle auf der Brechtschen Bühne, daß dieses z. T. märchenhafte Theater durchaus szenisch realisierte Innenträume hervorbringen konnte, so z. B. im *Guten Menschen von Sezuwan*, wo es ganz regulär in die Gestikulation und die szenische Technik von Strindbergs *Traumspiel* verfiel. Wird dort der Tochter Indras *die Welt* gezeigt, so bei Brecht den Göttern.

Der Gestus des Zeigens und Kommentierens, auf den Brecht so großen Wert legte, ist nicht seine Erfindung, sondern entstammt dem Schauspiel Maeterlincks und Strindbergs,³⁰ wo schon die Szene in bildliche Darstellung und Sprechkommentar sich teilen konnte, der »Erzähler« auf der Bühne also auf die Figuren und die Handlung »zeigte«. Meyerhold funktionierte dieses Mittel zum revolutionären Kommentar um und unterstützte, wie Brecht, diesen Kommentar noch durch Szenentitel, Sprechtafeln wie »Losungen«, womit er den Ap-

pell der Bühne an den Zuschauerraum verstärkte.

Verlegte sich Wagner auf den psychologisierenden Mythos mit zeitkritischer Tendenz, der seine Assoziationsskala mit Hilfe des versenkten Orchesters suggerierte, so offenbarte sich bei Meyerhold und Brecht das, was Walter Benjamin in seinem Aufsatz über das »epische Theater« die »Verschüttung der Orchestra« nannte, wodurch sich das aufklärerische Lehrtheater mit seiner spezifischen Gesellschaftskritik und Utopie auf der Bühne etablierte, die nun zum Podium wurde.

Die Zuschauer, die die »neue Gesellschaft« formten und die Bühne, die dazu den utopischen Entwurf lieferte, sollten zusammenarbeiten, so daß sich oft eine nicht nur ästhetische, sondern auch politische Vereinigung von Szene und Zuschauerraum ergab, wenn etwa das Publikum zum Schluß der Vorstellung gemeinsam mit den Schauspielern bei Meyerhold die Internationale sang. Ebendiese ästhetisch-politische Gemeinsamkeit war auch das Bestreben des Brechtschen Theaters.

Ebenso wie Wagner letztlich wünschte, den Entwurf des Theaters zur Realität der Außenwelt hin zu verlängern, so selbstverständlich auch Brecht und Meyerhold, die sich in dem Änderungswunsch allerdings mit ihrer Umwelt einig wähten, die Realisierung der Änderung aber, wie Wagner auch, »der Zukunft« überließen.

Anmerkungen

1 Herbert Ihering, *Die Gefahr Columbus*. In: *Die zwanziger Jahre* (Berlin, 1948), S. 210 f.

2 Abgedruckt in Helge Hultberg, *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts* (Kopenhagen, 1962), S. 205 ff. – Vgl. aber inzwischen auch *Brecht im Gespräch. Diskussionen, Dialoge, Interviews*. Hrsg. von W. Hecht (Frankfurt, 1975), S. 147 f.

3 *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1967), Bd. 15, S. 204 f.

4 Vgl. Asja Lacis, *Revolutionär im Beruf* (München, 1971); Sergej Tretjakov, *Die Arbeit des Schriftstellers* (Reinbek, 1972); Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution* (Reinbek, 1973); Ilja Ehrenburg, *Menschen-Jahre-Leben*, Bd. 2 (München, 1965), S. 12, 17, 305. – Ein weiterer indirekter Nachrichtenstrang zwischen Meyerhold und Brecht verlief über Piscators Theaterexperimente. Obgleich Piscator hartnäckig leugnete, von Meyerhold beeinflusst zu sein (vgl. E. Pisca-

tor, *Das politische Theater* [Reinbek, 1963], S. 32), inszenierte er 1924 Alfons Paquets »dramatischen Roman« *Fahnen* als »episches Theater«. Paquet wiederum war in Moskau und hatte Meyerholds Revolutionstheater studiert. (Vgl. Ulrich Weisstein, *Keine amerikanische Tragödie. Alfons Paquets dramatischer Roman »Fahnen«*. In: *Amerika in der deutschen Literatur*. (Hrsg. von H. Denkler und W. Malsch, Stuttgart 1975).

5 Laut einer Nachricht, die mir mündlich durch den russischen Übersetzer Alexander Kaempfe, München, übermittelt wurde, soll Brecht sehr oft Meyerhold-Proben beigewohnt haben. Das ist mehr als wahrscheinlich, da sich eine Reihe inszenierungstechnischer Übernahmen Meyerholdscher Erfindungen bei Brecht feststellen lassen, z. B. das volle Licht auf der Bühne, die Sichtbarkeit der Lichtquellen, gezeichnete Kulissen (Brechts Inszenierung von Farquhars *Pauken und Trompeten*); die schauspielerischen Arrangements, die Meyerhold wie Brecht sich von den Bühnenbildnern entwerfen ließen; die Kontrastierung von Sprache und Pantomime (Brechts Inszenierung der *Mutter*); Einsetzen von Hauptdarstellern in Nebenrollen; Halbmasken zur Charakterisierung der herrschenden Klassen (Brechts Inszenierung des *Kaukasischen Kreidekreises*). Meyerhold wandte dieses Prinzip bezeichnenderweise zum erstenmal in seiner Inszenierung des symbolistischen Mysterienspiels *Le Miracle de Saint Antoine* von Maeterlinck an, setzte es erst später klassenspezifisch ein in seiner Inszenierung von Ostrowski *Der Wald*, in *Trust* von Ilja Ehrenburg, in *Her mit Europa* und in Tretjakows *Brülle China*.

6 Die Informationen über Meyerhold entstammen folgenden Ausgaben: J. Gregor und R. Fülöp-Miller, *Das russische Theater* (Zürich/Leipzig/Wien, 1928), V. E. Mejerhold, *Stati, pisma, reči, besedy*, 2 Bde. (Moskau, 1968), E. Braun (Hrsg.), *Meyerhold on theatre* (London, 1969), V. Meyerhold, *Le théâtre théâtral* (Hrsg. Nina Gourfinkel) (Paris, 1963), L. Hoffmann und D. Wardetzky, *Meyerhold/Tairow/Wachtangow: Theateroktober* (Leipzig, 1967), A. M. Ripellino, *Majakovskij und das russische Theater der Avantgarde* (Köln, 1964), J. Rühle, *Theater und Revolution* (München, 1963), J. M. Symons, *Meyerhold's Theatre of the Grotesque* (Coral Gables, 1971), Marjorie L. Hoover, *Meyerhold. The Art of Conscious Theatre* (Amherst, 1974).

7 Vgl. Kurt Jäckel, *Richard Wagner in der französischen Literatur*, 2 Bde. (Breslau, 1932).

8 Vgl. M. Gregor-Dellin, *Wagner-Chronik* (München, 1972), S. 64, 63.

9 Verf., *Der Abbau der Persönlichkeit. Zur Theorie der Figur im modernen Drama*. In: W. Keller (Hrsg.), *Beiträge zur Poetik des Dramas* (Darmstadt, 1976).

10 Richard Wagner, *Réverie d'un Poète français. Œuvres complètes* (Paris, 1954), S. 544.

11 Paul Becker, *Wagner* (Stuttgart/Berlin/Leipzig, 1924), S. 267.

12 Über die Beziehungen zwischen Strindberg und Brecht vgl. Verf., *Strindberg und die Folgen*. In: *Vermessung des Labyrinths* (Frankfurt, 1965); Fritz Paul, *Episches Theater bei Strindberg?* In: *GRM*, Bd. XXIV, (1974).

13 Vgl. *Gesammelte Werke* (Frankfurt, 1960), Bd. IX, S. 374 f., Bd. X, S. 840. Träumende Figuren bei Brecht mit szenisch realisierten Träumen sind Simone Machard, Schweyk, Wang im *Guten Menschen von Sezuan*.

14 *Über epische und dramatische Dichtung*. In: *Werke*, Bd. 12 (Hamburg, 1963), S. 249 ff.

15 Cosima Wagner, *Tagebücher I* (München, 1977), Eintragung vom 29. 8. 1871.

15a Berlin 2/1908, S. 119.

16 Richard Wagner et le »Tannhäuser« in Paris. In: *Œuvres complètes* (Paris,

1961), S. 1211.

17 Vgl. Curt von Westernhagen, *Richard Wagner* (Zürich, 1956), S. 421. Niemand hat besser als der Wagner-Verehrer Thomas Mann die Pervertierung der Wagnerschen Utopie in Bayreuth bezeichnet: »Bayreuth sollte kommen, mit 20 Mark Eintrittspreis, mit Königen und Kaisern und internationalem Geld-Mob und schrecklichen Wagner-Schriftstellern als Publikum, mit Geschäftemacherei und Wohnungswucher im ganzen Städtchen und glänzenden Empfängen und Gartenparties, bei denen es Feuerwerk gab, in der von Wahn und kulturpäpstlicher Anmaßung durchaus nicht freien Villa »Wahnfried«. Es war die arrivierte Utopie« (*Ges. Werke*, Frankfurt 1960, Bd. X, S. 801).

18 *Le théâtre théâtral*, S. 275.

19 Ebd., p. 74.

20 Vgl. auch Verf., *Maeterlincks Revolutionierung der Dramaturgie*. In: *Vermesung des Labyrinths*.

21 *Le théâtre théâtral*, S. 259. Dieser Ausspruch erscheint als glatte Umkehrung des Mallarméschen »Remplacez Vaudeville par Mystère«, der das symbolistische Drama inaugurierte. (*Œuvres complètes*, Paris 1945, S. 313).

22 *Über das Theater der Chinesen*. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 15, S. 424 ff. – Es wäre daran zu erinnern, daß auch Claudel in starkem Maße Einflüsse des japanischen No-Spiels in sein späteres Drama aufnahm.

23 *Le théâtre théâtral*, S. 75, 77, 122, 212, 218, 283.

24 Meyerhold/Tairoff/Wachtangow, *Theateroktober*, S. 164.

25 Ebd., S. 123.

26 *Gesammelte Werke*, Bd. 17, S. 1210.

27 *Schriften zum Theater* (Frankfurt, 1963), S. 270.

28 »Der interpretative Charakter alles Geschehens. Es gibt kein Ereignis an sich. Was geschieht, ist eine Gruppe von Erscheinungen, ausgelesen und zusammengefaßt von einem interpretierenden Wesen.« »Es gibt keine unmittelbaren Thatsachen! Es steht mit Gefühlen und Gedanken ebenso: indem ich mir ihrer bewußt werde, mache ich einen Auszug, eine Vereinfachung, einen Versuch der Gestaltung: das eben ist bewußt-werden: ein actives Zurechtmachen« (*Gesammelte Werke*, München 1925, S. 59 f. und 122). In seinem *Dreigroschenprozess* kommt Brecht diesen Aphorismen zumindest nahe, indem er die Aussagefunktion der Photographie gegenüber einer Fabrik bezweifelt und behauptet: »Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist also tatsächlich – etwas aufzubauen –, etwas »Künstliches«, »Gestelltes«. Es ist also ebenso tatsächlich Kunst nötig« (*Gesammelte Werke*, Bd. 18, S. 161 f.). Die Kategorie der Vermittlung der »Funktionen« hat nämlich in diesem Falle das Subjekt zu leisten. – Zur Beziehung zwischen Brecht und Nietzsche vgl. Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche*. In: *Studi tedeschi* XVII/2 (1974).

29 *Gesammelte Werke*, Bd. 19, S. 326.

30 Vgl. die in Anm. 9 und 17 angegebene Literatur.

Margaret E. Ward (Wellesley, Mass.)
Gatti, Brecht und die Lehre von der
Einfühlung

Man pflegt die sechziger Jahre im deutschen Theater gern als eine Zeit des wiedererwachenden politischen Dramas zu kennzeichnen. Bereits 1963, als Rolf Hochhuths *Stellvertreter* die Gemüter erhitze, sprachen deutsche Kritiker von einer Wiedergeburt des politischen Theaters und prägten dafür den Begriff »dokumentarisches Drama«. Auch der Name des Franzosen Armand Gatti wurde in diesem Zusammenhang häufig genannt. So veröffentlichte zum Beispiel die Zeitschrift *Theater heute* im Novemberheft 1963 Gattis Stück *Das imaginäre Leben des Straßenkehrers Auguste G.*¹ Und für den entsprechenden jährlichen Sammelband, *Theater 1963*, verfaßte Ernst Wendt einen »Überblick« über »Tendenzen im Drama«, worin er nicht bloß die deutschen Hauptvertreter der neuen »Gattung«, Peter Weiss und Rolf Hochhuth, erwähnte, sondern auch Armand Gatti.²

Der Franzose wurde rasch zu einer vertrauten Erscheinung im deutschen Theaterleben. Besonders stellte ihn die von *Theater heute* publizierte *Chronik und Bilanz des Bühnenjahres* für 1965 heraus.³ Auch Wendt – in einem Sonderheft der Zeitschrift *Akzente*, das dem Komplex »Dokumentartheater« gewidmet war – lenkte erneut die Aufmerksamkeit auf Gatti.⁴ »Der 44jährige Franzose Armand Gatti wird immer interessanter für deutsche Bühnen«, faßte *Die Zeit* zusammen. »Erwin Piscator hätte ihn neben Rolf Hochhuth gern als Hausautor für die Freie Volksbühne in Berlin verpflichtet. Erste deutsche Versuche mit Gatti fanden dann in der Berliner Schaubühne am Halleschen Ufer, in Ulm, Essen, Frankfurt am Main und Kassel statt. Während der Berliner Festwochen 1968 wird eine französische Truppe mit *La Naissance* gastieren. Drei westdeutsche Theater kündigen Erstaufführungen von Gatti an.«⁵ Der Hinweis auf das Interesse Piscators ist dabei besonders aufschlußreich, da dieser ja am Wiederaufleben des politischen Dramas in Deutschland ganz entscheidend

beteiligt gewesen war. Er hatte als Regisseur an der Freien Volksbühne Berlin dafür gesorgt, daß nicht nur Hochhuths *Stellvertreter*, sondern auch Heinar Kipphardts *In der Sache J. Robert Oppenheimer* (1964) und Weiss' *Die Ermittlung* (1965) zur Aufführung gelangten. Noch kurz vor seinem Tod beschäftigte ihn eine Inszenierung von Gattis Stück über die chinesische Revolution, *Un Homme seul*.

Doch Piscator stand mit seinem Interesse an Gatti keineswegs allein. Ab Mitte der sechziger Jahre brachte eine ganze Anzahl von deutschen Bühnen Stücke des Franzosen. In Essen ging 1965 *Die zweite Existenz des Lagers Tatenberg* über die Bretter, in Ulm 1966 *Die vorläufige Geschichte eines Planeten*, während im selben Jahr in Frankfurt *Der schwarze Fisch* aufgeführt wurde. Das Stück *Un Homme seul* wurde 1868, unter dem Titel *Die Schlacht der sieben Tage und Nächte*, in Celle gezeigt; und *V wie Vietnam* war damals sogar gleichzeitig in Wuppertal und Leipzig zu sehen.⁶ Zu einer der wichtigsten dieser deutschen Gatti-Aufführungen wurde diejenige des umstrittenen Stücks über die spanischen Emigranten, *La Passion du Général Franco*, mit dem der Autor den spanischen Staatschef offen einer scharfen Kritik unterzog. Gatti hatte es zwar 1965 in Frankreich, am Theater Grenier de Toulouse, vorgetragen; aber seine Uraufführung fand in Kassel statt. Als das Stück schließlich doch auf dem Spielplan des Théâtre National Populaire in Paris erschien, wo es im Januar 1969 aufgeführt werden sollte, wurde es ganz überraschend, und zwar durch den Kulturminister André Malraux höchstpersönlich, wieder abgesetzt. Der Druck der spanischen Regierung war offenbar zu stark gewesen.⁷ Dieses deprimierende Ereignis bezeichnet einen Wendepunkt im Leben Gattis und erklärt zum Teil auch, warum er seit 1969 seine Tätigkeit weitgehend ins Ausland verlegte. Obwohl Gatti fast ein volles Jahr in Belgien verbrachte, wo er mit Studenten und Bauern aus Brabant an einem Massenschauspiel arbeitete, war sein Hauptwohnsitz bis 1975 West-Berlin. Die meisten seiner während dieses freiwilligen Exils geschriebenen Stücke wurden zudem in Deutschland, nicht etwa in Frankreich, uraufgeführt.

Zunächst freilich war Gatti nach Berlin gegangen, um dort Material für ein Stück über Rosa Luxemburg zu sammeln.

Auch die Uraufführung dieses Dramas, das den Titel *Rosa collective* trägt und 1973 in Frankreich veröffentlicht wurde, fand in Kassel statt. 1971 ging es dort über die Bühne.⁸ Ferner erschien 1971 Gattis *Kleines Handbuch der Stadtguerilla*, eine Auswahl von »Mini-Stücken«, die eigens für ein deutsches Publikum geschaffen und durch den Verlag der Autoren, dem Gatti angehört, übersetzt worden waren. Alle vier dieser Mini-Stücke hatten im Jahr zuvor in Deutschland (in Hannover, München, Bremerhaven und Frankfurt) ihre Uraufführung erlebt.⁹ Sogar als Regisseur betätigte sich Gatti während dieser Zeit. Im Februar 1974 widmete er sich beispielsweise, zusammen mit dem Ensemble des Berliner Forum Theaters, der Bearbeitung eines seiner frühesten Stücke, *Le Quetzal*, das nunmehr den Titel *Vier Schizophrenien auf der Suche nach einem Land, dessen Existenz umstritten ist* erhielt. (Es handelt von Guatemala, das der Autor in den fünfziger Jahren als Journalist bereist hatte.) Erst 1975 kehrte Gatti wieder nach Frankreich zurück, um dort mit Arbeitern aus Montbéliard ein Filmprojekt in Angriff zu nehmen.

Was der Franzose, der kaum deutsch spricht, an Deutschland so anziehend fand und was umgekehrt die Theaterkritik in Deutschland an seinen Stücken faszinierte, war nicht zuletzt der Umstand, daß Gatti vom gleichen theatergeschichtlichen Erbe zehrt wie seine deutschsprachigen Kollegen Hochhuth und Weiss. Gemeint ist hier natürlich das deutsche politische Theater der zwanziger Jahre. Gatti hat sich selber ausdrücklich zu dem Einfluß bekannt, den sowohl Erwin Piscator als auch Bertolt Brecht auf ihn ausgeübt haben. Es ist kein Zufall, daß die Jahre 1954/55, als Brechts Berliner Ensemble zum erstenmal in Paris Furore machte, zugleich den Beginn von Gattis Laufbahn als Stückeschreiber markieren.

Piscators Einfluß auf ihn war mehr persönlicher Art. Als ich im Sommer 1973 Gelegenheit hatte, Gatti zu interviewen, erzählte er mir von ihrem ersten Zusammentreffen in Frankfurt, das übrigens auf Veranlassung Piscators zustande kam. Gatti sprach mit Achtung, ja Bewunderung von Brecht; in bezug auf Piscator aber erklärte er wiederholt: »Je suis son fils.«¹⁰ Er rühmte Brecht als Theatergenie, Piscator jedoch als politischen Kämpfer. Wendt war einer der ersten, dem diese Verwandtschaft Gattis mit Piscator auffiel. »[Das imaginäre

Leben des Straßenkehrers Auguste G.] und das KZ-Stück *Die zweite Existenz des Lagers Tatenberg*«, so schrieb er, »zeigen deutlich den Einfluß Piscators, von dessen Band *Das Politische Theater* ja vor einigen Jahren eine französische Ausgabe erschienen ist. Piscatorische Mittel – Filmprojektionen, aufgefächerte Spielebenen, Simultanszenen – werden von Gatti ganz neuen Zwecken dienstbar gemacht.«¹¹ Wendt wiederholte seinen Vergleich mit Piscator drei Jahre danach in den *Akzenten*;¹² und später, in seinem Buch *Moderne Dramaturgie*, verglich er Gatti auch mit Weiss.¹³ Diese zweite Verknüpfung, die auf dem gemeinsamen Nenner des Piscatorschen Einflusses beruht, wurde zwar von Manfred Durzak kritisiert, der behauptete: »Eine abstrakte Konstruktion liegt auch [Wendts] Feststellung zugrunde. Gatti habe ›die Erfindungen Piscators‹ für seine ästhetischen Absichten eingesetzt.«¹⁴ Doch wer hier irrt, ist Durzak; denn Gatti hat mehrfach öffentlich zugegeben, daß er Piscator sehr viel verdankt. Er bemerkte einmal sogar, das von Walter Gropius für Piscator entworfene, aber nie gebaute »Totaltheater« wäre die ideale Theaterform für die Aufführung seiner Stücke geworden.¹⁵ Auch in der Monographie von Gozlan und Pays¹⁶ wird der Einfluß, den Piscator wie Brecht auf die Entwicklung des politischen Dramatikers Gatti ausgeübt haben, bereitwillig anerkannt. Und Gatti selber, in einer seiner frühesten theoretischen Äußerungen, hat sich unmißverständlich, wenn auch noch ganz allgemein, in diese doppelte Tradition eingereiht. »Für uns«, gestand er, »gab es nur einen einzigen Weg. Piscator hat ihn gebahnt und Brecht hat ihn ausgebaut. Durften wir uns damit zufriedengeben, selbst wenn wir uns, besonders Piscator gegenüber, als unmittelbare Erben fühlen?«¹⁷ Gatti ist sich vollauf im klaren darüber, daß die Probleme und Aufgaben des politischen Theaters heutzutage anders gelagert sind. Piscator, so führte er in dem erwähnten Interview aus, habe noch primär Informationen liefern wollen und deshalb zu Recht das »Dokumentarische« betont. Inzwischen aber werde der Mensch von den Massenmedien mit Informationen förmlich überschwemmt, und neue Mittel seien daher notwendig. Ähnlich sorgsam hat sich Gatti auch von Brecht abzugrenzen versucht. Gleichwohl finden sich jedoch bei ihm spezifische Bühnenmittel wie der Einsatz von Projektionen und Film, technischen Effekten und

Musik, die unmittelbar auf die Nachwirkung, sei es Piscators oder Brechts, zurückgeführt werden können. Den Ausschlag allerdings geben weder sie noch die besondere Form des Gattischen Dramas, sondern eine grundsätzliche Auffassung von der Funktion des Theaters, die der Franzose mit jener deutschen Tradition teilt.

Denn Gatti versteht das Theater, nicht anders als Brecht und Piscator, als ein Mittel zur Beeinflussung der politischen Haltung seines Publikums. Was Brecht betrifft, so sind die entscheidenden Voraussetzungen dafür nach Walter Hinck die folgenden: »Vertrauen in die Belehrbarkeit des Zuschauers«; »Die Überzeugung von der Durchschaubarkeit der Welt«; »Vertrauen in die Veränderbarkeit der Welt«.¹⁸ Wie Brecht und Piscator, so glaubt auch Gatti, daß die Welt zugleich verstanden und verändert werden könne. Piscators Forderung, wonach der politische Dramatiker über eine »aktive Weltanschauung« verfügen muß und sich nicht etwa mit rein »passiver Gesellschaftskritik« begnügen darf,¹⁹ wird von ihm unstreitig erfüllt. Trotzdem läßt sich Gatti aber am ehesten als »utopischer Sozialist«, wenn nicht gar als »Anarchist« charakterisieren, da er sich nämlich – sehr im Gegensatz zu Brecht und Piscator, die beide erklärte Marxisten waren – hartnäckig gegen jede ideologische Vereinnahmung, jede Bindung an eine Partei gestäubt hat.

Indes bleibt wichtig genug, daß Gatti in seiner Auffassung von der Funktion des Theaters und von der Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum durchaus mit seinen Vorbildern übereinstimmt. Er glaubt ebenfalls an die Belehrbarkeit des Publikums und hält das Theater, wie jene, für ein Forum zur Diskussion politischer Fragen. Ein solcher Glaube kann sich freilich (man denke an Schillers »moralische Anstalt«) auf sehr abstrakte Weise äußern. Dafür erscheint am anderen Ende der Skala die Bühne als konkretes Vehikel für Agitation und Propaganda. Piscator zielte mit seinem Theaterschaffen in den zwanziger Jahren auf die »bewußte Betonung und Propagierung des Klassenkampfgedankens« ab,²⁰ während er in den sechziger Jahren, wesentlich bescheidener, die Bühne als »moralische Anstalt in der Prägung dieses Jahrhunderts« definierte.²¹ Bei Gatti kehrt sich diese Entwicklung lediglich um; denn er geht von einer weniger radikalen Haltung aus, um dann

nach 1969 immer agitatorischer zu werden. Was sein Theater prägte und bestimmte, war jedoch von Anfang an die politische Grundabsicht. In ihr treffen sich Piscator, Brecht und Gatti; sie konstituiert die eigentümliche ›Dramaturgie‹,²² die ihnen allen gemeinsam ist.

Man höre etwa Piscator, der noch 1966 schrieb: »Zunächst galt es, dem Theater neue Stoffe verfügbar zu machen, in denen der komplizierte Sachverhalt der von Interessen manipulierten Gesellschaft der Beobachtung und Analyse und somit dem verändernden Zugriff freigegeben werden konnte. Diese neuen Stoffe wiederum, die weit über das hinausgingen, was bisher an Welt-Beschreibung auf dem Theater eingeübt war, verlangten nach angemessenen, also neuen Methoden der literarischen und szenischen Darstellung, um zu ihrer Wirkung zu kommen.«²³ Obgleich Piscator bei der Einführung neuer Inhalte ansetzt und zugesteht, daß damit zugleich neue Techniken eingeführt werden müssen, läuft bei ihm alles auf die Wirkung beim Publikum hinaus. Diese Wirkung bildet den Kern seiner Theorie: dem Zuschauer soll Gelegenheit zu Beobachtung und Analyse gegeben werden, die ihn ihrerseits befähigen sollen, ändernd in den politischen und sozialen Status quo einzugreifen. Die Wirkungsintention ist das Wesentliche, nicht das neue Material oder die Form von dessen Darbietung. Und für Brecht gilt genau dasselbe: auch seine Theorie eines ›epischen Theaters‹ ist im wesentlichen eine »Publikumstheorie«. Obschon er zweifellos das Formale stärker betonte als Piscator, dem es vor allem aufs Inhaltliche ankam,²⁴ gingen beide vom neuen Material aus, für das sie ihre neuen Techniken entwickelten, um so die Beziehung der Bühne zum Zuschauerraum zu beeinflussen und schließlich politische Veränderungen in der Gesellschaft zu bewirken. Was Brecht erstmals zur Formulierung seiner Theorie eines ›epischen Theaters‹ veranlaßte, war ja, Elisabeth Hauptmann zufolge,²⁵ sein Bestreben, dem Drama neue Inhalte – nämlich die modernen ökonomischen Prozesse – einzuverleiben. Doch Hand in Hand mit den Überlegungen, die sich mit der Form solch technischer Neuerungen befassen, gehen bei ihm stets diejenigen, welche die Wirkung dieser Technik auf den Zuschauer untersuchen. Ziel des Brechtschen »Verfremdungseffektes« ist die Befreiung des Publikums von seiner herkömm-

lichen Rezeptionsweise, ist die Schaffung einer neuen Art von »Zuschaukunst«. Sie soll es dem Publikum ermöglichen, das auf der Bühne Dargebotene in Frage zu stellen und kritisch zu sichten, und soll dadurch die Voraussetzung liefern, die Welt selber zu verändern.

Gatti verfährt ganz entsprechend. Denn auch er will einerseits dem Theater neues Material – die politischen Themen der Gegenwart – zuführen; aber er befaßt sich mindestens ebenso sehr mit der Wirkung seiner Dramen aufs Publikum. Erst als Resultat dieser beiden Komponenten beschäftigt ihn das Problem der dramatischen Form, die für ihn niemals Selbstzweck ist, sondern immer bloß Mittel im Dienst seiner politischen Absichten. Angesichts solch grundsätzlicher Übereinstimmung erhebt sich natürlich die Frage, worin sich Gattis Dramaturgie überhaupt von der Brechts oder Piscators unterscheidet. Darauf ist zu antworten, daß der Franzose, trotz aller Ähnlichkeiten, die Wechselbeziehung zwischen Form und Wirkungsintention völlig anders beurteilt und in seiner Bühnenpraxis verwirklicht als jeder seiner zwei deutschen Vorbilder. Der vielleicht wichtigste Aspekt dürfte dabei das Problem der Identifikation oder Einfühlung sein. Und gerade hier erweist sich auch der Vergleich mit Brecht als weitaus fruchtbarer – obwohl Gatti selbst, wie wir hörten, die Bedeutung Piscators für sein Schaffen viel nachdrücklicher hervorzuheben pflegt.

Von vornherein ist allerdings festzuhalten, daß Gatti es stets vermieden hat, eine systematische Dramentheorie auch nur zu skizzieren. Seine theoretischen Äußerungen, wie diejenigen Brechts, sind dialektischer Natur. Neuen »Versuchen« mit Schauspielern oder Zuschauern, neuen persönlichen Erfahrungen, neuem Faktenmaterial hat er sich nie verschlossen; ganz im Gegenteil. Doch Gatti betont immer wieder, daß er sich nicht als Theoretiker fühle, daß vielmehr Theorie wie Praxis seiner Dramen ständigen Wandlungen unterworfen seien. Deutlich genug erklärte er bereits 1965: »Wir sind keine Theoretiker, sondern Suchende. Wenn wir gelegentlich das Resultat unseres Suchens zusammenfassen, so schlagen wir doch keine Ästhetik vor, die in ihren Theoremen erstarren müßte. Was wir dagegen vorschlagen, ist eine Seinsform gegenüber der Existenz. Wir sind der Meinung, daß das Theater,

in dem Maße wie es die Vervielfältigung der anderen durch uns und die unsrige durch die anderen ermöglicht, daran teilhaben sollte.«²⁶ In diesen Sätzen kommen in der Tat zwei entscheidende Momente der Gattischen Dramaturgie zur Sprache: nämlich einmal die revolutionäre Rolle, die er seinen politischen Stücken beimißt, will sagen das Utopische daran, die Möglichkeit einer veränderten Wirklichkeit; und zum andern die Überzeugung, daß sich im Zusammenwirken zwischen Bühne und Publikum etwas vollziehe, was schon die Möglichkeiten des Einzelnen zu erweitern vermöge. Jedweder Zuschauer kann nach Gatti durch das, was ihm im Theater widerfährt, seine eigene Existenz gleichsam vervielfachen.

Zugegeben, Gattis theoretische Äußerungen muten oft mehrdeutig, ja sogar widersprüchlich an; auch ist seine Bühnenpraxis in ständigem Wandel begriffen. Dennoch hat sich im Lauf der Jahre ein bestimmtes Grundmuster herausgebildet, dem er bei der Lösung von Formfragen folgt. Gattis Kennwort dafür lautet: »Zeit-Möglichkeit« (*temps-possibilité*). Wie er zu dieser Vorstellung gelangte, ist übrigens recht erhellend. Denn gleich Brecht und Piscator begann Gatti, freilich ein Menschenalter später, unterm Schockerlebnis des Krieges. Sein Schaffen für ein politisches Theater erwuchs aus der gleichen persönlichen Erfahrung. Gatti hatte während des Zweiten Weltkriegs in der französischen Widerstandsbewegung gekämpft, war gefangengenommen und in ein deutsches Lager bei Hamburg deportiert worden. Die Notwendigkeit, sich mit dieser Erfahrung auseinanderzusetzen, drängte ihn Ende der fünfziger Jahre aus dem Bereich des Journalismus zum Film und zum Theater. Mehr und mehr stellte sich für ihn nun jene Zeit der Gefangenschaft als ein ganz persönliches »Guerilla«-Erlebnis dar. »Ma prise de conscience politique s'est faite à l'expérience du camp«, bekannte er schließlich lakonisch.²⁷ Gatti sieht sogar einen ursächlichen Zusammenhang zwischen seinem Bedürfnis, dieses Erlebnis dramatisch zu formen, und seiner Ablehnung der herkömmlichen Dramenform. »Es waren die Erfahrungen im Lager«, so gestand er, »die mich letzten Endes dazu trieben, das traditionelle Theater zu sprengen. Nur so konnte ich von ihnen Rechenschaft ablegen. Ohne die Deportation wäre ein solcher Zwang nie an mich herangetreten.«²⁸ Nicht nur drei seiner frühesten

Stücke hat Gatti der Thematik des Konzentrationslagers gewidmet, sondern auch seinen ersten abendfüllenden Film sowie einen unvollendeten Roman.²⁹ Doch im Unterschied zu den deutschen Stücken der sechziger Jahre, die diese Thematik gestalten, wich der Franzose einer »dokumentarischen« Form bewußt aus. Was sich statt dessen abzeichnet, ist bereits hier seine spezifische Technik der »Möglichkeiten«.

Als Journalist in China, Mitte der fünfziger Jahre, hatte Gatti überdies Aufführungen mit dem berühmten Schauspieler Mei Lan-fang gesehen. Die Bemerkungen zur Pekingoper, die er im Anschluß daran veröffentlichte, enthalten die Keimzelle seiner Theorie von der *temps-possibilité*. Besonders beeindruckte Gatti der lebendige Wechselbezug zwischen Zuschauerraum und Bühne. Er empfand das chinesische Theater als ein ausgesprochen »volkstümliches« – sehr im Gegensatz zum Theater der westlichen Welt, das, wie ihm schien, so gut wie gar kein Publikum besaß.³⁰ »Die Zeichen befreien den Text«, meldete Gatti aus China. »Jegliche Zerstückelung ist verpönt. Die Bühne liefert lediglich die Andeutung eines unbegrenzten imaginären Raumes. Der Raum, die Schauplätze, der Ort, wo das Stück abrollt: all dies wird in jedem Augenblick neu von den Darstellern erschaffen. Deren Spiel sowie der Bedeutungsgehalt der Requisiten verleihen der Szene jeweils unzählige, nach Raum und Zeit ganz verschiedene Weisen der Existenz. Zugleich wird dadurch das Publikum selber produktiv: es wird zum Mitschöpfer des Bühnenwerkes.«³¹

Nicht weniger als drei Schlüsselvorstellungen der späteren Dramentheorie und Bühnenpraxis Gattis sind in dieser Beschreibung enthalten. Unverkennbar ist erstens seine Verwerfung des Naturalismus sowie, damit verknüpft, die Betonung der vielen Möglichkeiten, die sich durch die Befreiung der szenischen Form und die schöpferische Mitwirkung der Zuschauer eröffnen. Selbst in jenen seiner Stücke, die von konkreten historischen Ereignissen wie etwa dem Krieg in Vietnam handeln, hat Gatti darauf verzichtet, den Vorgang irgendwie zu rekonstruieren. Er lehnt derlei strikt ab. (Eine ähnlich entschiedene Ablehnung des Naturalismus findet sich auch bei Brecht. Gatti steht hier Piscator wesentlich ferner; denn obwohl man diesen ja kaum als »Naturalisten« einstufen kann,

stützte er sich doch zur Hauptsache auf dokumentarisches Material. Und noch größer ist selbstverständlich der Abstand Gattis zum deutschen Dokumentartheater der sechziger Jahre.)

Beachtung verdient zweitens der Nachdruck, den der Franzose auf die Art und Weise legte, wie das Spiel der Darsteller die zeitlichen und räumlichen Dimensionen des Theaters zu erweitern vermag. Gerade dieses Visuelle, der Gebrauch symbolischer Gesten und Requisiten, faszinierte ihn an der Pekingoper. Er sah darin nicht so sehr transportable Kunstgriffe für sein eigenes Dramenschaffen; was ihn ansprach, war vielmehr der Umstand, daß durch solche Bühnenmittel die Nötigung zu linearen Zeitabläufen und zu einer streng realistischen Bühnengestaltung wegfiel. Damit hängt auch die dritte der genannten Vorstellungen zusammen; denn Gattis Beschreibung bekundet bereits unzweideutig sein Interesse an jener Wechselbeziehung, die sich so zwischen Bühne und Publikum ergab. Der Zuschauer eines Theaters nach Art des chinesischen könne einfach nicht mehr bloß passiver Rezipient bleiben; er nehme aktiv am Entstehen des Bühnenwerkes teil, werde in gewissem Sinne »Mitschöpfer« – nicht anders als Stückeschreiber und Schauspieler auch. Für Gatti war dies eine Möglichkeit, die gähnende Kluft, die er im westlichen Theater zwischen Bühne und Zuschauerraum wahrnahm, endlich wieder zu überbrücken.

Wie eng sich sein Text über die Pekingoper mit Brechts frühen Äußerungen zum »epischen Theater« berührt, ist frappierend. Beidemale wird jeglicher Naturalismus mit Entschiedenheit verworfen, beidemale ebenso entschieden die Wichtigkeit der Darstellungsweise sowie deren Wirkung aufs Publikum hervorgehoben. Auch Brecht ging seinerzeit davon aus, daß der Zuschauer wieder aktiver Teilnehmer am Bühnenvorgang werden müsse; und bekanntlich stammte das entscheidende Kunstmittel, das er zu diesem Zweck empfahl, gleichfalls aus dem Fundus des chinesischen Theaters. Oder genauer: Brecht fand es – nämlich die »Verfremdung« – in dessen Praktiken erneut vor. Denn obwohl er chinesisches Theater (für das er sich schon früh begeistert hatte) erst 1935 in Moskau kennenlernte, und zwar wie noch Gatti durch Mei Lan-fang, so erkannte er dennoch auf Anhieb in dessen Tech-

nik ein Musterbeispiel für jene »Verfremdungseffekte«, wie er sie längst für sein eigenes Theater propagiert hatte. Eine solche Art der Darstellung – das stand für Brecht außer Zweifel – mußte notwendig auf seiten der Zuschauer zu einer rationalen, kritisch reflektierenden Haltung führen. Die bedeutende Studie *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*, später in die Sammlung *Der Messingkauf* aufgenommen, faßte seine Eindrücke zusammen. Sie behandelt vor allem diejenigen Kunstmittel des Chinesen, welche Brecht übertragbar zu sein schienen. Daß diese Übertragung auf die eigene Theaterarbeit freilich nicht leicht sein würde, war ihm klar. »Es ist nicht einfach«, so schrieb er, »den V-Effekt der chinesischen Schauspielkunst als ein *transportables Technikum* (als vom chinesischen Theater loslösbaren Kunstgriff) zu erkennen« (16,626).

Sieht man näher zu, so enthüllt sich aber außerdem ein grundsätzlicher Unterschied zwischen Gatti und Brecht. Er betrifft das so wichtige Problem der Einfühlung. Gleich im ersten Abschnitt seines Essays definiert Brecht sorgfältig, was er unter »Verfremdungseffekt« verstanden wissen will. Sowohl Herkunft als auch Funktion werden erläutert: »Dieser Effekt wurde zuletzt in Deutschland bei den Versuchen, zu einem *epischen Theater* zu kommen, für Stücke *nichtaristotelischer* (nicht auf Einfühlung beruhender) *Dramatik* angewendet. Es handelt sich hier um Versuche, so zu spielen, daß der Zuschauer gehindert wurde, sich in die Figuren des Stückes lediglich einzufühlen. Annahme oder Ablehnung ihrer Äußerungen oder Handlungen sollten im Bereich des Bewußtseins, anstatt wie bisher in dem des Unterbewußtseins des Zuschauers erfolgen« (16,619). Der Dichter beschreibt dann im einzelnen, wie der chinesische Schauspieler den »V-Effekt« hervorbringt; doch macht Brecht nirgends ein Hehl daraus, daß es ihm dabei einzig und allein auf den Publikumseffekt ankommt: eben den Abbau der Einfühlungshaltung. Diese Wirkung war es, wodurch die chinesische Schauspielkunst für sein Theater bedeutsam wurde. Dagegen hob Gatti von Anfang an einen völlig anderen Aspekt heraus. Die Schauspieler erwähnte er nur beiläufig; sein Interesse galt von vornherein den zeitlichen und räumlichen Dimensionen der chinesischen Bühne sowie der Wirkung, die durch das »Mitschaffen« der

Zuschauer auf sie ausging. An keiner Stelle bezog sich Gatti auf die Verfremdung oder die Forderung nach Abbau der Einfühlung. Indem er jedoch Begriffe wie *co-producteur* oder *co-créateur* gebrauchte, wies er gleichwohl unmißverständlich auf die aktive Rolle solcher Publikumsbeteiligung hin.

Gatti befaßte sich zunächst, wie einst der junge Brecht, hauptsächlich mit der Ablehnung traditioneller, als veraltet empfundener Formen. Daher neigt man vielleicht auf den ersten Blick dazu, die grundsätzlich verschiedene Richtung zu verkennen, in der sich die beiden, obzwar mit ähnlicher Zielsetzung, bewegten. Denn auch der Franzose verwarf »une façon de voir qui découle, depuis quelques siècles, de la pensée aristotélicienne«, wie er sich ausdrückte.³² Auch er bemühte sich um die Schaffung eines revolutionären, eines sozialistischen, eines nichtaristotelischen Dramas. Indes – die Brechtsche Definition des »Aristotelischen« weicht beträchtlich von der Gattischen ab, ja ist überhaupt ganz besonderer Art. Nicht etwa auf Grund einer Kritik der »drei Einheiten« verwarf Brecht das aristotelische Drama; er setzte vielmehr beim »Hauptpunkt« der *Poetik* an: jenem eigentümlichen seelischen Vorgang, der zur Katharsis oder Reinigung führt (vgl. 15,240). Um diese Einfühlungshaltung und deren Eliminierung kreist Brechts gesamte Auseinandersetzung. Seine Definition des nichtaristotelischen Dramas beruht ausschließlich auf seiner Auffassung von der Reaktion des Publikums. Oder wie es in dem Aufsatz *Kritik der »Poetik« des Aristoteles* heißt: »Eine völlig freie, kritische, auf rein irdische Lösungen von Schwierigkeiten bedachte Haltung des Zuschauers ist keine Basis für eine Katharsis« (15,241).

Man darf allerdings nicht vergessen, daß Brecht keineswegs gefühlsmäßige Reaktionen als solche verwarf, sondern lediglich Emotionen, die ganz und gar vom Unterbewußten beherrscht sind. Hatte sich der Zuschauer bisher einer rein »kulinarischen«, durch Einfühlung bewirkten Katharsis hingegeben, so sollte er nunmehr, und zwar im Bereich des Bewußtseins, sowohl seine Gefühle als auch seine rationalen Fähigkeiten gebrauchen. Dazu war natürlich die Entwicklung einer neuen »Zuschaukunst« nötig. Es genügte nicht länger, das auf der Bühne Gebotene einfach einzuschlürfen. Der Zuschauer mußte zum Kritiker werden. Daß dabei dessen

Klassenzugehörigkeit eine Rolle spielte, stand für Brecht außer Frage. Ja, die Einfühlung selber war für ihn ein gesellschaftliches Phänomen. Sie stamme aus einer Zeit der Emanzipation des Individuums, die jetzt endgültig vorüber sei. Klipp und klar fordern Brechts *Thesen über die Aufgaben der Einfühlung in den theatralischen Künsten*: »Die Einzelpersönlichkeit hat ihre Funktion an die großen Kollektive abzutreten« (15,244). An die Möglichkeit einer Anpassung der Einfühlungshaltung an die Bedürfnisse dieser Kollektive glaubte Brecht nicht. Um so mehr war er überzeugt, daß ihre Abschaffung zugunsten der Verfremdung eine »Parteinahme auf Grund erkannter Interessen« ermöglichen würde: »eine Parteinahme«, wie er präzisiert, »deren gefühlsmäßige Seite im Einklang steht mit ihrer kritischen Seite« (vgl. 15,246). Brecht verdammt die Einfühlung deshalb so unbedingt, weil er sie als eine Art »Hypnose« verstand, die den Zuschauer paralysiere und jede kritische Distanz aufhebe. Mit seinem Verfremdungseffekt wollte er die dialektische Antithese dazu liefern. Ihm schien, daß diese Art der Befreiung die Zuschauer befähigen würde, auch und gerade als Kollektiv soziale und politische Veränderungen herbeizuführen. Brechts »episches Theater« bekannte sich ausdrücklich als eines, das »gesellschaftlich eingreifendes Verhalten der Zuschauer ermöglicht« (vgl. 15,248). »Von keiner Seite«, so faßte er noch einmal zusammen, »wurde es dem Zuschauer weiterhin ermöglicht, durch einfache Einfühlung in dramatische Personen sich kritiklos (und praktisch folgenlos) Erlebnissen hinzugeben« (15,264 f.).

Gatti lehnte zwar das »aristotelische« Theater ebenfalls glatt ab; und er bediente sich dafür der gleichen Art »kulinarischer« Metaphorik wie Brecht.³³ Auch das naturalistische Illusionstheater verwarf er voller Erbitterung. Was er jedoch nicht verwarf, war ausgerechnet das Konzept der Identifikation oder Einfühlung. An diesem Schlüsselbegriff der aristotelischen Tradition hielt Gatti fest. Ja, er versuchte sogar, das Wort *identification* zur Kennzeichnung jenes Zusammenwirkens zwischen Bühne und Zuschauerraum zu verwenden, das ihm für sein Theater vorschwebte.³⁴ Daß er damit auf etwas ganz Ähnliches abzielte wie Brecht mit seiner Verfremdung, entbehrt nicht der Ironie. Und dennoch handelt es sich auch bei Gatti um eine Neufassung des alten Begriffs. Doch anstatt

sich mit der Katharsis und verwandten Problemen herumzuschlagen, wandte sich der Franzose den berüchtigten Einheiten von Zeit und Ort zu. Der »Hauptpunkt« für Gatti bestand in der aristotelischen Verfälschung der Wirklichkeit durch lineare Zeitabläufe und räumliche Beschränkung. Ihr galten auch seine ersten Angriffe.

Daß hierin ein entscheidender Unterschied zu Brecht lag, war Gatti bereits 1959 bewußt. Er antwortete damals auf die Frage, ob sein Stück *Le Crapaud-Buffle* von Brecht beeinflusst sei: »Nein, das glaube ich nicht. Dabei bewundere ich Brecht aber außerordentlich; und meine Stücke wollen natürlich ebenfalls die Laster [*les vices*] einer bestimmten Gesellschaftsform bloßlegen. Trotzdem habe ich versucht, meine eigenen, mir gemäßen Formen auf dem Theater zu finden. In *Le Crapaud-Buffle* etwa ging es mir darum, den Helden nacheinander der verschiedenartigsten Beleuchtung auszusetzen.«³⁵ Obwohl in diesem Stück noch keine Simultaneität angestrebt ist, wird schon in ihm eine Figur aus einer Vielzahl von Blickwinkeln gesichtet und beleuchtet. Und nur wenig später gab Gatti auch die zeitliche Abfolge auf und schickte sich an, uneingeschränkt mit Raum und Zeit im Drama zu experimentieren. Von der herkömmlichen Bühne heißt es beispielsweise in einem Band seiner Stücke, der 1960 erschien, sie sei total vergreist: weil sie nämlich an der alten Szenenform festklebe und deshalb außerstande sei, sich in einer vieldimensionalen Welt, die in vielen Zeitaltern zugleich lebe, die nötige Luft zu schaffen.³⁶

Trotzdem blieb es zunächst bei der bloßen Attacke. Erst 1963, im Zusammenhang mit seinem Stück *Chant public devant deux chaises électriques*, machte Gatti sich ernstlich daran, seine Gedanken zu einem »Theater der Möglichkeiten« auch theoretisch einigermaßen zu klären. Weitere Zeichen kamen hinzu. Der Stoff jenes Dramas zum Beispiel, der Justizmord an Sacco und Vanzetti, war zwar historisch; aber Gatti verzichtete gleichwohl auf jeglichen Dokumentarismus, wie er doch in der Nachfolge Piscators so nahegelegen hätte. Und nicht anders verhält es sich mit dem zweiten von Gattis Vorbildern. Um dieselbe Zeit nämlich entfernte sich der Franzose immer mehr von den Parabelstücken seiner Anfänge. Gerade dieser Stücktypus aber, wie ihn etwa *Le Poisson noir*

und *Chroniques d'une planète provisoire* verkörpern, war von gewissen Kritikern – übrigens trotz Gattis Einspruch³⁷ – mit Brecht in Verbindung gebracht worden. Daß Gatti sich um 1963 als politischer Dramatiker mit einer eigenständigen Konzeption zu profilieren begann, dürfte unverkennbar sein. Er hatte als Autor endgültig zu sich selber gefunden.

Gattis erster Entwurf einer Dramentheorie, die Einleitung zum *Chant public*, setzt jedoch nochmals bei schon Bekanntem an. Lapidar stellt der Autor fest: »Die Ästhetik eines Stückes [. . .] kann nur auf der Grundlage der täglichen Erfahrung Gestalt gewinnen. [. . .] Jeder Versuch einer Rekonstruktion (nach Art des historischen Dramas) verbot sich daher für diesen *Chant public* von Anfang an.«³⁸ Was Gatti statt dessen in den Mittelpunkt rückt, ist die Beziehung zwischen Bühne und Zuschauerraum. Ja, sein gesamtes Drama stellt letztlich eine Untersuchung dieser Beziehung zwischen »la scène et la salle«³⁹ dar. Der Franzose sah völlig davon ab, die Geschehnisse um Sacco und Vanzetti auf der Bühne wieder ins Leben zu rufen; er konfrontierte vielmehr seine wirklichen Zuschauer mit fiktiven Zuschauern, die sich ein Stück über die zwei Anarchisten ansehen. Diese fiktiven Zuschauer, die man sich an den verschiedensten Orten der Welt zu denken hat, reagieren selbstverständlich auch auf verschiedenste Art und Weise und bieten somit den wirklichen Zuschauern eine ganze Reihe von Identifikationsmöglichkeiten an. Die Aktion auf der Bühne liefert Modelle für die Reaktion im Publikum; der Zuschauer empfängt keine fertige Deutung, sondern erhält viele, zum Teil widersprüchliche Ansichten vorgesetzt, aus denen er sich selber ein Bild machen muß. Jeder einzelne Zuschauer sollte im *Chant public* gezwungen werden, seine eigenen Folgerungen aus dem Schicksal der beiden Männer zu ziehen und auf sein Leben anzuwenden. Über die Grenzen eines solchen Verfahrens gab sich der Franzose freilich keinerlei Täuschung hin. Wie Brecht, so wußte auch er, daß jede Publikumsreaktion, ob in Fiktion oder Realität, von der Erziehung, Rasse, Klassenzugehörigkeit und persönlichen Erfahrung der Zuschauer abhängig ist. Und wie jener, so erwartete auch Gatti (selbst in seiner weniger militanten Frühzeit) eine Spaltung des Publikums. Das Zusammenwirken zwischen Bühne und Zuschauerraum sollte sich aber durchaus in der

Form der Einfühlung vollziehen. Der Unterschied zur herkömmlichen Dramatik lag einfach darin, daß dem Zuschauer bei Gatti weit mehr Identifikationsmöglichkeiten zur Verfügung standen. Man konnte, analog zur Haltung des imaginären Publikums, entweder rein gefühlsmäßig oder völlig rational reagieren. Man konnte sich in den Helden einfühlen, doch auch in beliebige andere Stückfiguren. Man konnte seine Ansicht im Lauf des Abends ändern; ja, man konnte sogar, durch Verlassen des Theaters, offen seine Mißbilligung oder sein mangelndes Verständnis kundgeben.

All dies bezeugt deutlich genug, daß Gatti hier keine »Hypnose« im Sinne hatte. Seine Einfühlung erweist sich vielmehr als integrierender Bestandteil eines Selbstfindungsprozesses, als eine Art von Befreiung, von Bewußtseinerweiterung. Sie dient bereits im *Chant public* als erster Schritt zu einer neuen Weltsicht – und damit vielleicht zur Veränderung der Welt. Zu fragen blieb allerdings nach wie vor, wie derlei formal zu lösen sei. Welche Mittel gab es, ein über die ganze Welt verstreutes Publikum gleichzeitig vorzuführen? Wie konnte die Bühne blitzschnell zwischen Gegenwart, Vergangenheit, selbst einer visionären Zukunft wechseln? Gatti fand die Lösung für diese Probleme, die ihn schon lange beschäftigt hatten, in dem nun eigens dafür geprägten Begriff der »Zeit-Möglichkeit«. Die lineare Zeit scheide ja, so erklärte er, als Strukturgerüst von vornherein aus. Keine der Figuren im *Chant public* könne sich anders als vermittels ihrer spezifischen Zeit-Möglichkeit (*temps-possibilité*) mit dem üblichen Zeitablauf (*temps-durée*) in Beziehung setzen; einer jeden eröffne das Puzzlespiel des Stückes ebenso viele Formen eines möglichen Selbst, wie sie nach Maßgabe der auf der imaginären Bühne abrollenden Handlung anzunehmen vermöge.⁴⁰ Daß eine derartige Theorie sich nicht auf bloße Strukturprobleme beschränken kann, dürfte einleuchten. Gattis »Zeit-Möglichkeit« ist unabdingbar mit seiner Weltanschauung verknüpft, die nicht nur die Welt als eine sich ändernde und änderbare auffaßt, sondern auch jedem Einzelnen eine Vielzahl möglicher Existenzweisen zugesteht. Und beides wiederum hängt mit der Überzeugung zusammen, daß Geschichte als etwas Menschliches, ja Alltägliches dargeboten werden müsse, daß ihr erst jene Fülle von Deutungen und Widersprü-

chen, die unser tägliches Leben ausmachen, echten Lehrgehalt verleihe. Oder mit Gattis eigenen Worten: »Die Aktualität erhält ihren Sinn und ihre Bedeutung aus sich selber. Soll aber daraus eine Lehre gezogen werden, so bedarf es des gleichzeitigen Nebeneinanders von tausend solcher Aktualitäten.«⁴¹

Noch unmittelbarer freilich erwächst Gattis Schlüsselbegriff aus seiner Überzeugung, daß unsere Sprache selber, auf Grund ihrer strengen Temporalstruktur, die menschliche Erfahrung nur ungenau wiedergebe. Vermittels der verschiedenen Zeitformen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erlange das Verb nämlich, so glaubt er, »einen Affirmationswert, der niemals der wirklichen Situation entspricht«.⁴² Die Forderung lag auf der Hand: Gatti suchte (und fand auch, wie er mir 1973 versicherte⁴³) so etwas wie eine neue Sprache, die im wesentlichen auf einer breit ausgeführten Theorie der Persönlichkeit beruht. Doch 1964, als er zum erstenmal den Begriff »Zeit-Möglichkeit« gebrauchte, ging es ihm vor allem um die Vielfalt der zeitlichen und räumlichen Dimensionen auf der Bühne, d. h. um Probleme der dramatischen Technik. Wenn jeder Mensch von Geburt an unzählige Möglichkeiten besaß, so konnten diese, argumentierte Gatti, durch ein entsprechendes Theatererlebnis sowohl entwickelt und verstärkt als auch in Frage gestellt, verdrängt oder sogar völlig unterdrückt werden. Das Konzept einer neuen Publikumsreaktion führte den Franzosen, nicht anders als einst Brecht, zu einer neuen, ja geradezu revolutionären Kunstform. So wie die bürgerliche Welt durch dieselben Gesetze, die in ihr herrschen, zerstört werden müsse, so gelte es auch, die Struktur der Bühne durch deren eigene, ihr innewohnende Widersprüche zu sprengen und umzustürzen. Für den solcherart befreiten, wieder zu sich selbst gebrachten Menschen aber taue im Theater nur noch eine Zeitlichkeit, die sich von der alten *temps-durée* radikal unterscheide: die *temps-possibilité*.⁴⁴

Nochmals ist jedoch der Abstand zu Brecht zu betonen. Denn während dieser der Meinung war, Einfühlung bedeute zwangsläufig einen Verlust an kritischer Bewußtheit, scheint Gatti umgekehrt andeuten zu wollen, durch Einfühlung werde das Bewußtsein des Zuschauers um neue Möglichkeiten, sich selbst und die Welt zu begreifen, erweitert. In keinem Bereich, auch nicht im unbewußten, versteht sich die Gatti-

sche Einfühlung als eine, die den Blick des Betrachters auf den Horizont der jeweiligen Stückfigur einengt; im Gegenteil, sie will den Zuschauer ausdrücklich zum Mitschöpfer des gesamten Bühnenvorgangs machen. Zutreffend schrieb deshalb Wendt über den *Chant public*: »Da ist wieder Gattis merkwürdiger Begriff von ›Identifikation‹ im Spiel: er möchte den Zuschauer überlisten, sich im Laufe eines Theaterabends die Figuren des Stückes selber zusammenzusuchen, sie zu entdecken, mit ihnen übereinzukommen in der Phantasie.«⁴⁵ Es darf zudem nicht übersehen werden, daß Gatti eine kritische Reaktion auf seiten des Zuschauers keineswegs ausschließt. Einfühlung heißt für ihn viel, viel mehr als bloß passive Hinnahme; in gewissem Sinne kann man geradezu sagen, er gelange schließlich, obzwar paradoxerweise auf einem ganz anderen Weg, zum gleichen Ziel wie Brecht. Der nämlich erklärte die Verfremdung bekanntlich folgendermaßen: »Verfremden heißt also Historisieren, heißt Vorgänge und Personen als historisch, also als vergänglich darstellen. Dasselbe kann natürlich auch mit Zeitgenossen geschehen, auch ihre Haltungen können als zeitgebunden, historisch, vergänglich dargestellt werden« (15,302). Nichts anderes geschieht mit Sacco und Vanzetti im *Chant public* – nur daß eben Gatti seine Historisierung durch die Vielfalt der Zeitebenen und der räumlichen Schichtung, durch Rückblenden und Vorgriffe und durch das Nebeneinander verschiedener Gesichtspunkte erzielt.

Wendt sah auch klar, daß Gattis Einfühlung »natürlich nicht jene dumpf emotionale Einfühlung bürgerlichen Theaters« meint, »die aufs pure Einverständnis mit allem herrschenden Geschehen hinausläuft«.⁴⁶ Die Definition, die er dann von ihr gab, ist freilich weniger klar; denn Wendt bestimmte diese Gattische *identification* als »die solidarische Annäherung des Betrachters an die ganze Komplexität eines Lebens«, als »Solidarität, die imstande wäre, auch das Ungelebte, Unerreichte nachzuvollziehen«.⁴⁷ Gattis Selbstzeugnisse sind hier wesentlich präziser: und zwar namentlich da, wo er von seiner eigenen Beziehung zu seinen Figuren spricht. Schon 1967 erklärte er in einem Interview, er nehme sich, wenn er Schwierigkeiten beim Schreiben habe, irgendeine seiner Stückfiguren und gehe mit ihr stundenlang durch ganz Paris spazieren. »Ich bleibe völlig allein mit ihr, bis ich zuletzt die Persönlichkeit

des Wesens, mit dem ich es zu tun habe, zu verstehen beginne. Wenn ich mich einmal mit einer Figur unterhalten kann, ist die Schlacht gewonnen.«⁴⁸ Als Gatti 1969 anfang, sich ernstlich seinem Stück über Rosa Luxemburg zuzuwenden, ging er folgerichtig nach Berlin und machte sich auf die Suche nach dieser historischen Gestalt. Er folgte ihren Spuren überallhin, wo sie gelebt und gearbeitet hatte, und vergaß auch nicht jene Stelle in der Nähe des Landwehrkanals, wo sie ermordet worden war. Doch er kam keineswegs als Pilger, der eine Heilige verehren will. Gatti wollte mit seiner Figur in Verbindung treten, wollte ein Gespräch mit ihr beginnen. Und ganz ähnlich soll sich auch der Zuschauer »engagieren«: auch er soll mit den Stückfiguren in einen Dialog eintreten und damit deren Mitschöpfer werden. Daß derlei entschieden über die enge Auffassung von Einfühlung, wie Brecht sie vertrat, hinausgeht, dürfte wohl außer Zweifel stehen.

Festzuhalten ist aber trotzdem, daß Gatti die Einfühlung als etwas höchst Emotionales verstand. Auch das geht aus seinen Selbstzeugnissen eindeutig hervor. Vom *Chant public* bemerkte er zum Beispiel, es handle sich hier ja gar nicht darum, ob die Zuschauer pro oder contra seien. »Worauf es ankommt, ist ihre Haltung gegenüber den Opfern. Sie gilt es zu entdecken und zu dramatisieren. Auf welche Weise und aus welchen persönlichen Gründen identifiziert sich ein moderner Zuschauer mit den beiden Unglücklichen? Ist er ein Professor, wird er sich vermutlich in die Anarchisten einfühlen; ist er dagegen ein Geschäftsmann, wird er mit dem Staatsanwalt für *law and order* plädieren. All das führt die Bühne vor. Und diese Reaktionen des fiktiven Publikums sind dermaßen dramatisch, daß sie das wirkliche Publikum, irgendwo in einem Pariser Theater, fast gewaltsam in ihren Bann schlagen. Auf der Tiefe und Intensität, mit der die Zuschauer jeweils reagieren, beruht das Drama in seiner Gesamtheit – was zugleich heißt, daß es dabei nirgends ohne einen beträchtlichen Schuß Emotionen abgeht.«⁴⁹ Im selben Interview fügte Gatti ergänzend hinzu: »Das Theater ist unmittelbar. Es ist wie ein Hieb, der auf die Zuschauer niedersaust. Sie haben keine Zeit, sich mit Logik und Systemen abzusichern.« Und sobald der Hieb sitze, müsse der Dramatiker schon zum nächsten ausholen.⁵⁰ Solche Beschreibungen, die auf massives Pathos zielen, sind in

der Tat denkbar weit von der distanzierten, primär rationalen Reaktionsweise entfernt, die Brecht empfahl. Zu meinen, daß man darum Gattis Theater mit dem von Antonin Artaud gleichsetzen könne,⁵¹ wäre jedoch genauso falsch wie die ausschließliche Hervorhebung des brutal und schockierend Emotionalen an ihm.⁵²

Gewiß, eine Verwandtschaft zwischen Artaud und Gatti besteht. Aber dieser strebt nicht im selben Sinne wie jener nach einem »totalen Theater«. Auch dürfte es schwerlich Zufall sein, daß sich der maßgebliche Unterschied zwischen beiden am besten anhand von Artauds Bemerkungen zur asiatischen Bühnenkunst darlegen läßt. Es klingt zwar zunächst verblüffend ähnlich, wenn es von deren Raumgestaltung heißt: »L'espace de la scène est utilisé dans toutes ses dimensions et on pourrait dire sur tous les plans possibles.«⁵³ Doch sowie Artaud aufs Publikum zu sprechen kommt, pocht er aufs Mystisch-Religiöse seines Theatererlebnisses. Einerseits hält er das Theater der Asiaten ebenfalls für ein ausgesprochen »volkstümliches«, nicht anders als Gatti; andererseits aber – und das gibt für ihn den Ausschlag – versteht er es als »reines« Theater. Was für Artaud die Publikumsreaktion kennzeichnet, ist ein rauschhafter Zustand der Ekstase. Im Nu, so verkündet er, sei diese magische Einfühlung, ja Einswerdung vollzogen: »Et au bout d'un instant l'identification magique est faite: NOUS SAVONS QUE C'EST NOUS QUI PARLONS.«⁵⁴ Davon ist bei Gatti nie die Rede. Wie für Brecht, so hat auch für ihn das Theater eine durch und durch politische Funktion. Die Emotionen, die es hervorruft, sollen nicht in Rausch und Ekstase enden, sondern den Zuschauer befreien und ihn, kraft seiner Phantasie, in die Offenheit kritischen Fragens führen.⁵⁵ Artaud hingegen möchte unverkennbar die ursprünglich religiöse, metaphysische Funktion des Theaters wiederherstellen.

In den Jahren, die Gattis ersten Bemühungen um ein »Theater der Möglichkeiten« folgten, weitete er seine Vorstellungen durch Regiearbeit beträchtlich aus. Gleich Brecht entwickelte er sogar, gestützt auf jene theoretischen Ansätze, eine eigene Schauspieltechnik. Jeder Darsteller erhielt während der Proben den Auftrag, sämtliche Personen, die in seiner Rolle angelegt waren, versuchsweise durchzuspielen. Bei der Auf-

führung mußte er sich dann freilich für eine dieser Möglichkeiten entscheiden.⁵⁶ Wieder anders verfuhr Gatti, wie er mir 1973 erzählte, bei der Einstudierung eines Stücks über den spanischen Anarchisten Durruti, die er mit einer Gruppe von Studenten in einem verlassenen Fabrikgebäude in Scarbeck (Belgien) vornahm. Hier stellte er den Schauspielern frei, sich mit jeder beliebigen Figur des Dramas zu »identifizieren«. Diese Wahl hatte jedoch nicht das geringste mit Geschlecht, Rasse oder äußerer Erscheinung der Betroffenen zu tun, sondern einzig und allein mit deren individuellen Fragen und Problemen. So nahm sich ein schwarzer Afrikaner einer Figur an, die, wie er selbst, hauptsächlich mit Organisationsfragen befaßt war, wohingegen die Rolle eines Afro-Amerikaners nicht etwa von diesem, sondern von einer jungen Franko-Kanadierin übernommen wurde. Zu allem Überfluß konnte man seine Wahl jederzeit ändern. Es kam durchaus vor, daß ein Darsteller tagelang ein und dieselbe Rolle spielte, um plötzlich zu einer anderen überzuwechseln.

Ganz entsprechend hat Gatti auch eng mit verschiedenen Zuschauergruppen zusammengearbeitet. Die Vorschläge beispielsweise, die er vom Publikum des Théâtre de l'Est Parisien erbat und empfang, bildeten die Grundlage seines Stücks *Treize soleils de la rue Saint-Blaise*.⁵⁷ Überhaupt diskutiert Gatti gern mit seinen Zuschauern, sei es vor oder nach einer Aufführung. Er kann aber umgekehrt auch ganz ohne eigentliches Publikum auskommen: so vor allem bei theatralischen Veranstaltungen in der Tradition des Brechtschen Lehrstücks, wo ja die Darsteller zugleich die Zuschauer sind. An einer dieser Aufführungen – sie sind zumeist jüngeren Datums – waren nicht weniger als dreitausend Brabanter Dorfbewohner beteiligt. Sie zog sich einen vollen Tag hin, fand auf mehreren Schauplätzen simultan, nach Art des mittelalterlichen Dramas, statt und schloß auch eine motorisierte Prozession aus über hundert Fahrzeugen ein, darunter selbst Traktoren.

Als Gattis Auffassung vom Theater sich nach 1965 allmählich radikalisierte, unterzog er seine Gedanken über das Zusammenwirken von Bühne und Zuschauerraum einer erneuten Prüfung. Bei dieser Revision verlagerte sich das Gewicht seiner Äußerungen in charakteristischer Weise: nämlich von

einer mehr emotional bestimmten Publikumsreaktion auf eine mehr kritisch-reflexive. Bereits 1967 erklärte Gatti: »Unterm Eindruck der Aufführung, sofern sie nur genügend Wucht besitzt, gelangt der Zuschauer dazu, sich Fragen vorzulegen und die Gründe für jenes ›schlechte Gewissen‹, das er in sich spürt, zu untersuchen. Und wenn ein Mensch Fragen stellt, fängt er auch an, sich zu ändern, und es besteht Aussicht, daß er eines Tages die Welt selber ändern möchte.«⁵⁸ Doch dies – das war Gatti vollauf bewußt – war der Idealfall. Erst einmal galt es, dem Theater der Möglichkeiten nach und nach das ihm gemäße Publikum zu schaffen – wofür sich übrigens die Arbeiterklasse als weitaus empfänglicher erwies als die Bourgeoisie. Diese Spaltung ergab sich für Gatti wie für Brecht mit Notwendigkeit.⁵⁹ Nicht umsonst erinnert die Haltung des Franzosen an die Anmerkungen Brechts zur *Mutter*, wo ja ebenfalls davon die Rede ist, daß die Arbeiter das Stück viel besser verstanden als bürgerliche Zuschauer und daß solch »nichtaristotelische« Dramatik darauf angelegt sei, ihr Publikum zu spalten (vgl. 17,1063).

Aber obwohl Gatti nunmehr sogar von einem ›Theater der Agitation‹ sprach, hielt er an seiner alten Grundvorstellung fest. Noch immer, wie einst bei seiner Beschreibung des chinesischen Theaters, unterstrich er die mitschöpferische Rolle des Publikums. Der ›wahre Zuschauer‹, so wiederholte er, sei »celui qui apporte son invention parallèlement à la pièce qu'il a vue, et qui finalement construit sa pièce lui-même, en même temps«.⁶⁰ Freilich, wie rar dieser wahre, ›ideale‹ Zuschauer tatsächlich ist, kam Gatti erst bei seinen Versuchen mit den früher erwähnten Mini-Stücken wirklich zum Bewußtsein. Die Erfahrung war schmerzlich genug. In einem jener experimentellen Stücke hatte er das Publikum zum Beispiel aufgefordert, es möge selber für eine Lösung sorgen. Doch statt auf solche Weise aktiv mitzuschaffen, zogen es die meisten Zuschauer vor, die Lösung des Autors einfach passiv zu übernehmen. Sie folgten dem Rat eines Kritikers und bestanden darauf, daß ihnen diese Lösung wie eh und je auf der Bühne vorgeführt wurde. Gatti mußte betrübt einräumen, daß sein Publikum noch längst nicht für ein echtes Dialogtheater reif sei.⁶¹

In *Rosa collective* griff er daher wieder zu denselben Form-

elementen, die er schon im *Chant public* angewandt hatte. Gatti verzichtete darauf, die Gestalt Rosa Luxemburgs aufs Theater zu bringen; er ersetzte sie vielmehr durch ein Fernsehprogramm: worin ihr Leben und ihre Bedeutung für uns von einem breiten Spektrum zeitgenössischer Zuschauer diskutiert wird. Abermals erhoffte sich der Franzose von der Vielzahl und Vielfalt der dargebotenen Reaktionen einen Anstoß, eine schöpferische Wandlung im Zuschauerraum; abermals sollte das Publikum die Gestalt, um die es ging, für sich selber entdecken. Doch so sehr es dabei wiederum auf die Gattische *identification* ankam – daß derlei nichts mit der von Brecht verworfenen Einfühlung zu tun hat, wurde nun vollends deutlich. Was Gatti meint, ist ein viel komplexerer Vorgang, ist ein Zusammenwirken zwischen Bühne und Zuschauerraum, das im Betrachter Gedanken keimen läßt, die letztlich nicht nur ihn selbst, sondern auch die Welt verändern.

Und gleichwohl scheint es, blickt man von hier auf Brechts Bemerkungen zur chinesischen Schauspielkunst zurück, als beruhe der Unterschied zwischen ihm und Gatti auf einer bloßen Gewichtsverschiebung. In jenen späteren Überlegungen wies der einst so ketzerische Propagator des epischen Theaters selber darauf hin, daß die Einfühlung nicht gänzlich abgeschafft zu werden brauche, daß lediglich auch ein kritischer Impuls – der sich freilich als dominierend erweist – eingeschaltet werden müsse. Brecht drückte dies so aus: »Das Sich-selber-Zusehen des Artisten, ein künstlicher und kunstvoller Akt der Selbstentfremdung, verhindert die vollständige, das heißt die bis zur Selbstaufgabe gehende Einfühlung des Zuschauers und schafft eine großartige Distanz zu den Vorgängen. Auf die Einfühlung des Zuschauers wird trotzdem nicht verzichtet. Der Zuschauer fühlt sich in den Schauspieler als in einen Betrachtenden ein: so wird seine betrachtende, zuschauende Haltung kultiviert« (16,622). Was ist aber damit anderes gefordert als genau das, was auch Gatti mit *Chant public* und *Rosa collective* erreichen wollte? Wenn sich in diesen Dramen ein Zuschauer in eine Stückfigur einfühlt, so fühlt er sich doch bloß in einen Darsteller ein, der seinerseits die Rolle des »Betrachtenden« spielt! Wird dadurch nicht dieselbe »zuschauende Haltung«, wie Brecht sie verlangte,

»kultiviert«? Auch sollte man sich gegenwärtig halten, daß dessen allerletzte Äußerungen zu diesem Thema gar nicht mehr so sehr gegen die Einfühlung als solche gerichtet sind; viel eher betonen sie die Notwendigkeit, Einfühlung und Kritik im Theater zu koppeln und in dialektischer Einheit aufzuheben. Bezeichnenderweise sprach Brecht ja nicht länger von »epischem«, sondern von »dialektischem« Theater und ermahnte seine Schauspieler lakonisch: »Es muß dann nur noch etwas dazukommen, nämlich die Einstellung zur Figur, in die ihr euch einfühlt, die gesellschaftliche Einschätzung« (16,853).

Man sollte demnach, so stellen wir abschließend fest, den Unterschied zwischen Gattis und Brechts Lehre von der Einfühlung nicht übertreiben. Oder jedenfalls sollte man darüber die Ähnlichkeit der von beiden angestrebten Wirkung nicht vernachlässigen. Daß man deshalb Gattis »Theater der Möglichkeiten« nicht schlechthin als eine Spielart des Brechtschen Theaters deklarieren kann, dürfte jedoch ebenso offensichtlich sein. Derlei wäre in der Tat eine *terrible simplification*, die nicht nur Gattis ständige, geradezu erbitterte Ablehnung jeglicher Ideologie sowie seine Fixiertheit aufs Individuum anstelle des Kollektivs unterschläge, sondern nicht minder auch die einschneidenden formalen Differenzen, wie sie sich insbesondere nach 1965 in der Entwicklung des Franzosen herausgebildet haben.

Immerhin läßt sich aber, selbst ohne Berücksichtigung dieser Differenzen, die Schlußfolgerung ziehen, daß Gatti zweifellos die von Hinck genannten drei Voraussetzungen, die ein politisches Theater im Brechtschen Sinne kennzeichnen, erfüllt. Und außer Zweifel steht ferner, daß er mit seiner Theorie der Möglichkeiten eine andere, eigene Antwort auf die Frage gegeben hat, wie das Ziel einer wahrhaft revolutionären Dramenform erreicht werden könne. Hatte nicht Brecht selber freimütig zugestanden, daß seine Verfremdung keineswegs die einzig denkbare Lösung darstelle? »Die Lösung, die hier angestrebt wird«, so schrieb er (vgl. 15,305) schon 1939, »ist nur *eine* der vielleicht möglichen Lösungen des Problems, das so lautet: Wie kann das Theater zugleich unterhaltend und lehrhaft sein?« Was Gatti mit seinem »Theater der Möglichkeiten« demonstriert hat, ist lediglich eine neue Lösung desselben

alten Problems. Scheinbar schlägt er zwar, mit seiner Auffassung von der Einfühlung, die entgegengesetzte Richtung ein – aber nur, um zu guter Letzt zu entdecken, daß auch die Welt des politischen Theaters, so wie die wirkliche Welt, rund ist.
(Aus dem Amerikanischen von Reinhold Grimm)

Anmerkungen

- 1 Armand Gatti, *Das imaginäre Leben des Straßenkehrers Auguste G.* In: *Theater heute* (November 1963), S. 61 ff.
- 2 Ernst Wendt, *Tendenzen im Drama – ein Überblick.* Ebd., S. 75 ff.
- 3 Vgl. Armand Gatti, *Das Abenteuer der Zeit. Versuch einer Theorie zu meinem Theater.* In: *Theater 1965 – Chronik und Bilanz des Bühnenjahres*, S. 106 ff.
- 4 Ernst Wendt, *Was da kommt, was schon ist: Gatti zum Beispiel.* In: *Akzente* 13 (1966), S. 222 ff.
- 5 Johannes Jacobi, *Das Gericht der Partisanen.* In: *Die Zeit* (24. 9. 1968), S. 24.
- 6 Vgl. *Un croquemitaine espagnol.* In: *La Tribune d'Allemagne* (25. 11. 1967), S. 6.
- 7 Vgl. *Une pièce de Gatti est retirée de l'affiche du T.N.P.* In: *Le Monde* (20. 12. 1968), S. 24.
- 8 Peter Iden, *Wer sind wir uns, wer ist uns Rosa Luxemburg?* In: *Frankfurter Rundschau* (5. 4. 1971), S. 18.
- 9 Armand Gatti, *Kleines Handbuch der Stadtguerilla* (München, 1971); vgl. die hintere Umschlagseite.
- 10 So Gatti selbst in einem Interview, das er mir am 21. Juli 1973 in Paris gewährte.
- 11 Ernst Wendt, *Tendenzen*, S. 78. – Die Übersetzung, auf die er sich bezieht, ist diejenige von Arthur Adamov (*Le Théâtre politique* [Paris, 1962]).
- 12 Vgl. Ernst Wendt, *Was da kommt*, S. 226.
- 13 Vgl. Ernst Wendt, *Moderne Dramaturgie* (Frankfurt, 1974), S. 119 ff.
- 14 Manfred Durzak, *Dürrenmatt, Frisch, Weiss. Deutsches Drama der Gegenwart zwischen Kritik und Utopie* (Stuttgart, 1972), S. 389.
- 15 Vgl. *Autour de V comme Vietnam: débat organisé par Sud avec Armand Gatti, Maurice Sarrazin et Joan Claret.* In: *Sud* 1 (1967), S. 15.
- 16 Gérard Cozlan und Jean-Louis Pays, *Gatti aujourd'hui* (Paris, 1970), S. 229.
- 17 Armand Gatti, *Das Abenteuer*, S. 107.
- 18 Walter Hinck, *Von der Parabel zum Straßentheater. Notizen zum Drama der Gegenwart.* In: *Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland*, hrsg. v. Wolfgang Kuttenueler (Stuttgart, 1973), S. 71.
- 19 Erwin Piscator, *Schriften* (Berlin, 1968), Bd. II, S. 13.
- 20 Ebd., Bd. I, S. 36.
- 21 Ebd., Bd. II, S. 348.
- 22 Vgl. Ulrich Weisstein, *Soziologische Dramaturgie und politisches Theater. Erwin Piscators Beitrag zum Drama der zwanziger Jahre.* In: *Deutsche Dramen-*

theorien, hrsg. v. Reinhold Grimm (Frankfurt, 1971), Bd. II, S. 547.

23 Piscator, *Schriften*, Bd. I, S. 264 (Nachwort zur Neuauflage 1966 des *Politischen Theaters*).

24 Vgl. Ulrich W. Weisstein, S. 538.

25 Elisabeth Hauptmann, *Notizen über Brechts Arbeit 1926*. In: *Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht (1957)*, S. 242.

26 Gatti, *Das Abenteuer*, S. 110.

27 Vgl. Jean-Marc Aucuy, *Entretien avec Armand Gatti*. In: *Nouvelle critique* (Juni 1965), S. 118.

28 Ebd., S. 117.

29 Es handelt sich um den unveröffentlichten Romantext *Bas relief pour un décapité*, den Film *L'Enclos* sowie um die Stücke *L'Enfant-Rat*, *Chronique d'une planète provisoire* und *La deuxième existence du camp de Tatenberg* (das erstere in *Théâtre II*, die beiden letzteren in *Théâtre III* [Paris, 1960 bzw. 1962]).

30 Armand Gatti, *La Chine* (Paris, 1957), S. 162.

31 Ebd., S. 162 f.

32 Vgl. Georges Sadoul, *Au rendez-vous des amis: deux heures autour d'un micro avec Agnes Varda, Henri Colpi, Armand Gatti et Alain Resnais*. In: *Les Lettres françaises* (30. 11. 1961), S. 6.

33 Vgl. Gatti, *Das Abenteuer*, S. 106 f.

34 Vgl. Bettina L. Knapp, *Document – Armand Gatti – A Theatre of Action*. In: *Kentucky Romance Quarterly* 14 (1967), S. 412.

35 Vgl. Geneviève Serreau, *Entretien avec Armand Gatti: »Grâce à Jean Vilar je vais montrer l'histoire d'un petit dictateur«*. In: *Lettres nouvelles* 24 (1959), S. 25.

36 Gatti, *Théâtre III*, S. 9.

37 Vgl. Armand Gatti, *Chant public devant deux chaises électriques* (Paris, 1964).

38 Ebd., S. 11.

39 Ebd., S. 9.

40 Ebd., S. 15.

41 Vgl. Jean-Louis Pays, *Entretien avec Armand Gatti sur l'art actuel: Le réalisme et le quotidien*. In: *Les Lettres françaises* (19. 8. 1965), S. 1.

42 Vgl. ebd., S. 6.

43 In dem erwähnten Interview; s. o. Anm. 10.

44 Vgl. Pays, *Entretien*, S. 6.

45 Wendt, *Moderne Dramaturgie*, S. 130.

46 Ebd., S. 129.

47 Ebd.

48 Vgl. Knapp, S. 409 f.

49 Ebd., S. 415.

50 Ebd., S. 416.

51 So Knapp; doch ähnlich auch Jacques Guicharnaud, *Modern French Theatre from Giraudoux to Genet* (New Haven, 1967), S. 207.

52 Vgl. Knapp, S. 405.

53 Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris, 1964), S. 92.

54 Ebd., S. 100 (Hervorhebung im Original).

55 Vgl. Wendt, *Moderne Dramaturgie*, S. 130.

56 Zum erstenmal bediente sich Gatti dieser Technik 1963, bei einer Einstudierung der *Chroniques*; vgl. Jean-Jacques Lerrant, *Le théâtre d'Armand Gatti: C'est l'espace des »possibles«*. In: *Bref* 89 (Oktober 1965), S. 11.

57 Vgl. Armand Gatti, *Les 13 soleils de la rue Saint-Blaise* (Paris, 1968), S. 7 f.

58 Vgl. Jean-Louis Pays, *«V» comme vive le Grenier de Toulouse*. In: *Les Lettres françaises* (23. 2. 1967), S. 22.

59 Vgl. *Débat organisé par «Sud»*, S. 7.

60 Vgl. Jean Micaud-Mailland, *Notes au spectateur idéal selon Armand Gatti*. In: *Les Lettres françaises* (15. 6. 1967), S. 22.

61 In dem erwähnten Interview; s. o. Anm. 10.

II. Aufführungsberichte

Jost Hermand (Madison, Wisconsin) Brecht-Winter in West-Berlin

Wohl selten ist in Berlin in einem Winter soviel Brecht gespielt, Brecht gesungen und Brecht vorgetragen worden wie im Winter 1976 auf 1977. Daß er im Ostteil dieser Stadt längst zum festen Bestandteil des ›Kulturellen Erbes‹ geworden ist, weiß jeder Theaterinteressierte. Und so konnte man dort – wie seit Jahren – zu Gisela Mays Brecht-Abenden gehen, an der Volksbühne die glänzende *Sezuan*-Inszenierung von Besson bewundern oder im Berliner Ensemble Stücke wie *Im Dickicht*, *Leben Eduards*, *Die Mutter*, *Puntila/Matti*, *Kreidekreis*, *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* und *Turandot* erleben, an denen Kupke, Schall, Berghaus und andere ihre Regiekünste erprobt hatten. Doch auch in West-Berlin prangte der Name ›Brecht‹ fast an jeder Litfaßsäule. Wer es nicht von vornherein besser wußte, hätte annehmen können, daß hier alles einem linken Umsturz entgegensteuere. Wie kam es eigentlich zu dieser massiven ›Unterwanderung‹ und welche Wirkungen gingen von ihr aus? War denn nicht Brecht für die meisten westlichen Theaterbesucher noch immer jener ›böse Feind‹ aus dem Osten, von jenseits der Mauer, der das bürgerliche Publikum bewußt schockieren oder zumindest ›spalten‹ wollte? Oder hatte sich auch hier inzwischen ein betont ›unbürgerliches‹ Publikum herausgebildet?

Beginnen wir mit einer mehr oder minder ›offiziösen‹ Repräsentation wie der Brecht-Revue *Betrachten Sie die Verhältnisse dieses Planeten*, die in der Regie von Peter Fischer im Schiller-Theater über die Bühne ging. Hier stellte man einfach bekannte Schauspieler (Marianne Hoppe, Curt Bois, Erich Schellow u. a.) auf die Bretter und ließ sie zweieinhalb Stunden lang 100 (in Worten: einhundert) Brecht-Texte herunterleiern, die sich in ihrer unzusammenhängenden Fülle gegenseitig die Luft wegnahmen, ja geradezu erstickten. Man hielt sich zwar etwas an den ›Lebenslauf des Mannes Brecht‹ und ließ auch einiges Anti-Hitlerische in das Ganze einfließen, doch daß dieser Mann ein ›Linker‹, ja ein Linker von jenseits der Mauer war, wurde in keinem der dargebotenen Texte

deutlich. Der Brecht, der hier falsche Urständ feierte, war ein völlig entsozialisierter Brecht, ein Brecht fürs Schiller-Theater, ein »bürgerlicher« Brecht im tuistischsten Sinne des Wortes. Von irgendwelchen linken Solidarisierungsansätzen spürte man daher keinen Hauch. Die auftretende Gruppe entledigte sich einfach einer gestellten Aufgabe, indem sie mit wohlausgebildeten Sprechwerkzeugen Brecht-Worte artikulierte oder bei gedämpftem Licht leise vor sich hinsummte. Und auch der Mann am Klavier gab sich alle Mühe, wie ein unverbindlicher Alleinunterhalter an einer Bar zu wirken. Doch dem Publikum dieses Theaters war das offenbar ganz recht. Es klatschte höflich und trank in der Pause in den Wandelhallen – unter dem Bilde des hochmütig blickenden Alfred Kerr – den obligaten Sekt. Schließlich handelte es sich hier um Zuschauer, die wie eh und je mit silbernen Schuhen, Abendkleidern, Perlentäschchen und Operngläsern ins Theater kamen, obwohl auch Jugendliche nicht ganz abwesend waren. Um ein solches Publikum zu »spalten«, wie sich Brecht das erhofft hatte, dazu hätte es allerdings ganz anderer Mittel bedurft. (Das gleiche trifft übrigens für die Inszenierung der *Kleinbürgerhochzeit* zu, die kurze Zeit später auf der Werkstattbühne des gleichen Theaters zu sehen war.)

Nicht viel anders sah das Publikum aus, das sich zum Brecht-Abend der berühmten Milva in der Philharmonie versammelte. Der Milva selbst ist ein gewisses Engagement nicht abzusprechen – aber ein solches verpufft in der West-Berliner Philharmonie notwendig im Leeren. Sie sang zwar etwas härter und böser als sonst, um die »Bourgeoisie«, die sich im Laufe der letzten Jahrzehnte »eine recht dicke Haut« zugelegt habe, wie sie in einem Interview mit Lilia Bevilacqua sagte, wenigstens etwas zu reizen. Doch die Milva war im selben Interview ehrlich genug, unumwunden zuzugeben, daß sie jene Leute, an denen sie wirklich interessiert sei, nämlich die »Diskriminierten, Ausgebeuteten, von sozialer Ungerechtigkeit Betroffenen«, überhaupt nicht erreiche, da diese Menschen leider nie ins Theater gingen. Vor solchen Leuten würde sie gern einmal »umsonst« singen, beteuerte sie – aber es lade sie niemand dazu ein.

Geradezu läppisch wirkte dagegen die offizielle Darbietung des New Yorker La Mama-Theaters in der Neuen National-

galerie anlässlich der West-Berliner Festwochen, die weitgehend im Zeichen des Bicentennial der USA standen. Hier handelte es sich um das Stück *The Good Woman of Setzuan*, das Andrei Serban grausamerweise auf anderthalb Stunden zusammengestrichen hatte. Um einen »richtig netten Brecht« auf die Bühne zu stellen, wie es im Programmheft hieß, brachte man das Ganze als hochstilisierte Chinoiserie. Und so bewegten sich die Darsteller wie Bilderbuch-Chinesen ständig auf Zehenspitzen, grinsten rätselhaft oder verbeugten sich tief aus der Taille heraus, wodurch eher der Eindruck einer ritualisierten Märchenatmosphäre als der der Brechtschen Verfremdung entstand. Dazu gab es eine plärrige Musik im Sinne gängiger Broadway-Musicals, die selbst die hervorragende Hauptdarstellerin Priscilla Smith dazu zwang, von Zeit zu Zeit in den Stepschrittrhythmus der Ziegfeld-Girls überzuwechseln. Die Zuschauer, die weitgehend aus Theaterkritikern, Schauspielern, Festspielteilnehmern, US-Begeisterten und Studenten bestanden und die gekommen waren, endlich einmal die berühmte La Mama-Truppe zu sehen, und daher selbst mit höchst unbequemen Bänken vorlieb nahmen, bedachten am Schluß das Ganze mit einem höflichen, aber müden Beifall. Um so begeisterter äußerten sich natürlich die bürgerlichen Tageszeitungen über diesen unpolitischen »Spaß«, der vielfach mit einer »Neuentdeckung« des *eigentlichen* Brecht gleichgesetzt wurde.

Ganz anders machte es dagegen die Schaubühne am Hallschen Ufer, die Brechts *Die Ausnahme und die Regel* brachte. Sie spielte dieses Stück – in der Regie von Frank-P. Steckel – so karg, so exemplarhaft, das heißt so »klassisch« wie nur möglich. Und so wirkte das Ganze trotz seines klar herausgestellten Marxismus genauso unpolitisch wie die Brecht-Revue im Schiller-Theater. Denn trotz aller hohen Schauspielkünste – wie etwa der Flußüberquerung oder der Zeltübernachtung – wurde hier nichts ideologisch »vermittelt« und damit einsichtig gemacht. Der Kaufmann blieb der rücksichtslose, brutale, hemdsärmelige Frühkapitalist – der Kuli der dumme, geduldige, unaufgeklärte Lastesel, als habe sich von 1890 bis heute nichts geändert. Die unmenschliche Härte des dargestellten Klassenkampfes (hier grausamer Herr – dort schuftender Kuli) wurde somit für die Zuschauer zu einem historisch

gewordenen Exotikum, das sich als ästhetischer Gegenstand anbot. Darum war man über den Tod des ›armen Kuli‹ zwar höflich erschüttert, aber nicht wirklich betroffen. Es fehlte einfach an ›gestischem‹ Material, das solche Zustände als noch weiterbestehende vermittelt hätte. Einen Brecht-Text wie diesen im Hier und Heute einfach als ›klassische Parabel‹ zu spielen, kann auf seiten der Zuschauer nur ehrfürchtiges Staunen bewirken. Bei einer solchen Spielweise wird man weder von den Sitzen gerissen noch zur kritischen Reflexion ›verführt‹. Auch hier kam es nicht zu der gewünschten ›Spaltung‹, sondern eher zu einem trügerischen Gefühl des Fortgeschrittenseins und damit eines beruhigten Gewissens. Viele bestellten sich anschließend Schnittchen oder ließen sich einen Campari geben.

Soweit die offiziellen Brecht-Darbietungen. Nun zu den sogenannten ›Randerscheinungen‹. Da wäre erst einmal Gerhard Lenssen zu nennen, der in altbewährter Einmannmanier seine *Dreigroschenoper* abrollen ließ und damit einige Altberliner und ein paar Neugierige ins Kleine Theater am Südwestkorso lockte. Bei ihm gab es weder Neues noch Politisches zu holen – und so blieb das Ganze ein bloßes Nostalgiephänomen. Etwas politischer wirkte dagegen der Vortragsabend *Warum mußten Sie 1933 Deutschland verlassen ... Bert Brecht?*, der als Gastspiel im Grips-Theater stattfand. Hier trug Gerhard Haase aus den *Svendborger Gedichten* vor und sang auch einige Eisler-Vertonungen aus dem gleichen Zyklus. Nun, nicht jeder kann das so überzeugend wie die Ost-Berliner Ernst Busch oder Gisela May! Von Haase wurde die Art, Brecht vorzutragen, mal wieder mit bewußter Kunstlosigkeit oder ›gutem Willen‹ gleichgesetzt. Schade. Doch dafür hatte das Ganze – im Gegensatz zum Programm des Schiller-Theaters – wenigstens inhaltlich Hand und Fuß. Statt der Impotenz »staatlicher« Brecht-Abende zu huldigen, wo man »Belehrungen für überflüssig halte«, wie es im Programmheft hieß, sollte hier der Kunst ein unmittelbarer »Platz in der gesellschaftlichen Veränderung« angewiesen werden, wofür sich gerade Brecht als »genialer Vermittler« eigne. Und so wurden die antifaschistischen Gedichte Brechts immer wieder auf die gegenwärtigen »Berufsverbote, die Gesinnungsschnüffelei gegenüber Bewerbern des öffentlichen Dienstes und den allge-

meinen Abbau demokratischer Grundrechte« in der BRD bezogen. Dazu dienten Haase vor allem Gedichte wie *An den Schwankenden* oder *An die Gleichgeschalteten*, denen er gegen Ende den *Anachronistischen Zug* mit seiner Verdammung der postfaschistischen Freiheits- und Democracy-Konzepte folgen ließ. So weit, so gut. Peinlich wurde das Ganze erst, als man am Schluß gemeinsam das *Einheitsfrontlied* anstimmte und sich an Zeilen wie »Es kann die Befreiung der Arbeiter nur / Das Werk der Arbeiter sein« berauschte. Denn von Arbeitern war weit und breit nichts zu sehen (die saßen draußen in der Kneipe und sahen sich im Fernsehen ostdeutsche Sportsendungen an). Was dagegen das Grips-Theater füllte, waren jene linken »Sommergäste«, die mal wieder ihre Pelzjacken, ihren Abendanzug im Jeans-Look und ihre teuren Großmutterkleider aus der Boutique an hatten und die im gleichen Aufzug auch zur Deutschrock-Gruppe »Novalis« gegangen wären. Jedenfalls sahen sie nicht so aus wie die FU-Dozenten Bauer, Rothe oder Wagner, die unmittelbar vom Radikalenerlaß bedroht waren.

Solche Leute gingen eher zu Maria Böhmerberger, die ihren Brecht-Abend im Kreuzberger Tick-Theater unter den Titel *Ändere die Welt, sie braucht es* gestellt hatte. Sie trat wesentlich schlichter, direkter, fanatischer auf und scheute auch vor einem kräftigen gefühlsmäßigen Engagement nicht zurück. Die gleiche Absicht lag ihrem Programm zugrunde, das sie in vier Abschnitte (»Abhängigkeiten«, »Das Kind«, »Arm und reich« und »Krieg und Faschismus«) unterteilt hatte. Ein solches Engagement und ein solches Programm kam bei dem jungen, weitgehend studentischen Publikum spontan an und konnte fast drei Wochen vor vollem Hause laufen. Hier gingen wirklich alle mit. »Maria« hörte man ergriffen zu, obwohl die meisten vorher im Unterstock ein Bier getrunken hatten und durchaus fröhlich in den Saal kamen. Denn bei dieser Veranstaltung wurden diesen Leuten ihre eigenen Probleme auf eine ihnen gemäße Art vermittelt. Hier handelte es sich um eine homogene, weltanschaulich in der gleichen Richtung konditionierte Gruppe, der man nicht groß zu predigen brauchte, wie eine »Änderung des Bewußtseins« eine »Politik der Machbarkeit des Notwendigen« unterstützen könne. Hier war man unter sich. Und in einer solchen Situation wird der

Brecht der Agitprop-Lieder ebenso lebendig wie bei Auftritten des Hans-Beimler-, Erich-Weinert- und Hanns-Eisler-Chors oder bei jenen Solidaritätsveranstaltungen zugunsten vom Berufsverbot bedrohter Lehrer und Dozenten, wo ebenfalls Brecht-Gedichte vorgetragen oder diskutiert wurden.

Wohl das beste Beispiel eines solchen Kollektivs, das Brecht wirklich »relevant« zu machen versteht, ist die Theatergruppe »Zentrifuge«. Hierbei handelt es sich um eine Laiengruppe aus Angestellten, Arbeitern, Schülern, Studenten und Hausfrauen, die erst im Kreuzberger Künstlerhaus Bethanien und dann in der Schaubühne am Halleschen Ufer Brechts *Der Brotladen* von 1930/31 spielte. Dies ist ein Volks-, ein Alternativ-, ein Menschentheater, das keine »Einschüchterung durch Klassizität« zu kennen scheint, sondern bei aller politischen Ernsthaftigkeit und Texttreue auch die Jahrmarktspantomime, die Mittel der Slapstick-Comedy, die Figurenwelt der italienischen Commedia dell'arte und die jüngste Rockmusik in seine Arbeit einbezieht und damit sein Publikum sowohl amüsiert als auch aktiviert. Der Brechtsche *Brotladen*, der 1967 im Berliner Ensemble uraufgeführt wurde, blieb daher völlig erhalten und wurde zugleich völlig neu gefaßt. Vielleicht könnte man hierfür das Wort »kofabulieren« einführen. So war Washington Meyer, der kleine Zeitungsjunge, zugleich der Harlekin, der Agent Flamm zugleich der Pantalone, während der Chor der Arbeitslosen aus einer Polit-Revue der Zwanziger Jahre zu stammen schien. Das Hauptthema war natürlich nach wie vor die Arbeitslosigkeit, die jedoch eindeutig auf die heutige Situation bezogen wurde. Was man hier demonstrieren wollte, war die Einsicht, daß in einer Zeit ökonomischer Krisen jede »bürgerliche« Einzelaktion völlig sinnlos ist und nur eine konsequente Solidarisierung Erfolg verspricht. Damit kam man zu einem ähnlichen Schluß wie in dem Stück *Das häßte ja im Kopf nicht aus*, das gleichzeitig im Grips-Theater lief. Und darum waren diese beiden Aufführungen echtes Theater – denn hier gab es einen überzeugenden Zeitbezug, ein hinreißendes Schauspielensemble und damit auch ein enthusiastisches Publikum. (Zum Teil galt das auch für *Die Geschichte einer verlassenen Puppe* des Spaniers Alfonso Sastre, die in den West-Berliner Kammerspielen zu sehen war und sich als eine Bearbeitung von Brechts *Kreidekreis* für

Kinder ab sechs entpuppte.)

Brecht, West-Berlin, Theaterwinter 1976/77. Kommen wir zu Folgerungen. Die einen bieten wenig oder nichts, weil sie abstrahieren, in der poetischen Schwebe bleiben oder ins ›Klassische‹ ausweichen – die anderen bieten manches oder vieles, weil sie Brecht auf das Konkrete, das politisch oder sozial Aktuelle beziehen. Solche Vorgänge sind in einer ›pluralistischen‹ Gesellschaft wohl unvermeidlich. Brechts Publikum braucht heutzutage nicht mehr ›gespalten‹ zu werden, es ist es bereits. Jedes Theater spielt ›seinen‹ Brecht und findet daher stets die Zustimmung, die es sucht. Und so wurden all diese Stücke und Rezitationsabende gleichermaßen beklatscht. Zugegeben: bei den einen ging es leiser, bei den anderen lauter zu. Doch das sind lediglich graduelle Unterschiede. Dort, wo Brecht dem wohlverdienenden Bürgertum zugänglich gemacht wird (wie in den Staatstheatern), sucht man sich ergreifende, klassische, menschlich-betroffene, ruppige oder witzig-blasphemische Texte aus. Dort, wo Brecht der linken Schickeria vorgesetzt wird (wie in den Off-Kudammtheatern), sucht man sich anarchistisch oder proletkultisch klingende Texte aus, bei denen das Publikum im Rhythmus mitklatschen kann. Dort, wo Brecht der studentisch-rebellischen Jugend vorgestellt wird (wie bei politischen Versammlungen), wählt man eindeutig antifaschistische, marxistische, das heißt ›linke‹ Texte aus, um Stimmung gegen das Establishment zu erzeugen. Das derzeitige Publikum Brechts besteht also in der BRD und in West-Berlin von vornherein aus höchst unterschiedlichen Gruppen, die im Rahmen der von ihnen bevorzugten Distributionsorgane mit höchst unterschiedlichen Brecht-Texten versorgt werden.

Und doch sollte man diese Auffächerung nicht überschätzen. Schließlich handelt es sich bei all diesen Gruppen um Mitglieder der momentan herrschenden Oberschichten. Was sie trennt, ist meist nur der Altersunterschied oder die Größe des Geldbeutels – nicht die soziale Herkunft. Sein tatsächlich intendiertes Publikum, nämlich die Arbeiter, erreicht Brecht in der BRD und in West-Berlin nicht mehr. Dieses Publikum, das zwar ebenfalls in verschiedene Untergruppen zerfällt, hat selbst früher kaum eine Beziehung zum Theater gehabt und wird heute völlig von den neuen Medien angezogen. Doch

auch die Brechtschen Themen sind ihm inzwischen fremd geworden. Schließlich geht dieser Autor fast immer von einem holzschnittartig vereinfachten Konzept der Ausbeutung aus, das sich – wie in *Puntila/Matti*, *Die Mutter* oder *Die Ausnahme und die Regel* – in höchst plakativen Formen manifestiert. Die in diesen Werken dargestellten Formen der Unterdrückung, die auch vor Vergewaltigung, Totschlag, Mord und Aushungerung nicht zurückschreckt, sind nämlich heute in der Bundesrepublik gar nicht mehr die entscheidenden – und können daher bloß noch von einem historisch konditionierten Publikum, das nicht nur am Kampf selbst, sondern auch an der Geschichte der Kämpfe interessiert ist, verstanden und nachvollzogen werden.

Denn schließlich ist die Bundesrepublik in der westlichen Welt inzwischen ›Nr. 1‹ im Hinblick auf soziale Sicherheit, Währungsstabilität, niedrige Inflation usw. geworden. Man kann daher den *Puntila/Matti* zwar noch in Indien oder *Die Ausnahme und die Regel* noch in Südafrika so spielen, wie sie Brecht geschrieben hat, aber nicht mehr in diesem Lande. Hier müßten ganz neue Formen der inhaltlichen Erschließung entwickelt werden, um den Grundwiderspruch der gesellschaftlichen Situation, der heute hinter einer Unzahl von Verschleierrungstaktiken zu verschwinden droht, überhaupt noch ins Bild zu bekommen. Wenn man in diesem Punkte lediglich schwarz neben weiß setzt, wird der heutige Zuschauer, der gegen ›Manipulation‹ äußerst sensibel geworden ist, von vornherein abgeschreckt – oder nimmt das Ganze einfach wie eine ›Mär aus alten Zeiten‹ hin. Daher sollte man selbst in der ästhetischen Darbietung viel stärker von den gegenwärtigen Seh- und Hörgewohnheiten ausgehen, um die Zuschauer wirklich zu affizieren. Durch Verfremdungstechniken, die in der herrschenden Medienkultur längst zu Gemeinplätzen geworden sind, wird heute niemand mehr irritiert. Auch auf diesem Sektor müßten ganz andere Mittel des ›Umfunktionierens‹ entwickelt werden, und zwar diesmal im Hinblick auf Brecht selbst. Denn seine inhaltlichen Einsichten in die Grundwidersprüche der kapitalistischen Gesellschaft sind immer noch brauchbar; sie sollten nur ganz anders ›vermittelt‹ werden.

Marylin K. Torbruegge (Cincinnati, Ohio)
Turandot in Columbus*

A few weeks before the performance of Brecht's *Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher* at Ohio State University in Columbus, Heiner Müller, who was visiting from the GDR on a US lecture tour, accepted an invitation to comment on the rehearsal of selected scenes. He sat pensively as Henry J. Schmidt, who produced, directed, and adapted the play, led a chorus of »Vorwärts gedacht, Wissen ist Macht!« in Schmidt's own hymnic setting. He smiled as an American *Turandot* flirted with her admirers on stage and in the audience and looked on with interest as the Tui »elite,« costumed in the academic regalia of an American graduating class, held congress. Müller's comments were reminiscent of the late Brecht, his mentor in directing the Berliner Ensemble. He expressed mild discomfort with the smoking restrictions at OSU's Stadium II Theater rehearsals, pronounced soft-spoken invective against capitalism as the occasioning factor for the play, and asked thoughtfully: »Wieviel Zeit habt ihr noch vor der Aufführung?«

The subtleties in staging that Schmidt introduced for his local public may or may not have been apparent to his guest from the GDR. In any case, there was not enough time for any substantial change before opening night. And nevertheless, when the play was presented in the three performances that were scheduled for March, 1976, it was well attended and well received. Schmidt's heaviest tasks were to engage the interest of the local community – the conservative audience of Ohio's capital town, to whom the complexities of political thought that Brecht wished to convey in *Turandot* are in large measure alien – and to hold the attention of young students whose German is limited or, in some cases, minimal. (In the intermission that followed the Tui cotton congress, one beginner was heard approaching an instructor with a key question: »Herr DiDonato, what does *Baumwolle* mean?«)

The production was a joint project of OSU's German Department and College of Humanities. Schmidt, who has

profited from experience with amateur performances at the University of Wisconsin and at Middlebury College, is to be commended for successful inter-departmental teamwork with faculty, staff, and students in organizing and producing a play in a foreign language and drawing a substantial audience for it. Admission was free. With an exceptionally large group of performers working together with varying degrees of proficiency in German and in acting, there were bound to be rough edges. Still, in consideration of an obviously limited budget, the play was quite well staged. The graduating caps and gowns for the senior Tuis, for instance, probably saved considerable expenses in oriental costuming while conveying meaningful local relevance.

All in all, it was a highly venturesome theatrical experiment. Even for Brecht, who had left the work unpublished during his lifetime, the play remained experimental. Schmidt shortened Brecht's posthumously printed text, partly for technical reasons (the act of impaling Tui heads, in all its symbolic significance, would have been hard to stage at best) and partly, it seems, to eliminate long dialogues that involved little action. The heaviest editing loss, to the mind of this critic, was the deletion of the entire market scene of the Tuis (Scene 8 a in the Suhrkamp edition), which presents at length Brecht's thoughts on basic economic relationships and is an essential part of his reasoning behind the play.

For student appeal, the Ohio *Turandot* included a grading machine at the Tui school (with an American grading system of A through E), a reference to the unfortunate state of foreign language instruction in the US, and a supplemented reply to the question of »Woraus besteht das Volk?«: Ki Leh's catalog answer included Graduate Teaching Assistants, Assistant Professors, Work-Study students, and football players. These and other adaptations in wording and staging were employed with varying effectiveness to enliven the attention of Midwestern students towards the text of one of Brecht's most complex, subtly intellectual, and ideologically controversial plays. The infrequency of past performances of *Turandot/Weißwäscher* in both East and West attests to the difficulty of finishing Brecht's unfinished work on the stage.

One of the most successful innovations was the presence of

a Brechtian *Ansager* (*qua* emcee) in an Ohio business suit, played by an accomplished OSU faculty member, George Newtown, who introduced and commented on the action with admirably skillful mastery of performance. His German stage diction was flawless, his expression deadpan, but his tongue obviously in cheek as he announced:
Verehrtes Publikum in aufgeklärter Zeit!

Wir bieten Ihnen zur Unterhaltung
Eine Geschichte aus der längst überwundenen Vergangenheit
(*lächelnd*) Anstatt Sie mit Politik
Oder Gesellschaftskritik zu belästigen.

In the scene at the city wall, which introduced the second act in the Columbus performance, Newtown reappeared to sing a newly worded version of the »Salomo-Lied,« borrowed from *Mutter Courage* with the familiar music of Kurt Weill. But this time, flanked by the severed heads of the Tui White-washers, his tone was more serious. In the street scene that was the next-to-last scene of the play (the Wäscherei Mandelblüte scene in the Suhrkamp text), where he appeared for the last time, his words were explicitly didactic and, in keeping with the changed tenor of Brecht's script, effectively solemn: Die Macht gehört den Räubern, es naht die Eiszeit.

Das Volk braucht nicht das Wissen, sondern Weisheit.
(Script by Schmidt)

Besides the presence of the Ohio businessman and allusions to the US academic milieu, there were several further adaptations to American points of reference. The Emperor of China became the President of Nama (Viet Nam?); Gogher Gogh was a latter-day Arturo Ui in conspicuous leather; the revolutionary partisans, who appeared to emerge suddenly from the audience and were led on stage by the Director of the play, carried a United Farm Workers' flag. The placing of players in the amphitheater and among the audience was effective especially during the Tui congress scene.

Most of the actors were more or less obviously amateurs, but most performed their roles with the ease that comes from frequent rehearsals and devoted direction. The President's mother was played with controlled idiocy by the Secretary of OSU's German Department, who also served, according to

the program lineup, as Finance Director for the ensemble. A talented German major played Turandot. Turandot might have appeared too distractingly »kulinarisch« for some Brecht scholars, but the straight sensuality with which she engaged the audience (at one point very directly) provided an effective balance for the devious »rationalism« represented by the perverted sellers of opinions, the Tellekt-Uell-Ins. It was counter to Brechtian *Verfremdung* to seat Munka Du, the Tellekt-Uell-In leader, among the (academic) spectators when he was approached by Turandot, but it was good theatrical irony and good fun.

At some points, Brecht's thoughts were obscured by an exaggeration of the farcical element or the players' lack of experience. The distraction of Munka Du, as he blundered into his exposure of the cotton warehouse cover-up, became slapstic toward the end of his speech, and the dazzling brightness of Si Fu's smile detracted a bit from the subtle philosophical satire in the Tui School lesson.

In contrast, the role of Sen, Brecht's *raisonneur*, was performed with quiet dignity. What Schmidt wished to convey by the figure of the peasant Sen is best revealed in a quotation from the analysis that he presented in his program notes: »Without the figure of Sen, *Turandot* would be little more than a relentlessly cynical farce about pompous intellectuals and their elimination by an even more vicious form of tyranny [...] In contrast to all other characters, Sen stands forth as a neutral observer, free of self-interest. He sees through the Tuis' hypocrisy – unlike Turandot, who worships it. Despite his age, he is willing to question and learn, demonstrating that true wisdom is not a layered accumulation of knowledge but an eternally vital, changing experience.«

This aspect of Brecht's thinking was clearly conveyed in the Columbus adaptation. The sustained calmness of Sen in an otherwise largely high-spirited performance underscored the Brechtian distinction, as observed by Schmidt, »between ›intellectual,‹ used in *Turandot* with exclusively negative connotations, and ›thinker,‹ the problem-solver who leads the way to progressive change,« and it emphasized the heavy importance of the peasant's observations in contrast to the rhetoric of the Tuis.

In his program notes, Schmidt perceptively interprets *Turandot* as »a parable that isolates and clarifies certain historical processes, accentuating exploitation and injustice through caricature,« but he is careful to conclude that his production »should not be interpreted as an indiscriminate condemnation of the academic community.« On the contrary, he hopes that members of his audience will be prompted to answer such question as »What do we learn? How do we learn? What do we do with our knowledge? Who profits from it?« Seen in this light, Brecht's critique of the Tuis is as relevant today as it was forty-five years ago when he began to work out his Tui portrayals. For that reason alone, it is regrettable that the Columbus performances and Schmidt's insightful program notes were not accessible to a larger audience. It is to be hoped that he will at some time publish the results of his intense occupation with the play.

Anmerkung

* With thanks to Richard W. Bjornson for helpful contributions and comments.

III. Polemiken

Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin)
Gehupft wie gesprungen
Eine kurze, doch notwendige Erwiderung

(Vorbemerkung: Bis vor kurzem gehörte Brechts *Kriegsfibel* zu den am wenigsten beachteten Werken des Dichters. Nur ein einziger größerer Beitrag, mein Aufsatz *Marxistische Emblematik* von 1969, lag zu diesem Thema vor. Er erschien 1975 in einer englischen Version in der Zeitschrift *Comparative Literature Studies* XII, Nr. 3, und ist inzwischen auch in den von Sybille Penkert edierten Sammelband *Emblemforschung* von 1977 aufgenommen worden. Für denselben Band hat Christian Wagenknecht einen »Originalbeitrag« mit dem Titel *Marxistische Epigrammatik* verfaßt. Ihm gilt die nachstehende Entgegnung.)

Immerhin, der Titel wenigstens scheint ihm gefallen zu haben. Denn Christian Wagenknecht, in seiner nur dürftig verkappeten Polemik, tut mir die Ehre an, ihn unverändert samt Untertitel zu übernehmen. Lediglich das Kennwort »Emblematik« hat Wagenknecht gegen »Epigrammatik« ausgetauscht.¹ Damit erhebt er zwar nicht den Anspruch, erweckt jedoch den Anschein, als setze er sich wirklich mit meinem Aufsatz und dessen Ergebnissen in allen Einzelheiten auseinander. Doch leider kann davon gar keine Rede sein. Im Gegenteil, Wagenknecht macht sich nicht einmal die Mühe, meine Belege, die er schlicht für »ungleich [?] und insgesamt schwach« erklärt, auf ihre »Beweiskraft« zu »überprüfen«. Er »will« das nicht, wie er mit schöner Offenheit bekennt. Warum wohl nicht?

Wagenknecht wird mir jedenfalls gestatten müssen, daß ich nun meinerseits darauf verzichte, seine Belege, die ich für ebenso »ungleich [was immer damit gemeint sein mag] und insgesamt schwach« halte, auf ihre »Beweiskraft« zu »überprüfen«. Er bringt – das »will« ich gern anerkennen – einige wichtige ergänzende Gesichtspunkte; aber das ist schon alles. Wagenknecht muß ja selber zugeben, daß die Konzeption der *Kriegsfibel* »von Brecht selbständig« und »unabhängig von [seiner] erneuten Beschäftigung mit [den Epigrammen] der Griechischen Anthologie gefaßt worden« sei. Auch kann er

nicht umhin einzuräumen, daß die »beiden konkurrierenden Modelle«, Emblematik und Epigrammatik, »eng miteinander verwandt sind«. Das ist so richtig, wie die sonderbare Konkurrenzvorstellung, die Wagenknecht hegt, falsch ist. Schon allein das Motto meines Beitrags (das nicht etwa von einem modernen Historiker, sondern von einem Theoretiker des »emblematischen Zeitalters« stammt) hätte ihn in dieser Hinsicht eigentlich aufklären können oder zumindest stutzig machen müssen: »La Emblema es [. . .] vna especie de epigrama didascálico.« So Alonso López Pinciano bereits 1596.

Wagenknecht freilich zieht es vor, souverän zu dekretieren. Wie willkürlich und gänzlich unüberzeugend er dabei verfährt, lehrt zum Beispiel jene Stelle gegen Ende seines dritten Abschnitts, wo er, ohne irgendwelche Belege beizubringen, als das »wirkliche Modell« für einen der Brechtschen Vierzeiler Schillers *Spaziergang* nennt. Aber auch in größeren, ja sogar in den allergrößten Zusammenhängen verfährt er nicht anders. Gleich einleitend heißt es bei ihm: »Das »emblematische Jahrhundert« ist mit dem Barock vorbei.« Abgesehen davon, daß dieser Satz im wesentlichen tautologisch ist – selbst das, was er ausdrücken soll, ist ja ausgerechnet von demjenigen, dem Wagenknecht seinen Beitrag gewidmet hat, längst unmißverständlich abgelehnt worden. Schon 1964 schrieb Albrecht Schöne (und seine Worte werden bei mir zitiert): »Das Seiende als ein über sich selbst Hinausweisendes, dabei auf eindeutige und formulierbare Weise Bedeutendes zu verstehen, bleibt als eine der Grundmöglichkeiten menschlicher Welterfassung verfügbar, auch nachdem das »emblematische Zeitalter« vergangen ist.« Die marxistische Welterfassung, wie sie sich in Brechts *Kriegsfibel* spiegelt, ist eine solche Grundmöglichkeit, trotz Wagenknecht.

Den Beweis dafür glaube ich in aller Ausführlichkeit geliefert zu haben. Man lese meinen Beitrag nach, und zwar insbesondere auch jene Abschnitte, über die Wagenknecht nicht das leiseste Wort verliert. Denn natürlich habe ich Brechts marxistische mit der barocken Emblematik nicht schlechthin gleichgesetzt. Deutlich genug werden die allegorisch-concettistische Art der Verknüpfung, die allgemeine Vergleichshaltung und das spiritualisierende Verfahren, wie sie die alte Emblemkunst kennzeichnen, von der neuen abge-

hoben; und nicht minder deutlich heißt es umgekehrt: »Weder verfährt Brecht spiritualisierend, indem er sich auf Ähnlichkeiten stützt, noch kann man die Art seiner Verknüpfung concettistisch nennen. Man muß sie vielmehr als verfremdend bezeichnen und die Haltung, auf der sie beruht, als eine kritische.« Mit großem Aplomb erklärt Wagenknecht von der *Kriegsfibel*: »Statt emblematischer Exegese geschieht epigrammatische Explikation.« Weniger pompös, doch vielleicht genauer, lautet dieselbe Einsicht bei mir: »Die Verse der [Brechtschen] ›Photogramme‹ legen [...] nicht aus, sondern bloß.«

Ob man nämlich von Emblemen oder von Epigrammen spricht, ist hier im Grunde gehüpft wie gesprungen. Nicht nur haben Brecht und die barocken Emblematiker die »idealtypische Dreiteilung«, die »Doppelfunktion des Darstellens und Deutens« sowie den lehrhaften Zweck gemeinsam; auch in der historischen Entwicklung lassen sich die beiden Bereiche (siehe López Pinciano) kaum säuberlich scheiden. Daß im Barock »gleichzeitig das antike Erbe der Hieroglyphik, Epigrammatik und Rhetorik zusammenströmte, um mit der mittelalterlichen Allegorese [...] zu verschmelzen«: darin sind sich sämtliche Theoretiker der Emblematik einig. Und eine nochmalige Untersuchung von konkreten Einzelbeispielen – die Wagenknecht, sofern sie sich nicht seiner Theorie fügen, wohlweislich ignoriert hat – würde bloß aufs neue erweisen, wie diese zwei Bereiche ständig ineinander übergehen, sowohl im »emblematischen Zeitalter« als auch dann bei Brecht. Wagenknechtisch dekretiert: Emblematik und Epigrammatik lassen sich nun einmal nicht kategorial voneinander scheiden; sie gegeneinander auszuspielen aber ist vollends künstlich und willkürlich – und auf jeden Fall wenig fruchtbar. Ich glaube nicht, daß durch solch reine (oder auch nicht so ganz reine) Originalitätssucht die Forschung wesentlich gefördert wird.

Nebenbei gesagt, geht Wagenknecht auch mit keinem Wort auf die Verwandtschaft der barocken mit der Brechtschen Dramatik ein, die auf ausgesprochen emblematischer Grundlage beruht – ein Befund, der von mir durch zahlreiche Beispiele belegt und erhärtet wird. (Warum, so fragt man sich wiederum, diese Scheu? Denn anderswo, wie wir noch hören werden, scheut sich Wagenknecht ganz und gar nicht.) Auch

davon, daß Brechts *Kriegsfibel* letzten Endes ein Oratorium – unter dem Titel *Deutsches Miserere* – nicht nur werden sollte, sondern tatsächlich wurde, läßt Wagenknecht nicht das geringste verlauten. Doch wie sehr ein solches moritatenhaftes Gesamtkunstwerk aus getrennten Elementen dem Geiste Brechts gemäß ist, kann ja niemand bestreiten. Schon die Buchveröffentlichung der *Kriegsfibel* (gegenüber der Aufführung in Paul Dessaus Vertonung) bedeutet eine Reduzierung, da die Schwesterkunst der Musik wegfällt; wieviel mehr aber stellt das Pochen aufs strikt Epigrammatische, das schließlich doch auf eine Vorherrschaft des Wortes hinausläuft, eine Verstümmelung dar! Wagenknechts Telos ist letztlich – überspitzt formuliert, zugegeben – die pure, will sagen ohne Bilder gedruckte Textfassung der *Gesammelten Werke*. Genau besehen, kommen nämlich die Bilder bei ihm lediglich ergänzend hinzu: es wird, wie er es selber ausdrückt, »der epigrammatisch vorausgesetzte Gegenstand [von Brecht] fotografisch vorgezeigt«. Das gilt zwar in der Tat in einzelnen Fällen; bei der überwiegenden Mehrzahl der Brechtschen Photogramme aber wird »der emblematisch vorgefundene Gegenstand« vom Dichter »kritisch interpretiert«.

Brecht war sich dieser Zusammenhänge durchaus bewußt. Denn einerseits schrieb er schon 1927 über ein Oratorium, das er damals mit Kurt Weill und Carl Koch plante und dessen Ähnlichkeit mit dem *Deutschen Miserere* auf der Hand liegt: »Das RUHREPOS soll ein zeitgeschichtliches Dokument sein etwa von der Bedeutung des im 17. Jahrhundert entstandenen Orbis Pictus, der das Weltbild dieses Jahrhunderts in einfachen Bildern wiedergibt. Zu großen Tafeln, auf denen Bergwerke, Menschentypen, Maschinen usw. gezeigt werden, werden Gesänge gedichtet und komponiert, die sie erläutern.«² Andererseits aber ist die Vorbemerkung zur *Kriegsfibel* allerdings von Brechts Mitarbeiterin Berlau verfaßt, entspricht jedoch – was ich mit Nachdruck betont habe – »völlig der Meinung des Dichters«. Bezeichnenderweise wird weder dieser Hinweis noch das von mir dazu Zitierte bei Wagenknecht auch nur mit einer Silbe erwähnt; statt dessen bestimmt er kurzerhand, daß das Wort »Hieroglyphentafeln« (für die Zeitungsbilder) von Ruth Berlau stamme. Wie indes bereits die Bemerkung Brechts zum *Ruhrepos* lehrt, ist gerade eine

solche Art der Wortbildung für ihn höchst charakteristisch; und zu allem Überfluß begegnet eine ganz ähnliche, nämlich »Gestentafel« für das Stück *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, in Brechts Selbstdeutung seiner emblematischen Dramatik.³ Doch diese so aufschlußreiche Kennzeichnung (die ich in meinem Aufsatz zitiere) wird von Wagenknecht ebenso unterschlagen wie Berlaus, will sagen Brechts Bemerkung (die ich ebenfalls zitiere): »Dieses Buch will die Kunst lehren, Bilder zu lesen.« Gemeint ist die *Kriegsfibel*, in der sich – um es milde auszudrücken – emblematische und epigrammatische Elemente fortwährend kreuzen und überschneiden. Beide wirken einträchtig nebeneinander, ja steigern sich wechselseitig.

Was also bleibt von Wagenknechts Polemik? Kaum mehr als ein ziemlich formalistischer (oder, wenn man lieber will, nominalistischer, auf jeden Fall aber beckmesserischer) Versuch, zwei aufs engste miteinander verwandte Kunstformen gewaltsam und gänzlich unnötigerweise auseinanderzureißen. Die methodische Fragwürdigkeit eines derartigen Verfahrens ist offenkundig, obwohl die Bedeutung der epigrammatischen Komponente bei Brecht dabei zweifellos klarer hervortritt, als dies in meinem Beitrag der Fall war. (Das sei noch einmal laut und deutlich zugestanden.) Doch sonst? Was Wagenknecht mir insgeheim unterstellt – nämlich die Behauptung, daß Brecht unmittelbar die christliche Emblematik säkularisiere und bewußt ein neues symbolisches Weltbild entwerfe –, ist ja von vornherein abwegig. Davon war niemals die Rede. Aber Wagenknecht greift auch in sprachlichen Dingen recht derb zu: so wenn er meine Formulierung, Brechts *Kriegsfibel* stehe »in engster Beziehung« zur barocken Emblematik, in einer Weise wörtlich nimmt, die wiederum nur durch sein bürgerlich-puritanisches Konkurrenz- und Wettbewerbsdenken überhaupt erklärlich wird. Für jeden, der deutsch versteht, ist doch damit bloß gesagt, daß es sich um eine besonders enge Beziehung handle. (Eine andere Stelle, wo ein solcher Einwand wirklich einigermaßen zuträfe und die ich darum bereitwillig widerrufe, ist Wagenknecht freilich entgangen. Er mag sie sich selber suchen.)

Man wird – und damit komme ich zum Schluß – eine gewisse Gereiztheit in dieser Entgegnung nicht überhören. Sie

hat ihren Grund. Denn Wagenknecht macht in seiner Polemik bedauerlicherweise auch vor Geschmacklosigkeiten nicht halt. Im fünften Abschnitt erklärt er triumphierend: »Es trifft sich nämlich, daß ›die späte Lyrik des Herrn Bert Brecht‹ keineswegs ›nur mit der Horst Wessels‹, sondern jedenfalls im Fall [sic] der *Kriegsfibel* auch mit einem Werk [ohne Anführungsstriche!] von Dietrich Eckart ›zu vergleichen‹ ist: einer Judenbibel [ohne Anführungsstriche!!] ganz ähnlicher Konstruktion.« Und Wagenknecht »scheu[t] die Peinlichkeit nicht und vergleich[t] Werk mit Werk«. So seine eigenen Worte.

Offenbar stimmt Wagenknecht jener üblen Nachrede des Ministers von Brentano, aus dem Jahr des Kalten Krieges 1957, zu. Die Lyrik Brechts läßt sich für ihn offenbar mit dem Gereime des Zuhälters Wessel vergleichen, so wie sie sich auch mit einem antisemitischen Machwerk wie der Eckartschen ›Judenbibel‹ vergleichen läßt. Wie? Oder sollte es sich abermals bloß um sprachliche Schwierigkeiten handeln? Ja, sollte am Ende gar auch das hämische Nebeneinander im folgenden Satz ein bloßer Lapsus sein? Wagenknecht schreibt: »So wenig wie die Verse Brechts emblematischer Exegese, dienen Eckarts Verse epigrammatischer Exposition.« (»So, in der Art ihrer Kunst / Unterschieden sich die beiden«, nicht wahr? – Brecht über Nero und Hitler [vgl. 9, 525].) Was es damit sachlich auf sich hat, wissen wir inzwischen; in der Form aber scheint hier ein rhetorischer Trick vorzuliegen, dessen Wirkung man zumindest in Göttingen kennen sollte: seit nämlich Heine, zu Beginn seiner *Harzreise*, die dortige Universität neben die Würste und diese neben die Kirchen stellte. Funktion und Ausmaß jenes Verfahrens können im übrigen, mit Belegen von Voltaire bis Hašek und Brecht, in meinem Aufsatz *Komik und Verfremdung*⁴ nachgelesen werden. Das kommentarlos-tückische Nebeneinander genügt in solchen Fällen völlig: die Wirkung ist verheerend. Sollte daher derlei von Wagenknecht auch nur im entferntesten beabsichtigt sein, so wäre dies, gut bairisch gesprochen, eine ausgeschamte Hinterfotzigkeit, die ich mir aufs entschiedenste verbitten würde. (Von Brecht ganz zu schweigen.) Mein Wortgebrauch zeigt freilich bereits an, daß ich, durch frühere Beispiele gewitzigt, doch lieber eine sprachlich-stilistische Fehlleistung vermuten möchte. Und damit basta.

1 Vgl. Reinhold Grimm, *Marxistische Emblematik. Zu Bertolt Brechts »Kriegsfibel«*. In: *Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende*. Hrsg. v. R. von Heydebrand u. K. G. Just (Stuttgart 1969), S. 351 ff., 518 ff.; Christian Wagenknecht, *Marxistische Epigrammatik. Zu Bertolt Brechts Kriegsfibel*. In: *Emblemforschung*. Hrsg. v. S. Penkert (Darmstadt).

2 Vgl. hierzu den in diesem Band abgedruckten Aufsatz von Eckardt Köhn, *Das »Ruhrepos«. Dokumentation eines gescheiterten Projekts*. – Es ist übrigens leicht möglich, ja fast wahrscheinlich, daß Brecht, nur zwei Jahre nach jenem Projekt von 1927, auch schon dem später von ihm verwendeten Begriff »Photogramm« begegnete. In dem von J. Tschichold und F. Roh herausgegebenen Bildband *Foto-Auge. Œil et Photo. Photo Eye. 76 Fotos der Zeit* (Stuttgart, 1929), der u. a. Aufnahmen von El Lissitzky, Baumeister, Bayer, Ernst, Feininger, Grosz, Heartfield, Köch, Moholy-Nagy und Man Ray enthält, heißt es programmatisch, er biete »5 Arten von Fotografie: Realfoto, Fotogramm, Fotomontage, Foto in Verbindung mit Graphik oder Malerei, Foto in typographischer Verbindung«.

3 Vgl. Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal. Erster Band 1938 bis 1942*. Hrsg. v. W. Hecht (Frankfurt, 1973), S. 22.

4 Erstmals 1961/63; zuletzt in dem Band *Wesen und Formen des Komischen im Drama*. Hrsg. v. R. Grimm u. K. L. Berghahn (Darmstadt, 1975), S. 253 ff.

Werner Mittenzwei hat im Nachwort zu seiner Edition des *Me-ti* erneut den Vorwurf der ›Korsch-Legende‹ erhoben.¹ Konnte man bisher noch davon ausgehen, daß Münz-Koenens und Mittenzweis These von 1969² auf schlichter Unkenntnis des Materials beruhte, wie Brüggemann das im Detail nachgewiesen hat,³ so läßt sich das heute nicht mehr unterstellen, nachdem der Briefwechsel weitgehend publiziert ist und nachdem die Untersuchungen von Brüggemann, Steinweg, Knopf, Bueno, Buckmiller u. a. vorliegen. Modifikationen im einzelnen sind zwar zu verzeichnen, so ist etwa die von Brüggemann nachgewiesene plumpe Fälschung aufgegeben, Korsch sei wegen trozkistischer Auffassung aus der KPD ausgeschlossen worden. Im Grundsatz hat sich aber wenig verändert: so vertritt Mittenzwei nach wie vor die Auffassung, daß Brechts Beziehung zu Korsch nur beiläufig gewesen sei: »abgesehen von der kurzen Phase zu Beginn der dreißiger Jahre, in der Brecht über *einige Gedanken und Anregungen* Korsch reflektierte, beschränkte sich die Beziehung auf *einzelne Briefe* und *einige wenige Besuche*. Die Familien Brecht und Korsch waren zwar befreundet, aber man muß zwischen diesen Beziehungen und dem philosophischen Gedankenaustausch unterscheiden« (130). Aus der intensiven Zusammenarbeit in Svendborg werden damit freundliche Familienbesuche, und der Briefwechsel wird vollends zur unverbindlichen Geste: da Brecht durch das Exil die kontinuierliche Diskussion mit Kennern des Marxismus-Leninismus entbehrte und da seine Beziehungen zur KPD zerrissen waren, begnügte er sich nach Mittenzwei auch mit weniger kompetenten Gesprächspartnern, darunter mit »einem Philosophen wie Korsch«, und »sparte nicht mit guten Worten« (!) (131): das heißt die unterschlagenen brieflichen Äußerungen werden pauschal zu unverbindlichen freundlichen Gesten heruntergespielt. So erspart Mittenzwei es sich, die wiederholte briefliche Versicherung, daß Brecht Korsch als seinen Lehrer betrachtete, auch nur zu erwähnen. Überhaupt nutzt er die Möglichkeiten der

Textsorte Nachwort, indem er auf jeden Beleg für seine Aussagen und jede direkte Auseinandersetzung mit der Forschung verzichtet, gleichwohl aber Sachkompetenz vorgibt. Das erlaubt die überhebliche Feststellung: »Die bürgerliche Korsch-Legende profitierte von der Unkenntnis der Sachlage und vermochte so einen Einfluß zu suggerieren, der den Tatsachen widerspricht« (130). Die Tatsachen: das ist jene angeblich freundliche Toleranz zwischen befreundeten Familien, in der sachliche Divergenzen mit »guten Worten« heruntergespielt werden. Wenn es im *Me-ti* heißt, daß Meister Korsch sich von der Großen Methode abgewendet habe, weil unter Ni-en die Vereine außerhalb Sus verfielen und keine einzige gute Darstellung der Lage mehr erschien, die planmäßiges Handeln gestattet hätte (539), so wird daraus bei Mittenzwei die These, »daß sich Leute wie Korsch nicht mehr der Großen Methode zu bedienen wissen« (131), obwohl Brecht doch Korsch als den einzigen bezeichnet hat, der die spezifischen Gründe für das historische Unterliegen der Räte in der UdSSR untersuchen könne. Derart präzise Hinweise sollen offenbar auch als unverbindliches Geschwätz betrachtet werden, denn für Mittenzwei ist Korsch ein eher subalternen Geist: »Brecht war einfach auch auf gesellschaftstheoretischem Gebiet die überlegene Persönlichkeit; Korsch hätte sein Denken kaum beeinflussen können« (139). Es war eigentlich nicht die Art des Stückeschreibers, mit zweitrangigen Denkern »jeden strittigen Punkt im Kopf zu diskutieren«, bevor er etwas schrieb, und es ist schon eine recht verwegene Unterstellung, daß er einem im Grunde nicht ganz ernst genommenen Gesprächspartner aus purer Höflichkeit immer wieder versichert habe, er betrachte ihn als seinen Lehrer. Auch daß er nur wenige Arbeiten von Korsch gekannt habe (132), ist nachweisbar falsch.

Brechts »kritische Methode in der Ästhetik und in der Kunstpraxis« leitet Mittenzwei von Marx und Lenin ab, um zugleich Korsch jeden Einfluß zu bestreiten. Dabei unterstellt er, daß die »geistige Aktion« auf eine »subjektivistische Konzeption« hätte hinauslaufen müssen: eine »Aufruf-Kunst [. . .]«, die an das revolutionäre Bewußtsein appelliert, ohne auf die Ursachen hinzulenken« (133), habe Brecht aber abgelehnt. Es zeugt schon von bestürzender Unkenntnis des Korsch'schen

Denkens, wenn als Konsequenz seiner Theorie nur eine Agitprop-Kunst vorstellbar ist, ganz abgesehen davon, daß die Forschung ja sehr eingehend nachgewiesen hat, wie weitgehend sich die Brechtsche Theatertheorie mit Korsch's Dialektikverständnis in Übereinstimmung befindet. Unbegreiflich ist auch, inwiefern ausgerechnet Brechts Wendung gegen »jede Form der passiven Widerspiegelung« (134) einen Gegensatz zu Korsch bezeichnen soll: ohne weiteres wird unterstellt, daß die erkenntnistheoretische Argumentation gegen die Lenin'sche Widerspiegelungstheorie sich auch gegen die Widerspiegelung als ästhetisches Verfahren an sich richte.

Wo Mittenzwei schließlich nicht umhin kann, Übereinstimmungen zwischen Korsch und Brecht festzustellen, wie etwa bei Brechts Auffassung der Dialektik als Denkmethode, wendet er sich gegen eine »falsche, einseitige Personalisierung von allgemeinen Streitpunkten« (136): in den zwanziger Jahren habe auch Abram Deborin eine ähnliche Auffassung vertreten, er jedoch in Übereinstimmung mit Lenin, und seine seinerzeit vieldiskutierten Aufsätze »dürften auch Brecht nicht entgangen sein« (136), d. h. es wird eine Deborin-Legende erfunden, um an der These von der Korsch-Legende festhalten zu können. Wenn Mittenzwei meint, es gehöre schon »einige Erfindungsgabe dazu, bei Brecht einen von Korsch beeinflussten Marxismus nachzuweisen« (133), so läßt er es jedenfalls an Erfindungsgabe nicht fehlen, um den von Brecht selbst bezeugten und von der Forschung nachgewiesenen Einfluß zu bestreiten.

Angesichts dieser Voraussetzungen seiner Argumentation leistet Mittenzwei den lange angekündigten Beitrag zur inhaltlichen Auseinandersetzung zwischen Brecht und Korsch nicht. Seine Ausführungen laufen nur darauf hinaus, eine solche inhaltliche Auseinandersetzung für überflüssig zu erklären. Bezeichnenderweise wird die erwähnte Bitte Brechts um Mitarbeit Korsch's am *Me-ti* einfach unterschlagen.⁴ Dagegen wird befriedigt festgestellt: »Im ›Me-ti‹ findet sich keine Zeile des Lobes für Korsch« (139). Das ist zwar richtig, beruht aber darauf, daß die Kritik provokativ gemeint ist, also schon als eine Form der Auseinandersetzung gesehen werden muß, nicht aber, wie Mittenzwei suggeriert, als Abrechnung. Wenn er anmerkt, es sei »geradezu naiv« (132), daß Brecht nach dem

Erscheinen von Korschs Marx-Buch brieflich anfragte, wann der Philosoph endlich das Lenin-Buch folgen lasse, so ist damit das Wesen des Dialogs zwischen den Freunden verkannt, das auch für das *Me-ti* bestimmend ist: erst der Briefwechsel kennzeichnet die dialogische Situation, und es geht nicht an, ihn durch das literarische Werk zur unverbindlichen Belanglosigkeit zu bagatellisieren, um ihn inhaltlich nicht weiter erwähnen zu müssen. Mittenzwei will das *Me-ti* als Brechts »Lenin-Poem« verstanden wissen, als Reaktion auf die »Lebenshilfe«, die er aus Lenins Werk gewonnen habe (146). Zweifellos ist das *Me-ti* auch ein leninistisches Werk, aber doch eben in der Form einer Auseinandersetzung, nicht in der Form bloßer Affirmation. Es ehrt Lenin in Brechts Sinne viel mehr, wenn sein Lob aus einer kritischen Kontroverse hervorgeht und nicht aus einem zustimmenden Nachvollzug. Wenn man das *Me-ti* als Auseinandersetzung mit Korsch über das »Experiment Sowjet-Union« versteht, kommt man zudem ohne eine Zensur der überlieferten Fakten aus.

Anmerkungen

1 Vgl. Brecht, *Meti. Buch der Wendungen*. Hrsg. von Werner Mittenzwei (Berlin und Weimar, 1975).

2 Vgl. Anm. 11 zu vorstehendem Aufsatz von Klaus-Detlef Müller über *Brechts »Me-ti« und die Auseinandersetzung mit dem Lehrer Karl Korsch*.

3 Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution* (Reinbek, 1973), S. 286 ff.; ders., *Bert Brecht und Karl Korsch*. In: *Jahrbuch der Arbeiterbewegung* 1 (1973), S. 177-188.

4 Man wird sich fragen müssen, ob das Verschweigen einer so signifikanten Äußerung in einer breit angelegten Untersuchung sowohl des *Me-ti* als auch des Verhältnisses Brecht-Korsch nicht schon als Faktenfälschung anzusehen ist.

IV. Rezensionen

Joachim Fiebach, *Von Craig bis Brecht. Studien zu Künstlertheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (Berlin, 1975), 392 Seiten.

Der Titel dieses Buches erweckt die Hoffnung, sein Verfasser habe jene längst fällige detaillierte Studie über avantgardistische Theatertheorien geschrieben, auf die wir seit langem warten – besitzen doch die deutschen Forscher, wie sonst nur die italienischen, eine umfängliche Kenntnis des zeitgenössischen Theaters und sind zudem für ihre Gründlichkeit und philosophische Tiefe bekannt. Leider ist in Fiebachs Buch von deutscher Gründlichkeit nur wenig zu spüren, dagegen von philosophischer Abstraktion fast zuviel. Fiebachs Studie ist nicht, wie ihr Verfasser behauptet, historisch statt systematisch angelegt (S. 12). Im Gegenteil: Fiebach steigt vom festen Boden des Geschichtlichen immer stärker in den Bereich des Gedanklich-Spekulativen auf.

Der Plan des Buches erweckt den Eindruck, als ginge Fiebach von einer weiten und internationalen Perspektive aus. Doch schon in seiner kurzen Einleitung, die einen gedrängten Überblick über die Theatertheorien der vergangenen Jahrhunderte gibt, kommt Fiebach zu überraschenden Schlüssen. So sieht er die Anfänge der »monopolkapitalistischen Phase« der bürgerlichen Geschichte im 16. Jahrhundert und macht das Bürgertum für die Haupttendenzen innerhalb der Theatergeschichte vom 16. zum 19. Jahrhundert, die nach seiner Ansicht ihren Höhepunkt in den Meinungen erreicht, verantwortlich. Gewöhnlich halten wir dafür, daß die englischen Theatertruppen, denen Shakespeare angehörte, vom Adel oder gar vom Königshaus protegiert wurden. Außerdem weiß man genau, daß Molière – wenigstens beim *Tartuffe* – unter der Tyrannei, welche das Interesse des Sonnenkönigs an seiner Truppe mit sich brachte, nur allzu offensichtlich litt. Und war nicht der Herzog von Meiningen ein Fürst?

Fiebachs Auffassung, das Theater sei vom 16. Jahrhundert bis hin zum Illusionismus und zur Einfühlungstheorie des ausgehenden 19. Jahrhunderts von der Bourgeoisie getragen worden, veranlaßt ihn dazu, das erste Kapitel seines Buches »Das Illusionstheater und die Bourgeoisie« zu überschreiben.

Er glaubt ferner, die Klassik fuße auf der Wirklichkeit, betont die illusionistische Technik Diderots und wendet den Begriff »kritischer Realismus« auf die russischen Dramatiker Gribojedow, Gogol und Ostrowski an – ganz als ob diese Dichter ein und dieselbe Tendenz vertreten hätten. Émile Zola und Otto Brahm, welche die Auffassung vertraten, die Kunst beruhe auf der Wirklichkeit und könne der Sache der sozialen Gerechtigkeit dienen, werden von Fiebach verurteilt, weil die Kunstwerke, die sie bejahten, das Individuum als ein hilfloses Opfer der bürgerlichen Produktionsverhältnisse zeigen. Nach alledem besteht kein Zweifel mehr, daß Fiebach unter historischer Auffassung der Theatertheorie eine dialektische Auffassung versteht und diese dialektische Auffassung im Marxismus verankert. Dies wird offenkundig in der Begründung seiner Ablehnung der Arbeit des dänischen Literaturwissenschaftlers Helge Hultberg: »Ein undialektischer Theoretiker wie Hultberg kann dieses Verhältnis zwischen Dargestelltem, Darstellung und Rezipienten überhaupt nicht verstehen« (S. 381).

Nach solchen Äußerungen wäre es sicher »undialektisch«, von Fiebach zu erwarten, daß er das Verhältnis von Theatertheorie und Theaterpraxis objektiv zu würdigen vermöchte. Jedenfalls ist von Praxis in den übrigen Kapiteln seines Buchs nicht mehr die Rede. Das zweite Kapitel, dem Theater des 20. Jahrhunderts vor der russischen Revolution gewidmet, untersucht die Theorien Gordon Craigs, Wsewolod Meyerholds und Konstantin Stanislawskis. Das dritte Kapitel befaßt sich mit dem Theater in der »Krise der bürgerlichen Gesellschaft« (dem Expressionismus) und schließt auch Antonin Artaud und diejenigen ein, die der Verfasser für dessen Schüler hält. Das vierte und weitaus längste Kapitel, das fast die Hälfte des Bandes umfaßt, behandelt die nachrevolutionäre Zeit, vor allem den Beitrag Meyerholds, Piscators, Stanislawskis und Brechts (dem über 50 Seiten zufallen). Die Ausführlichkeit der Diskussion in diesem Kapitel zeigt, wieviel besser sich Fiebach in diesem Zeitabschnitt auskennt. Gewiß ist seine deutsche Herkunft dafür verantwortlich, daß er Tairow vor Meyerhold behandelt – wohl deshalb, weil Tairows wichtigstes Buch, *Zapiski rezhissera* (Notizbuch eines Regisseurs), bereits 1923 unter dem Titel *Das entfesselte Theater* in deutscher Übersetzung erschien, während die theoretischen

Schriften Meyerholds erst viel später bekannt wurden. Und so ist auch das einzige Theatergebäude, das als Beispiel einer möglichen Verwirklichung der neuen Theatertheorien erwähnt wird, ein deutsches, nämlich das von Gropius für Piscator entworfene Totaltheater.

Von den anderen Theaterkulturen, die Fiebach behandelt, kennt er anscheinend die englische am besten. So nennt er Peter Brook und Charles Marowitz in einem Atem, was fast den Eindruck erweckt, als arbeiteten sie zusammen. Seine Kenntnis des Russischen, Französischen und Englischen ist ausreichend. Und auch seine Behandlung der in diesen Sprachen verfaßten Sekundärliteratur läßt wenig zu wünschen übrig. (Allerdings fehlt eine Bibliographie im eigentlichen Sinne.) An einer Stelle mißversteht er allerdings einen englischen Text. Er behauptet nämlich, Edward Braun habe gesagt, daß Meyerhold der Meinung gewesen sei, es fehle an sowjet-russischen Dramen, während Braun in Wirklichkeit nur sagte, daß Meyerhold zu einem bestimmten Zeitpunkt die damals vorhandenen Sowjetdramen (außer einem von Tretjakow stammenden) abgelehnt und es vorgezogen habe, auf neue Werke aus der Feder Erdmans und Majakowskis zu warten.

Solche geringfügigen Entstellungen berechtigen uns kaum, Fiebachs Buch in Bausch und Bogen abzulehnen. Andererseits muß ihm ernsthaft vorgeworfen werden, daß er der Theatertheorie einen Bärendienst erweist, wenn er zu abstrakt vorgeht und so der Theaterpraxis Unrecht tut. Auch ist ihm anzukreiden, daß er die Theorie so behandelt, als sei sie autonom und nicht in die geschichtliche Entwicklung eingebettet. Besonders im Falle Meyerholds ist es gefährlich, die Theorie einseitig auf eine Linie festzulegen. Meyerhold galt wegen seiner chameleonartigen Verwandlungen, die er in den dreieinhalb Jahrzehnten seiner Laufbahn durchmachte, geradezu als der Picaso des Theaters. Fiebachs mangelnde historische Perspektive ist übrigens auch der Grund dafür, daß er den Terminus *uslovnyi teatr* mit »bedingtes Theater« übersetzt.

Auch bei Brechts Theorie verkleinert Fiebach die Bedeutung der historischen Entwicklung, obwohl gerade diesbezügliche Fragen in der Fachwissenschaft heiß umstritten sind. Wenn er Brecht zitiert, gibt er weder das Datum noch den Titel der

Schrift an, aus der zitiert wird. (Immerhin verweisen die Anmerkungen auf die Band- und Seitenzahlen einer der gängigen Brecht-Ausgaben.) So zitiert er zum Beispiel hintereinander ohne Angabe der Quellen aus den Überlegungen Brechts zum Programm des Berliner Ensembles und aus dem Text *Über experimentelles Theater* (1939).

Doch Fiebachs Darstellung fehlt es nicht nur an einer chronologischen Dimension; sie wird auch der letzten Phase Brechtscher Überlegungen zum Wesen des Theaters, die in dem Schlagwort »Dialektik auf dem Theater« kulminierten, nicht gerecht. Dies nimmt wunder, weil gerade Manfred Wekwerth, der Leiter des Regieinstituts der DDR, hier schon gute Vorarbeit geleistet hat. Wekwerth machte bekanntlich auf die Antithese »Verfremdung und Genuß« aufmerksam und wies zugleich den Weg zu einer Synthese, wobei er sich auf das Brecht-Zitat stützte: »Das Theater des wissenschaftlichen Zeitalters vermag die Dialektik zum Genuß zu machen.« Fiebach verbannt dagegen leider den Genuß aus seiner Systematisierung der Brechtschen Theorie. Hinzu kommt, daß er sich bei seiner Analyse der Theorie Brechts nicht auf dessen Dramen und Inszenierungen bezieht, obwohl kaum ein Theatermann unseres Jahrhunderts die Trinität der Funktionen (Theorie, Dramaturgie, Regie) so sehr in sich vereinigte wie Brecht.

Fraglos ging Fiebach von der lobenswerten Absicht aus, seinen Lesern einen Gesamtüberblick über die Theatertheorien des 20. Jahrhunderts aus übernationaler Sicht zu bieten. Doch hat er die von ihm angestrebte historische Betrachtungsweise durch eine vornehmlich systematische ersetzt, wobei er in äußerster Vereinfachung eine Reduktion auf die marxistischen Grundprinzipien »Kunst und Wirklichkeit« vorgenommen hat.

Marjorie L. Hoover (New York)

Paul Kussmaul, *Bertolt Brecht und das englische Drama der Renaissance* (Bern und Frankfurt, 1974), 175 Seiten.

Unter den Bearbeitungen Bertolt Brechts nimmt das englische Drama der Shakespeare-Zeit eine besondere Stellung ein – nicht allein wegen der Zahl der auf solchen Vorlagen basierenden Stücke, sondern auch wegen ihrer Variationsbreite. Sie gestattet es, an einem Teilkomplex von Brechts Gesamtwerk in exemplarischer Weise Formen, Möglichkeiten und Grenzen seines künstlerischen Produktionsprozesses überhaupt aufzuzeigen.

Die Forschung ist auf die zentrale Bedeutung dieser Thematik erst relativ spät aufmerksam geworden. In den letzten Jahren hingegen ist eine ganze Reihe einschlägiger Veröffentlichungen erschienen. Erinnert sei an die Studien von Beckley (1961), Hahnloser-Ingold (1970) und Symington (1970). So verdienstvoll diese Studien für die Erschließung der zunächst unübersichtlichen entstehungsgeschichtlichen und thematischen Zusammenhänge sind – eine Arbeit, die sich den theoretischen und praktischen Problemen des Komplexes »Bearbeitung« bei Brecht umfassend widmet, steht noch aus (vgl. jedoch inzwischen Arrigo Subiottos Studie *Bertolt Brecht's Adaptations for the Berliner Ensemble* [London, 1975]). Sie müßte von der produktiven Klassikerrezeption Brechts und der ihr zugrunde liegenden Dialektik von Modellcharakter und Materialwert ausgehen, die doppelte Tendenz von didaktischer Vereinheitlichung und aktualisierender Analyse erfassen, zudem die Wechselwirkung von sprachlicher Umformung und dem Einfluß zeitgeschichtlicher Ereignisse berücksichtigen und den dynamischen Entwurfscharakter vieler Bearbeitungen Brechts im Kontext seines Gesamtwerks untersuchen.

Kussmauls Stoffauswahl ist relativ breit. Im Mittelpunkt seiner Arbeit steht die mehr oder minder ausführliche Diskussion von sieben Stücken oder Stückentwürfen Brechts, die auf Vorlagen der Shakespeare-Zeit beruhen: Marlowes *Leben Eduards des Zweiten*, *Macbeth*, *Hamlet*, Websters *The Duchess of Malfi*, Heywoods *A Woman Killed with Kindness*, *Coriolan*, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*. Eine Erörterung

der »Übungsstücke für Schauspieler« und je ein Kapitel »Anklänge an Shakespeare in Stücken Brechts« und »Texte für Filme« schließen sich an. Diese Auswahl scheint vertretbar, wiewohl man sich fragt, warum Kussmaul zwar erklärtermaßen den Begriff »Bearbeitung« weiter und differenzierter versteht als etwa Symington, aber darauf verzichtet, Brechts Mitarbeit an der Bearbeitung von Ben Jonsons *Volpone* durch Elisabeth Hauptmann in seine Überlegungen einzubeziehen.

Größere Einwände erheben sich gegen methodische Schwächen von Kussmauls Ansatz. Er verspricht in der Einleitung, nicht nur mehr Material heranzuziehen als seine Vorgänger, sondern »eine umfassende Darstellung unseres Themas« zu liefern, die Frage »nach einer durchgreifenden Bearbeitungsmethode« zu stellen und das »Verhältnis von Historisieren und Aktualisieren« (S. 11) grundsätzlich zu klären. Der Leser beurteilt die Erfolgsaussichten eines solchen Versuchs indes skeptisch, wenn er weiter liest, es gehe darum, die anglistische Fragestellung »Was trägt Brecht zum Verständnis Shakespeares bei?« durch eine germanistische Komplementärfrage »Was war Brechts Auffassung von Shakespeare und seiner Zeit?« zu ergänzen. Um eine Vergleichsbasis zu gewinnen, schaltet Kussmaul daher seinen Untersuchungen einen kurzen Abriss der »wirklichen« Stellung Shakespeares in seiner Zeit vor, der durch die kühne Vereinfachung des Forschungsstandes verblüfft. Besonders bedenklich mutet die dadurch verursachte Verengung der Fragestellung an: immer wieder werden Brechts Eingriffe danach beurteilt, wie sie sich zu einer vermeintlich vorgegebenen verbindlichen Deutungsnorm verhalten. Gewisse nachschöpferische Freiheiten werden dem Bearbeiter zwar zugestanden, jedoch nicht selten mit einem deplazierten apologetischen Unterton. So heißt es in einem der zusammenfassenden Schlußkapitel: »Wenn dem Interpreten Brecht stellenweise widersprochen werden mußte, so lassen sich Brechts Irrtümer aus seiner Rolle als Bearbeiter und Umarbeiter erklären, wenn nicht sogar rechtfertigen« (S. 140).

Aus einer derart normativ zugespitzten Perspektive ergeben sich mitunter durchaus anschauliche Einzelinterpretationen, wie etwa die Analyse der Entwürfe zu *Macbeth* (S. 55 ff.). Kussmaul erörtert stoffliche Abweichungen, deckt parodistische Elemente auf, identifiziert Anspielungen, macht zeit- und

sozialkritische Bezüge dingfest. Allerdings stößt die Auswertung bald an die Grenzen einer teils starr kategorisierenden, teils spekulativen Kritik.

Besonders ausführlich geht der Verfasser auf den Begriff des Gestischen ein, in dem er zu Recht einen wichtigen Schlüssel zu Brechts Bearbeitungstechnik erblickt. Hier treten die Nachteile von Kussmauls Ansatz besonders kraß hervor. Er definiert anhand von Brechts theoretischen Äußerungen das Gestische als Gesamtheit der sprachlichen und außersprachlichen Mittel, die der Bearbeiter aus der Vorlage gewinnt oder an sie heranträgt, um der neuen Fassung die gewünschte Wirkung auf den zeitgenössischen Zuschauer zu verleihen. Gerade eine Darstellung, die die wirkungsästhetische Komponente einer solchen Konzeption ins Auge faßt, dürfte allerdings nicht dabei stehenbleiben, allgemein von Brechts sozialkritischer Intention zu sprechen, sondern müßte die Wirkungsintention des Autors in ihrer Beziehung zum ursprünglichen Text einerseits, zum Publikum und seiner konkreten Situation andererseits als »Sprechsituation« der Neufassung interpretieren. Kussmaul ignoriert die Resultate seiner eigenen Diskussion des Gestischen bei Brecht, wenn er die konkreten Bezüge vernachlässigt, auf die sich das Gestische stützt. Aus der Klage über die Schwierigkeit, Brechts Gestus-Konzept »systematisch« (S. 33) zu entwickeln, spricht eine Verkennung der Integration von Text und Theorie, der für Brecht bezeichnenden Wechselwirkung von theoretischen Modellen und praktischen Darstellungsproblemen. Kussmauls Darlegungen verharren in einem ahistorischen Vakuum, da sie – aus Mangel an umfassender Quellenkenntnis? – auf diese für die Klassiker-Bearbeitungen konstitutive Dialektik kaum eingehen. Angesichts eines durchweg positivistisch-intuitiven Blickwinkels bleiben die Möglichkeiten, Brechts Bearbeitungen von einer pragmatischen Poetik her näherzukommen, nahezu ungenutzt, sieht man von phrasenhaften Gemeinplätzen (»Die Wirkung aufs Publikum – das ist genauso eine Frage der Soziologie wie der Ästhetik«, S. 16) ab.

Nicht nur methodisch, auch sachlich bietet die Arbeit wenig Neues, sofern sie nicht auf Vorarbeiten anderer zurückgreifen kann. Die unbekannten Bearbeitungen kommen zu kurz. Nur gut zwei Seiten befassen sich mit Brechts Version von

Websters *Duchess of Malfi*, die in den Jahren 1943 bis 1946 unter Mitwirkung von W. H. Auden für den Broadway entstand. Gerade an einem solchen Beispiel hätten sich die enge Verzahnung von Aktualisierung und Umformung unter den konkreten Zeitbedingungen (politische Situation, Theaterstruktur, beteiligte Schauspieler und Mitarbeiter) und die Konsequenzen der Einbeziehung von Formen des Unterhaltungstheaters (Brecht entdeckte Verfremdungseffekte im Musical) im einzelnen aufweisen lassen. Hier, wie auch in den Ausführungen zu *A Woman Killed with Kindness*, enttäuscht Kussmauls als »umfassend« angekündigte Studie vollends. Seine abschließende Bemerkung zeigt, daß er da aufhört, wo die Arbeit eigentlich beginnen sollte: »Das Fehlen einer sozialen Thematik in *The Duchess of Malfi* scheint im Zusammenhang mit Brechts gesamtem Schaffen die Ausnahme zu sein. Der Grund ist vielleicht der, daß sich Brecht in diesem Stück von den Wünschen und Plänen seiner Mitarbeiter [...] bestimmen ließ und einen Kompromiß schloß« (S. 75 f.). Mit einem statischen Werkbegriff läßt sich die Abfolge von Entwürfen gerade im vorliegenden Fall nicht zutreffend würdigen. Das Ineinander von Theaterreform und Ideologiekritik, das alle Bearbeitungen Brechts prägt, bleibt vollends unbeachtet.

Die Brauchbarkeit der Studie wird auch durch eine Reihe praktischer Mängel beeinträchtigt. So erscheint der in einer »Vorbemerkung« erhobene Anspruch, die Ergebnisse beruhten »in verschiedenen wesentlichen Teilen auf bisher unveröffentlichten Manuskripten Brechts« (S. 9), recht gewagt, da der Autor offensichtlich nicht selbst Einblick in die Fülle des vorhandenen Archivmaterials genommen hat, sondern sich selektiv auf das beschränkt, was ihm das Bertolt-Brecht-Archiv zusandte. Ungünstig wirkt sich ferner der Umstand aus, daß Kussmaul die Bibliographie seiner zuerst 1971 als Dissertation erschienenen Darstellung nicht auf den Stand des Erscheinens der Buchveröffentlichung (1974) gebracht hat. Darüber hinaus vermißt man aber auch Hinweise auf frühere Forschungsbeiträge, aus denen der Verfasser wichtige Anregungen für sein Thema hätte gewinnen können. Dazu zählt etwa der Vergleich epischer Techniken bei Shakespeare und Brecht, den R. B. Parker vorgenommen hat (»Dramaturgy in

Shakespeare and Brecht«, *University of Toronto Quarterly* 32 [1963], 229-246), Ulrich Weissteins Untersuchung über das Verhältnis von *Measure for Measure* und *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (»Two Measures for One . . .«, *Germanic Review* 43 [1968], 24-39), oder Martin Brunkhorsts rezeptionsgeschichtliche Modellstudie *Shakespeares »Coriolanus« in deutscher Bearbeitung* (Berlin, 1973). Daß schließlich an zahlreichen Stellen störende Fehler mit irritierender Konsequenz stehengeblieben sind (so wird durchweg von »Iberim« statt »Iberin«, von »de Guzmann« statt »de Guzman« gesprochen), sei nur am Rande erwähnt.

Die Brecht-Forschung ist zu weit fortgeschritten, als daß ein allgemeiner und weitgehend Bekanntes resümierender Überblick, wie er hier vorgelegt wird, berechtigt erschiene. Ein zu undifferenzierter methodischer Ansatz verbindet sich mit einer zu oberflächlichen Erfassung und Auswertung des bereitstehenden Quellenmaterials. Der Verfasser unterzieht sich weder der mühevollen Arbeit, den Entstehungsprozeß einzelner Stücke zu rekonstruieren, noch erstellt er ein fundiertes Modell der »Bearbeitung«; er bietet weder eine Rezeptionsgeschichte noch eine vergleichende Textinterpretation. Angesichts dieser Zwitterhaftigkeit rückt die empfehlende Vorbemerkung des Reihenherausgebers Hans Reiss, Kussmauls Studie zeichne sich »durch common sense und Pragmatismus« aus, in ein merkwürdiges Licht.

Walter Pache (Köln)

James K. Lyon, *Bertolt Brecht und Rudyard Kipling* (Frankfurt, 1976), 155 Seiten.

Brecht borrowed from Kipling's translators, and not from Kipling. Anyone who disagrees will now have to come to terms with Lyon's evidence as supported by the master's lifelong associates. Helene Weigel, Elisabeth Hauptmann, Hans Otto Münsterer and Carl Zuckmayer are now on record, confirming Kipling's influence and the degree of Brecht's dependence on translations. Herta Ramthun of the Bertolt-Brecht-Archiv generously assisted Lyon. With all of that four-star aid, one could expect great achievement; and indeed, Lyon magnificently accomplishes his main purpose of providing a catalogue of Brecht's borrowings from Kipling. Actually, *two* catalogues, or appendices, provide an extremely useful overview. »Anhang A« lists works Brecht definitely knew and the evidence proving this knowledge; and »Anhang B« lists those works by Brecht in which borrowing is apparent. It does not include examples from unpublished works, nor does it refer to passages which seems »Kiplingese« but show no traceable textual borrowing.

Lyon's second, less precise purpose was to analyze the creative process, »in dessen Verlauf Brecht diesen Stoff seinem Werk assimilierte«. Here he fails, apparently because the plethora of provable borrowings and similarities of tone misled him. He commits the error of equating the quantity of material borrowed from Kipling with the quantity of love Brecht had for Kipling. That might be a useful formula for a study of, say, Gay's influence on Brecht, but it certainly cannot apply to two authors whose political leanings were poles apart. Just as Lyon uses evidence of borrowing to conclude that Brecht felt a spiritual affinity for Kipling, it is possible to use it to reach a very different conclusion, i. e. to see Brecht as using Kipling to turn Kipling against himself, to conclude, in other words, that Brecht's anti-imperialist/pro-Marxist parody was sharpened by his reaction to Kipling. Lyon does not acknowledge this possibility; rather, he sees evidence of a spiritual affinity and denies the possibility of Brecht doubting his »Lieblingsautor«. In one instance he

quotes Brecht only partially and to his own advantage as perpetuator of the myth that Kipling and Brecht were »verwandte Geister«. John Willett tried out the idea of a pre-ideological similarity between the two in his article *Kipling* (*Poetry Review* 62, Spring 1971), and Lyon seizes the idea to make weak inferences. It is true that Kipling and Brecht shared a propensity for common speech, a feeling for the language of the lower classes. However, we know that by 1920 Brecht was already able to distance himself from Kipling's views, as is apparent from his statement in the *Notizbücher* which Lyon quotes only partially: »Wenn man Kipling liest und Hamsun, dann ist das Material ein grundverschiedenes, ebenso der Gesichtswinkel« (18,4). Here Lyon's quotation ends, although Brecht went on to qualify what might have seemed like praise for Kipling and to note *exactly* what it was he admired him for: »Aber hinter dem Material steht der Mann auf einem Punkt, den man genau sieht, und der Mann ist die Hauptsache. Er sagt seine Ansicht, falsch oder richtig, das heißt nach unserm Geschmack oder nicht nach unserm Geschmack, es ist ein Mann, der uns erlaubt, uns über ihn zu stellen und ihn beim Schreiben zu betrachten« (my emphasis). In spite of his admiration for Kipling's poetry which expresses »seine Ansicht, falsch oder richtig«, Brecht was never taken in by any of Kipling's political views. In his own poetry and plays he finds Kipling's opinions to be »false.« He did find Kipling's artistry to be worth borrowing from, however, in order to render his own social commentary more effective. As Lyon shows us time and again, Brecht borrowed stylistic devices and certain images, such as the soldier-slave and the good woman corrupted by society. But to what purpose or why these images were borrowed, and what guided Brecht's careful process of selection, Lyon does not attempt to tell us.

To understand something of Brecht's creative process of assimilation, to learn why he borrowed images from someone whose ideology he probably rejected, it is helpful to look at the *Communist Manifesto*. Lyon does not find it necessary to ground his chapter, »Kipling in einer marxistischen Welt«, in any basic Marxist text, and as a result it lacks orientation in Marxist doctrine. Willy Haas, in *Bert Brecht*, quotes Lion Feuchtwanger's reminiscences about Brecht's »early«

(probably 1918) attempts to translate the *Manifesto* into classical hexameter. (Apparently this became a lifelong hobby, as translating the *Divine Comedy* or reading *War and Peace* in the original is for others. In *The Poet Beneath the Skin* Willett refers to Brecht's much later efforts during his exile in Santa Monica.) The Marxist metaphor of soldier-slave is especially striking when we consider Brecht's preoccupation with Kipling's soldiers: »Arbeitermassen, in der Fabrik zusammengedrängt, werden soldatisch organisiert. Sie werden als gemeine Industriesoldaten unter die Aufsicht einer vollständigen Hierarchie von Unteroffizieren und Offizieren gestellt. Sie sind nicht nur Knechte der Bourgeois-klasse, des Bourgeoisstaates, sie sind täglich und stündlich geknechtet von der Maschine, von dem Aufseher, und vor allem von dem einzelnen fabrizierenden Bourgeois selbst« (*Manifest der Kommunistischen Partei*). With Kipling's assistance, Brecht was able to dress Marx's soldiers in imperialist colonialist uniform and give them late 19th-century jingoistic songs resembling those of the British music hall. (This review is not the place for notes on the music hall origins of Jingoism and its subsequent appearance in ballads by Swinburne, Kipling and Brecht, though Lyon's book might well have been.) The *Manifesto*-inspired image of the soldier-bourgeois slave who is a mouthpiece of imperialism appears in the *Kanon-Song* and in *Mann ist Mann* wearing this parodying guise. Understanding Brecht's dual assimilation of Marx and Kipling helps to explain the apparent inconsistency of Brecht's war-mongering imperialist attitude in these works when it is compared to the socialism and pacifism of all of his other dramas.

Lyon discovered the Brechtian image of the good woman corrupted by society in Kipling's *The Record of Badalia Herodsfoot*, and his contribution here is immense. This is a recurring figure in Brecht's dramas, as familiar, for example, as Shen-Te in *Der gute Mensch von Sezuan* and as Simone Machard. However, Lyon could have demonstrated more fully how Brecht uses Kipling to develop the would-be-good-woman image. The context of Kipling's lines in *Mary Pity Women*, for example, takes on the importance of showing Polly Peachum to be an innocent, »good« person until she is corrupted by Macheath in the *Dreigroschenoper*. Equally dis-

appointing is that Kipling's other maternal figures who offer their succor in the form of food, geographical directions and motherly advice to Kipling's travelling heroes are not mentioned. The resemblances of *Kim's* Maharanee and The Woman of Shamlegh, as well as Madame Binat of *The Light That Failed* to Brecht's Mutter Courage and Witwe Begbick seem more than coincidental. Perhaps a study of »Kipling's Women as Models for Brecht« is in order. It would have to consider Kipling's attitude toward womankind, which was less than flattering for all but the mothers mentioned here. But, then, Kipling's view of *mankind* was unflattering also. As seen in *The Light That Failed* and *The Jungle Books* – texts Lyon proves Brecht read early in life – Kipling's misanthropy is anything but supportive of man's good instincts. The basic Kipling native, the most primitive of men living in a jungle village, is basically evil, without any redeeming qualities. The jungle itself, however, is depicted as a well-ordered society where the only corrupt animals are the Bandar-log – the apes, who are satirized as being most like the worthless human race. There is no lawlessness in Kipling's jungle. It is a very orderly and structured society, clearly superior to man's in Kipling's view. Mowgli, the jungle boy, is good because he was raised by the animals, and his mother, Messua, is basically good, too; but then Kipling's maternal figures always are. Also depicted as »good« is the British colonial government:

[Messua] »Khanhiwara is thirty miles from here, but at Khanhiwara we may find the English –«

»And what Pack are they?« said Mowgli.

»I do not know. They be white, and it is said that they govern all the land, and do not suffer people to burn or beat each other without witnesses. If we can get thither to-night, we live. Otherwise we die« (From »Letting in The Jungle«, *The Jungle Books*).

Lyon's assumption that Brecht borrowed the jungle metaphor from Kipling is an example of the occupational short-sightedness endemic to a borrowing study. Upton Sinclair's *The Jungle* (1906) is a more probable source, especially since Sinclair and Brecht knew the *Manifesto* and shared socialistic views. Sinclair's protagonist, Jurgis, thinks himself to be living in an American capitalist jungle in which the strong devour the weak, in which greed for material goods and power drive

men to become predators upon humanity. This theme is dialectically opposed to Kipling's idea of the white man's burden as Brecht knew it from *The Jungle Books*. The English colonialists Messua looks to for rescue could readily be recognized by Brecht as the very bourgeoisie Marx condemns in the *Manifesto*: »Die Bourgeoisie reißt durch die rasche Verbesserung aller Produktionsinstrumente, durch die unendlich erleichterten Kommunikationen alle, auch die barbarischsten Nationen in die Zivilisation. [. . .] Sie zwingt alle Nationen, die Produktionsweise der Bourgeoisie sich anzueignen, wenn sie nicht zugrunde gehen wollen; sie zwingt sie, die sogenannte Zivilisation bei sich selbst einzuführen, d. h. Bourgeois zu werden. Mit einem Wort, sie schafft sich eine Welt nach ihrem eigenen Bilde.« In *The Light That Failed*, which the famous Carrington biography regards as being Kipling's most autobiographical novel, his view of mankind as expressed by the protagonist Dick Heldar is consistently misanthropic. In a key episode he graphically describes to his beloved Maisie a battlefield scene he remembers from his days in the Sudan as a newspaper man: »It looked just like a bed of horrible toadstools in all colours, and – I'd never seen men in bulk go back to their beginnings before. So I began to understand that men and women were only material to work with and that what they said or did was of no consequence.« Did Brecht regard Kipling as a pacifist after reading this novel, as Lyon believes he did? There is no evidence to justify this conclusion, nor is it possible to agree with Lyon's speculation that Kipling was a pacifist. Carrington cites several jingoistic letters from Kipling to pacifists, which should put this matter to rest forever.

To sum up what Kipling meant to Brecht, this reviewer cannot resist the temptation to paraphrase Dick Heldar: Brecht understood that *universal literature* was only material to work with, and that what *critics* said or did was of no consequence. Lyon calls Brecht an »exploiter« when he fails to credit Kipling in a footnote, but in using this pejorative term he shows a lack of understanding of Brecht's guiding principles and purpose. It is a typical Brechtian irony to find him figuratively dressing the Marxist soldier metaphor in an imperialist uniform, although the obvious borrowing can

blind the researcher to his sly methods. In Lyon's case, this is due to his purpose to simply catalogue the influences of Kipling on Brecht, and not to consider other sources. By looking at the two authors only, he exaggerates the influence, especially when he attributes stylistic traits to Kipling that could just as easily be attributed to literary tradition. This exaggeration could have been avoided if the scope had been wide enough to include an analysis of the French *ballade*, the English folk ballad, and the Scottish border ballad. (Ah yes, and what about Robert Burns' *A Man's A Man for A' That*?) Lyon denies that Brecht used Bänkelsang (see Sammy K. McLean's 1972 study) which has most of the structural features credited to Kipling's influence. Not only does he fail to mention stylistic borrowings from obvious literary models, he rejects authors elsewhere accepted in Brechtian criticism as having influenced Brecht. Heinrich Heine, for example, deserves better treatment than that which Lyon gives him just because Brecht wrote in *Über Lyrik* that he considered Heine »profan«. Is it not an odd but true corollary of comparative studies that even in saying that he rejects an author a writer admits his influence? Perhaps an exception even in Brecht's mind was Heine's strongly sarcastic tendency as demonstrated in the poem, *Weltlauf*, a paraphrase of Luke 19:26:

Hat man viel, so wird man bald
 Noch viel mehr dazu bekommen.
 Wer nur wenig hat, dem wird
 Auch das Wenige genommen.
 Wenn du aber gar nichts hast,
 Ach, so lasse dich begraben –
 Denn ein Recht zum Leben, Lump,
 Haben nur die etwas haben.

For those seeking borrowings, it is, as has been shown, a natural occupational hazard to become so imbued with the special relationship between author and source that other sources are slighted or go unrecognized. Although Lyon traps himself in this way, his book is a useful compendium of textual borrowings. He has given Brecht scholars a stepping-off point, and for this reason his work is appreciated.

Sara Steinman (Milwaukee, Wisconsin)

Materialien zu Bertolt Brechts »Schweyk im Zweiten Weltkrieg«. Hrsg. von Herbert Knust (Frankfurt, 1974), 315 Seiten.

In diesem bemerkenswert gründlich gearbeiteten Band breitet Herbert Knust von der University of Illinois in Urbana einen Reichtum an Materialien aus, in dem sich Brechts intensives Interesse für Jaroslav Hašeks klassischen Roman *Osudy Dobrého Vojáka Švejka* und dessen Bearbeitungen widerspiegelt. Er hat durch die Heranziehung meist unveröffentlichter Dokumente aus europäischen und nordamerikanischen Archiven ein Kompendium von außerordentlichem Wert geschaffen, dessen Material der Öffentlichkeit sonst verborgen geblieben wäre.

Da Brechts Hašek-Rezeption äußerst kompliziert verlief, ist es verständlich, daß dieser Band über 300 Seiten umfaßt. Es ist bedauerlich, daß Knust aus Raumgründen gezwungen war, den Text einer wichtigen Dramatisierung des *Schweyk* in deutscher Sprache auszulassen. Ich meine damit die von Max Brod und Hans Reimann kurz nach dem Erscheinen der Übersetzung von Grete Reiner geschriebene Bühnenfassung. Obwohl die Brod/Reimannsche Version für das Piscator-Kollektiv und Brecht, welche 1928 ein Bühnenstück nach Hašeks Roman herstellten, unannehmbar war, ist der Text von beträchtlichem historischen Interesse. Vergleicht man nämlich die beiden Fassungen, so wird verständlich, wie Piscator und Brecht die von Hašek vorgenommene Entheroisierung des Militärs *nicht* verstanden wissen wollten. Knust gleicht diesen Mangel insofern aus, als er eine ausführliche Inhaltsangabe des Brod/Reimannschen Textes gibt, in deren Verlauf die Unterschiede deutlich werden.

In dem Zeitraum zwischen der äußerst erfolgreichen Inszenierung der *Schweyk*-Fassung von 1928 und Brechts eigener Bearbeitung des Stoffes (abgeschlossen 1943) wurden mehrere Versuche unternommen, Brecht (und oftmals auch Piscator) zu überreden, eine volkstümlichere und damit weniger radikale Version des *Schweyk* herzustellen. Knust bringt viele Belege aus diesen Jahren, die er der Korrespondenz, den Tagebüchern, den Notizbüchern und den abgelehnten Entwürfen

bestimmter Teile des Stücks entnimmt. Trotz der Fülle des dargebotenen Materials gibt es eine kleine Auslassung, die es wert ist, erwähnt zu werden. Das Brecht-Archiv (BBA 309/02) besitzt einen von einem europäischen Filmproduzenten verfaßten Brief an Brecht, in dem dieser höflich gebeten wird, ein Filmmanuskript herzustellen, das auch eine »Liebeshandlung, um die man aus Verkaufsgründen nicht herumkomme«, enthalten solle. Obendrein gibt der Verfasser des Schreibens zu verstehen, daß »heutzutage [Mai 1936] das Militär nicht lächerlich gemacht werden dürfe«. Die Tatsache, daß Brecht und Piscator der Idee widerstanden, ein Schwejk-Manuskript zu verfassen, wiegt um so schwerer, wenn man bedenkt, welcher Druck während der Exil-Jahre auf Brecht ausgeübt wurde, eine volkstümliche Boulevard-Fassung des Hašek'schen Romans zu schaffen. Man verstehe mich bitte nicht falsch. Wichtig ist nicht, daß Knust das eine oder andere Dokument aus diesem oder jenem Grunde nicht miteinbezogen hat. Dem Leser, der ernsthaft an der Entstehungsgeschichte von Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* interessiert ist, hat der Herausgeber durch diesen Beitrag zur Brecht-Forschung einen wertvollen Dienst erwiesen.

John Fuegi (College Park, Maryland)

Bertolt Brecht, *Prosa IV. Me-ti – Buch der Wendungen*. Hrsg. von Werner Mittenzwei (Berlin und Weimar, 1975), 261 Seiten.

Kaum eins der Nachlaßwerke Brechts stellte die Herausgeber vor solche Schwierigkeiten wie *Me-ti*. Hier hatte Brecht weder einen Gesamtplan noch bestimmte Einzelkonzepte hinterlassen. Uwe Johnson, der erste Herausgeber des *Me-ti*, hat sich 1965 in der Wiedergabe der einzelnen Texte weitgehend an jene Reihenfolge gehalten, wie er sie in Brechts Nachlaß (Mappen 129-134, 136) vorfand, d. h. er verfuhr relativ mechanisch, um dem Ganzen nicht »seinen Geist« aufzuzwingen. Klaus Völker, der zweite Herausgeber, gab dagegen 1967 diese Reihenfolge auf, warf einige Teile, die zur Lyrik oder zum Keuner-Komplex gehören, heraus und rückte die Lai-tu-Geschichten in annähernd chronologischer Form an das Ende des Ganzen. Damit war zweifellos ein Fortschritt erzielt. Aber ein wirklich neuer Gesichtspunkt zur Gliederung des Materials ist auch bei Völker nicht zu entdecken.

Demgegenüber geht Werner Mittenzwei bei seiner Neuherausgabe des *Me-ti* wesentlich radikaler oder, wie manche sagen würden, »brechtischer« vor. Er sucht nach einem Prinzip, das sowohl »Brechts Intentionen entspricht als auch eine bessere, überschaubare Gliederung des gesamten Textes gewährleistet«. Mittenzwei tut das, indem er das Ganze nach »Büchern« ordnet, da bereits Brecht mit Zwischenüberschriften wie »Buch der Eigenschaften« oder »Buch der Erfahrung« experimentiert hat und auch das Werk des chinesischen Philosophen *Me-ti* (wie auch Goethes *West-östlicher Divan*) nach »Büchern« geordnet ist. Eine solche Aufteilung erlaubt ihm, diesem Werk eine »innere Ordnung« zu geben, die auf einem »philosophisch-ästhetischen Kompositionsprinzip« beruht. Er rückt dabei das *Buch der Großen Methode*, als das Kernstück des Ganzen, an den Anfang. Darauf folgt das *Buch der Erfahrung*, in dem alle Probleme »der Ethik, der Moral, der praktischen Lebensweise, aber auch der Kunst als Teil der Lebenskunst behandelt werden«. Im *Buch über die Unordnung* bringt Mittenzwei sämtliche Texte unter, die sich auf das kapitalistische Ausbeutersystem und den Faschismus bezie-

hen. Im *Buch der Umwälzung* erscheinen jene Texte, in denen Brecht seine Revolutionstheorie erläutert. Und im *Buch der Großen Ordnung* findet sich schließlich alles, was sich auf den Aufbau des Sozialismus bezieht. Damit hat das Ganze – selbst als Fragment – ein deutlich erkennbares Profil bekommen, das man nach den bisherigen Editionen des *Me-ti* als wohltuend ›brechtisch‹ empfindet, da es sowohl gedankliche Schärfe als auch ästhetische Klarheit besitzt. Schade, daß wir zum sogenannten ›Tui-Roman‹ nicht einen ähnlich großen Materialberg haben, der sich durch einen Herausgeber wie Mittenzwei auf ebenso sinnvolle Weise ordnen ließe. Aber ein rein satirisches Werk war Brecht wohl doch unwichtiger als der *Me-ti*.

Das lange Nachwort von Mittenzwei (S. 182-239) ist nicht nur informierend, indem es uns über Vorbild, Entstehung, Gestaltungsprinzipien, sogenannte ›Anlehnungen‹, die Anwendung der dialektischen Methode, die Beziehung zu Korsch, Brechts Tui-Kritik, seine Auffassung der »Großen Methode« und schließlich den entschiedenen Leninismus des Ganzen belehrt, sondern auch äußerst verständlich, durchsichtig, ja geradezu ›klassisch‹ geschrieben. Hier haben Denkart und Stil des *Me-ti* eine wahrhaft ›produktive‹ Wirkung gehabt. Wie tuistisch-verquält, elitär-fremdwortreich, adornistisch-verschachtelt schreiben dagegen manche weniger ›entschiedenen‹ Brechtianer!

Dieselbe Klarheit herrscht in allen Fragen der inhaltlichen Bestimmung und politischen Auslegung des *Me-ti*. Fast noch interessanter als die bloße Information (oder auch gewisse polemische Partien) ist daher Mittenzweis ideologische Zielsetzung. Er sieht den *Me-ti* als ein Werk, das aus der linken Materialästhetik der späten zwanziger Jahre erwachsen ist, deren eigentliches Lehrziel die dem Aufnehmenden abverlangte »Einsicht in die materialistische Dialektik« war, was eine höchst produktive Einstellung von seiten des Rezipienten voraussetzt. Mittenzwei charakterisiert daher den *Me-ti* vornehmlich als »Geschmeidigkeitsübungen im dialektischen Denken«. Das Ganze bestehe weder aus politischen »Leitsätzen« noch aus »Urteilen, Wertungen und Selbstbekenntnissen über historische Ereignisse und Personen«, sondern sei eine Anleitung zum sinnvollen Gebrauch der »Großen Methode«. Um dieses Büchlein wirklich in sich aufzunehmen, müsse

auch der Leser zum eigenständigen Denker und damit Produzenten werden, d. h. sein eigenes Verhalten ständig im Hinblick auf die ideologische Nützlichkeit überprüfen. Und somit nimmt Mittenzwei dem Ganzen seinen vordergründigen Bekenntnischarakter. Der *Me-ti* ist für ihn nicht nur ein Schlüsselwerk zum besseren Verständnis von Brechts ›Stalinismus‹, seines Verhältnisses zu Korsch oder ähnlicher Phänomene. Schließlich beziehe sich dieses Werk auf »China« – und nicht nur auf das Rußland oder Deutschland der dreißiger Jahre. Die Beispiele, die es benutze, seien zwar historisch konkret, aber eben doch ins Philosophisch-Ästhetische stilisierte Paradigmata. Es verstehe sich als ein Beitrag zur Weiterentwicklung der materialistischen Dialektik, ja geradezu als eine Trainingsanleitung für dialektisches Denken, die wegen ihrer parabelhaften Struktur auch heute noch nicht veraltet sei und als eine ständige Neueinübung im dialektischen Denken ›benutzt‹ werden könne. Hier habe man einmal nicht bloß Geschichtern, Anekdoten, Aphorismen, d. h. sogenannte ›Lebenshalbweisheiten‹ zur Hand, sondern werde in geistige Exerzitien verstrickt, die geradezu danach drängten, auch auf andere Gebiete übertragen zu werden.

Mittenzwei bestimmt deshalb Brechts Dialektik-Auffassung als einen Zweifrontenkrieg gegen linksradikalen Subjektivismus und »kriechenden Empirismus«, wobei er Brecht etwas zu säuberlich von Korsch abhebt oder zumindest das Komplizierte dieses Verhältnisses ziemlich vereinfacht. Andererseits ist natürlich seine These, daß der *Me-ti* zu den wichtigsten polit-ästhetischen Lehrbüchern des ›eingreifenden‹ Denkens im leninistischen Sinne gehört, über jeden Zweifel erhaben. Und Mittenzwei besitzt zugleich die Klarheit und Eindringlichkeit des Stils, das in seiner eigenen Haltung überzeugend herauszubringen.

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Bertolt Brecht, *Tagebücher 1920-1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920-1954*. Hrsg. von Herta Ramthun (Frankfurt, 1975), 273 Seiten.

Leser, die bei der Lektüre des *Arbeitsjournals* meinten, sie seien in ihrem Anspruch auf »Privates« zu kurz gekommen, dürften sich jetzt entschädigt fühlen. Zu vermuten ist ferner, daß diese Veröffentlichung das Interesse der Psychoanalyse an Brecht erheblich steigern wird. Kein Wunder, wenn man bedenkt, wie bereitwillig der junge Brecht über sein »Innenleben« – das Wort kann hier beim besten Willen nicht vermieden werden – Auskunft erteilt, Vorstellungen, Träume und Stimmungen aufzeichnet, überhaupt sein eigenes Bewußtsein durchaus individualistisch nimmt und es mit viel Neugierde hin und her wendet. Konventionellen Erwartungen entspricht die Rolle, die dabei »Weibergeschichten« zukommt: Überaus eingehend wird über die einzelnen mehr oder minder dramatischen Phasen in der Geschichte mehrerer Liebschaften der Augsburger und Münchener Zeit berichtet. Den Kern dieser *éducation sentimentale* bildet die Vorgeschichte von Brechts erster Ehe. Entsprechende Informationen bietet der Anmerkungsteil, der allerdings in mancher Hinsicht etwas zu sparsam geraten ist, vor allem dort, wo man sich ergiebiger Auskunft über literarhistorisch relevante Fakten wünscht.

Wer Brechts Erotik nur mäßige Aufmerksamkeit entgegenbringt, wird als Gewinn der Lektüre die schriftstellerische Leistung hervorheben oder auch psychologische Betrachtungen, die schon den späteren Dialektiker erkennen lassen. Über den Sommer 1920 heißt es: »Ich habe nicht viel gemacht, etwas geschwommen, einiges gelesen, nichts geliebt. Aber die Zeit war nicht arm. Ich mußte umschauflern und mich an den Anblick von Leichen gewöhnen. Schlimmer, als daß nichts getan wurde, ist, daß viel angefangen wurde. Immerhin sind einige Balladen fertig. Auch die Sägearbeit an dem Ast, auf dem ich sitze, schreitet fort, wenn auch langsam. Aber die Sicherheit treibe ich mir noch aus« (S. 72). Solche und ähnliche Stellen werfen Fragen auf, die kaum zu beantworten sind. Die Frage etwa, inwieweit Privates und Öffentliches beim jungen Brecht als Gegensätze zu bezeichnen sind, mit

anderen Worten: ob die Aufzeichnungen Persönliches nicht doch schon literarisch »aufheben« und damit für künftige Leser Psychologie stilisieren, ein Rollenspiel entwerfen, »Dichtung und Wahrheit« sein wollen. Es fällt immerhin auf, daß der Autor ein gewisses Interesse für biographische Literatur bekundet, so für Plutarch, die Briefe van Goghs, die *Bekenntnisse* des Augustinus. (Freilich gehört Augustinus erst später, 1928, zur Lektüre, und zwar »aus Mangel an Schundromanen«.)

Wie dem auch sei, die Aufzeichnungen zeigen, daß die Artikulierung von Widersprüchen stets zu den Leidenschaften Brechts gehörte. Was manche Gedichte aussprechen, bestätigen nun die autobiographischen Texte: daß das Vergnügen an Gärten und Bäumen auch in jenen Zeiten sehr lebhaft war, wo Freude an der Natur nicht ohne ein schlechtes Gewissen empfunden werden konnte. Was sich die Notizen seit den späten zwanziger Jahren allerdings ganz versagen (der Autor also nicht mehr gelten läßt), sind die ehemals so bezeichnenden Stimmungen (»Abends schlingere ich durch die Allee, durch die schon der goldene Gongschlag des Herbstes aufschwillt. [. . .] Ich laufe etwas traurig und gestillt zwischen die Bäume«), die koketten Zynismen und mutwilligen Exzentritäten (»Ich werde in meinem Zimmer Plakate mit Sprüchen aufhängen, lauter Papier an die Wände, teils unzüchtig. [. . .] Wenn man auf dem Bett liegt und verzweifelt, genießt man den Trost dieser gesalzenen Weisheitssprüche und ärgert sich darüber, über die Banalität des Daseins!«), kurz: die »baalischen« und anarchistischen Gebärden des jungen Brecht. Die Aufzeichnungen aus späteren Jahren, Beispiele der bekannten Stilaskese, sind zumeist nicht weniger persönlich, kommen jedoch vollständig ohne Grimassen aus. Paradoxerweise wirken sie trotz mancher didaktischen Pointe intimer, auch selbstbewußter, im doppelten Sinn des Wortes. 1942, ein Jahr nach dem Tode von Margarete Steffin, schreibt Brecht, er habe es vermieden, wirklich über diesen Verlust nachzudenken: er fürchte nicht so sehr den Schmerz als vielmehr die Erkenntnis, er könnte sich seiner schämen. Wie auch immer, ein Sinn sei nicht erkennbar: »Der Tod ist zu nichts gut. Nicht alle Dinge müssen zum besten dienen, keine unerforschliche Weisheit etabliert sich in derlei. Es kann keinen Trost geben«

(S. 232).

Was den »roten Faden« von Brechts Leben betrifft, fällt auf, daß schon der Münchener Student und Theaterreleve sich Gedanken über offensichtliche Widersprüche im gesellschaftlichen Verhalten der Menschen machte. Die Eigentümlichkeit der Beziehungen zwischen »Fressen« und »Moral« trat ins Blickfeld, wohl zunächst auf Grund eigener Erfahrungen in der bürgerlichen Umwelt, jedenfalls schon einige Jahre vor der ersten Begegnung mit marxistischen Texten. Man müsse den Mut haben, Ideale und Institutionen auf die Sucht des Menschen zurückzuführen, seine Lage zu verschleiern, unmittelbare soziale Einrichtungen, aber auch Religion, Philosophie, Kunst als »Aktionen gegen das Gefühl der Einsamkeit, Ausgeliefertheit und Rechtlosigkeit« zu erkennen. So eine Eintragung im Februar 1922. Noch fehlen Begriffe wie Entfremdung oder Ideologie; noch stehen historische und existentielle Begründungen nebeneinander.

Eine weitere Erkenntnisquelle ist die Literatur. Gerade in den Tagebüchern 1920-1922 ist oft von literarischen Dingen die Rede, und man fühlt sich in der Annahme bestätigt, Brechts zeitweilige Gleichgültigkeit gegenüber der Literatur (Detektivromane ausgenommen!) sei schon immer gespielt gewesen. Die Tagebücher widerlegen zweifellos Brechts späteres Diktum, Expressionismus und ähnliches habe es »in Augsburg nicht gegeben«, seinen Versuch also, sich im Rückblick unliterarisch zu geben und Augsburg zu einer geistigen Lebensform zu stilisieren. Augsburg oder München, jedenfalls gab es damals eine ganze Menge Bücher, die der eifrige Leser und Theaterbesucher Brecht nennenswert fand. Es beginnt mit dem schon erwähnten Plutarch, mit dem *Greco* von Maurice Barrès, »stark und zart«, mit Gedichten von Else Lasker-Schüler, »im einzelnen wunderschön«, aber auch mit Karl Valentin – alles in *einer* Eintragung, die sich auf nur wenige Tage bezieht. Der angebliche literarische Rowdy hielt es in seiner Lektüre schon damals mit der »Weite und Vielfalt«, wobei er literarisch Exklusives keineswegs ausschloß: Flauberts Briefe, Hebbels Tagebücher, Rimbaud, Strindberg, Tagore, Döblin, Karl Kraus. Die Autoren, die man zu den Wortführern des Expressionismus zählte, kommen allerdings weniger gut weg: Kaiser, Edschmid, Kulka. Mit Edschmid

wird Hermann Hesse verglichen, und der Vergleich fällt zugunsten des Autors der Erzählungen *Klingsors letzter Sommer* und *Peter Camenzind* aus. Für den Expressionismus hatte Brecht bekanntlich wenig übrig; auch hier überwiegt in den Urteilen Skepsis, ja Hohn: »Diese Bewegung war eine (kleine deutsche) Revolution, aber als etwas Freiheit erlaubt war, zeigte es sich, daß keine Freien da waren; als man glaubte, sagen zu dürfen, was man wolle, war es das, was die neuen Tyrannen wollten, und sie hatten nichts zu sagen« (S. 18).

Brechts eigene Position, keineswegs unliterarisch, zeichnet sich zumeist im Widerstand gegen manche Zeitgenossen ab, gegen den »steilen« Idealismus vor allem, aber auch den »barocken« Stil, den er an Döblin tadelt (freilich nur am *Wallenstein* – den *Wadzek* liest er mit Begeisterung). Im übrigen: Intoleranz war Brechts Sache nicht. Auf Schritt und Tritt erfährt man, wie vieles er gelten ließ, Literarisches und Unliterarisches. Eine Opposition zwischen ambitionierter und trivialer Produktion scheint ihm ebenso fremd gewesen zu sein wie der Gegensatz zwischen den auratischen Medien/Darbietungsformen und etwa dem Film oder dem Kabarett. Nirgendwo kommt der Verdacht auf, er sei bereit gewesen, das eine gegen das andere auszuspielen, einen Detektivschmöcker gegen Strindberg, oder umgekehrt. Zuzugeben ist, daß er mit uneingeschränkter Begeisterung, ja mit Erschütterung nur von *einem* Werk spricht, dem Kino-Einakter *Alkohol und Liebe* von Chaplin. Man ist versucht, die ganze, vergleichsweise umfangreiche Eintragung zu zitieren, weil sie wie keine andere eine Vorstellung von Brechts eigentümlichem Kunstenthusiasmus vermittelt. Es ist »das Erschütterndste, was es gibt, es ist eine ganz reine Kunst« – diese Geschichte von einem heruntergekommenen, versoffenen Maler, der versucht, vor den Leuten das Gesicht seiner ehemaligen Geliebten auf den Fußboden zu zeichnen und der nach vielen mißlungenen Versuchen tot über der Zeichnung zusammenbricht. Im Hinblick auf das rezeptionstheoretische Interesse unserer Zeit sei wenigstens der Schluß zitiert: »Die Kinder und die Erwachsenen lachen über den Unglücklichen, er weiß es: Dieses fortwährende Gelächter im Zuschauerraum gehört zu dem Film, der todernst ist und von erschreckender Sachlichkeit und Trauer. Der Film zieht seine Wirkung (mit) aus der Roheit

seiner Beschauer« (S. 171). Sicherlich, das Lob Chaplins hat so manches mit Brechts demonstrativem Interesse für Schaubuden, Clowns und grotesken Jux zu tun; allein man sollte nicht vergessen, daß Chaplin damals – die Notiz stammt vom Oktober 1921 – bereits die kunstkritische Essayistik beschäftigte und daß er selbst schon Literatur geworden war: in Iwan Golls »Kinodichtung« *Die Chapliniade* von 1920.

Wem es daran gelegen ist, poetologische Konstanten zu entdecken, d. h. den späteren Brecht schon im jungen zu erkennen, wird an einer Notiz vom Februar 1922 seine helle Freude haben. Der Autor, der hier ausdrücklich von seinen Erfahrungen beim Schreiben des *Baal* und des *Dickichts* ausgeht, hofft, »einen großen Fehler sonstiger Kunst« vermieden zu haben, nämlich deren Bemühung, mitzureißen. Schon sehr früh also – hier hat man es schwarz auf weiß – besteht Brecht auf einer Dramaturgie, die in einer besonderen Weise auf den Zuschauer bezogen ist: dadurch nämlich, daß sie ihn in seiner »splendid isolation« beläßt, ihn folglich *nicht* dazu einlädt, mitzuempfinden oder sich mit dem Helden zu identifizieren. Es ist eben »nicht sua res, quae agitur«, meint Brecht. Das »höhere Interesse«, das er dem Publikum empfiehlt, ist »das am Gleichnis, das am Andern, Unübersehbaren, Verwunderlichen« (S. 187). Was es mit dem »Verwunderlichen« für eine Bewandnis hat, braucht hier, in einem Brecht-Jahrbuch, nicht erklärt zu werden. Gewiß ist jedoch, daß diese Äußerung Brechts eine Überprüfung der Geschichte des Verfremdungs-Begriffs notwendig macht.

Viktor Žmegač (Zagreb)

Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben mit einem Vorwort von David Drew (Frankfurt, 1975), 240 Seiten.

Kurt Weill erwarb sich Weltruhm mit der *Dreigroschenoper*. Darauf scheint er, wie die von seinem Biographen David Drew beglaubigte Bezeichnung als »Gelegenheitsarbeit« ausweist, selbst ein wenig neidisch gewesen zu sein. Andererseits beanspruchte er das Stück durchaus für »die Schaffung eines neuen Genres des musikalischen Theaters« (S. 56). Auch Max Butting bezeugte diese Gespaltenheit, als er Weill vor der Premiere geringschätzig über das Werk sprechen hörte und danach von einem »neuen Weg« vernahm (Max Butting, *Musikgeschichte, die ich miterlebte*, Berlin 1955, S. 169). Weill mußte einerseits erkennen, daß ihm hier eine neue Qualität gelungen war, die sich nicht nur durch die Popularität, sondern auch durch den Beifall der Musikphilosophen Adorno und Bloch bestätigte; andererseits fühlte er seine musikalischen Bemühungen auf dem Gebiet der großen Form unterschätzt. Und insbesondere mußte es ihn treffen, wenn sein Erfolg einzig auf seinen Partner Brecht zurückgeführt wurde. Denn er war, als er mit Brecht zusammentraf, in der Musikwelt schon als bedeutendes Talent anerkannt und hatte mit Georg Kaiser und Iwan Goll zusammengearbeitet.

Es ist die Absicht der Studien David Drews und auch dieser Sammlung, hier einiges zurechtzurücken. Dabei mag nun freilich gelegentlich Brecht Unrecht geschehen. Denn zweifellos gab er den Anstoß, daß Weill den neuen Weg ging. Und als sie sich trennten, blieben die Erfahrungen bei Weill gewiß aufgehoben, wurden aber durch andere Einflüsse zersetzt. Man mag es wenden, wie man will: Die vier Jahre von 1927 bis 1930, in denen sich Weill mit Brecht zusammentat (mit kurzer Fortsetzung 1933), sind seine gewichtigsten. Darüber gibt gerade auch die ausgewählte Sammlung seiner Schriften Auskunft, die für diese Zeit am ergiebigsten ist, mag Brecht darin eine Rolle spielen oder nicht. Jedenfalls ist er gegenwärtig: mit vielen seiner Ansichten, sogar mit seinem Vokabular. Es ist bezeichnend, daß in den vier Arbeiten aus der Emigration davon kaum mehr etwas zu spüren ist.

Freilich war Weill für die Begegnung mit Brecht sozusagen prädisponiert. Sein Lehrer Ferruccio Busoni, den er – was auch aus diesen Schriften hervorgeht – emphatisch als Vorbild verehrte, bekämpfte Amusement, Rausch, Illustration und Identifikation im Theater. Er trat gegen das Gesamtkunstwerk Wagnerscher Prägung auf und empfahl das alte Nummernprinzip. Das Spiel sollte als ein Spiel einsichtig sein. Weill hat diese Gebote schon vor der Arbeit mit Brecht befolgt, so in dem Einakter *Der Protagonist* nach Georg Kaiser, wo (gespielte) Realität und (offen inszeniertes) Spiel einander durchdringen und die beiden Ebenen sogar durch getrennte Orchestergruppen verdeutlicht werden, von denen eine – wie in der *Dreigroschenoper!* – auf der Bühne sitzt. Auch der Jazz, wesentliches Element für den »Song«, war Weill schon bekannt; er hatte ihn in *Royal Palace* sogar in die (Ballett-)Oper eingebracht.

Weill nimmt für das Songspiel *Mahagonny*, die erste gemeinsame, am 18. Juli 1927 in Baden-Baden uraufgeführte Arbeit mit Brecht, die Begründung dieser neuen Gattung Lied für sich in Anspruch (S. 57). In Brechts Version liest es sich so, daß er Weill aufgefordert habe, »einfach ein halbes Dutzend schon vorliegender Songs neu zu vertonen«; bis dahin habe Weill »ziemlich komplizierte, hauptsächlich psychologisierende Musik geschrieben« (*Werkausgabe, Schriften zum Theater* I, Frankfurt 1967, S. 474). Weill hat auch einige von Brechts eigenen Melodien, die im Anhang zur *Taschenpostille* stehen, aufgegriffen, konnte aber – wie er schreibt – nur durch die rhythmische Fixierung des Grundgestus angeregt werden (S. 43). Der *Alabama-Song*, den er zum Vergleich heranzieht, sei in Brechts Formulierung »als Musik überhaupt nicht zu verwenden« gewesen; er, Weill, habe zwar den gleichen Grundgestus gestaltet, ihn aber »erst mit den viel freieren Mitteln des Musikers wirklich »komponiert!« (S. 44) Es gibt einen anderen, bisher unbekannten und auch David Drew entgangenen Beleg: der Refrain der *Seeräuber-Jenny* in der von Brecht komponierten Fassung des Liedes (BBA 249). Das Autograph des Arrangements (Stimmen) durch seinen musikalischen Mitarbeiter Franz Brunier, datiert vom 8. März 1927 (!), nennt ausdrücklich Brecht auch als Komponisten!

Weill bezeugt für das Frühjahr 1927 seine erste Begegnung

mit Brecht (S. 56). Er dürfte, selbst eng dem Funk verbunden, Brecht bei den Aufnahmen von *Mann ist Mann* für den Berliner Sender kennengelernt haben. Am 13. und 27. März hat er darüber für die Zeitschrift *Der deutsche Rundfunk*, deren ständiger Mitarbeiter er war, begeistert berichtet (S. 174 ff.). Am gleichen Ort hatte er schon am 22. 8. 1926 auf Brecht hingewiesen (S. 225). Drew vermutet sogar, es müsse bereits vor dem Frühjahr 1927 Kontakte gegeben haben.

Die Zusammenarbeit war eng und schloß auch die Texte ein. »Gesamtplan und Szenarium« der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* seien »gemeinsam ausgearbeitet worden« (S. 39). Für den *Jasager* beansprucht Weill seine Mitarbeit bei der Auswahl der japanischen Vorlage (S. 62). Er konnte da mitreden; denn er wußte in der Literatur genau Bescheid. Das ist auch eine Entdeckung dieser Sammlung seiner Schriften, die keineswegs nur mit Musik zu tun haben, sondern zum Beispiel auch kurze Porträts von Shaw, Oskar Maria Graf und Gorki bringen. Nicht zuletzt zeigt sich an seinem Stil, daß er an besten Vorbildern geschult war. Weill hatte auch den scharfen Blick für das Theater, und seine Rezensionen von »Sendespielen«, wie man damals Aufnahmen von Sprechstücken oder Opern im Funk nannte, treffen ins Schwarze. Schade, daß das Vorhaben, ein Regiebuch der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zu erarbeiten, nicht verwirklicht wurde; es wäre eines der ersten Beispiele für diese später beliebten Dokumentationen gewesen, und schon das Vorwort dazu, das als einziger Teil veröffentlicht wurde (S. 57-60), vermittelt viele Einsichten: Verbindlichkeit von Caspar Nethers Projektionen, Heranspielung der solistischen Szenen an den Zuschauer, Sicherung des »rein musikalischen« Ablaufs.

Mit Formulierungen wie der letzten dürfte Brecht nicht recht einverstanden gewesen sein; er befand später auch, daß Weills Musik zu der Oper »nicht rein gestisch« sei, aber »viele gestische Partien« enthalte (*Werkausgabe, Schriften zum Theater* I, S. 476). Bezeichnenderweise beteiligte er Weill nicht an der Abfassung der Anmerkungen, die doch wichtige Passagen zur Musik enthalten, sondern zog Peter Suhrkamp heran.

Dabei hatte sich Weill sogleich nach der Begegnung die Ansichten Brechts zu eigen gemacht und sie auch publizistisch

vertreten. Er benutzte auch dieselben Begriffe. So behauptete er, das neue Operntheater habe »epischen Charakter« (S. 39). Als neue Stilelemente werden »der Verzicht auf die illustrative Wirkung der Musik, die Beseitigung des falschen Pathos, die Aufteilung der Handlung in abgeschlossene Nummern und die dramaturgische Auswertung der absoluten musikalischen Form« genannt (S. 51). Das »Theater der vergangenen Epoche« sei für »Genießende« bestimmt gewesen (S. 40), das neue Theater »im stärksten Maße unromantisch« (S. 41). Der Hörer solle durch Musik nicht »berauscht«, sondern zum »Mitdenken« veranlaßt werden (S. 76). Einen seiner gehaltvollsten Aufsätze widmete Weill dem »gestischen Charakter« in der Musik (S. 40-45). Sogar die Wirkung der Verfremdung wird beschrieben, und dies schon vor der Arbeit mit Brecht, herausgefordert bezeichnenderweise durch Busoni, in analytischen Betrachtungen zu dessen *Faust* (S. 35). Der Begriff, den Brecht erst in den dreißiger Jahren auf die Künste bezogen hat, begegnet freilich noch nicht.

Weill suchte vor allem die musikalischen Chancen, die Brecht ihm bot, zu nutzen. Die epische Haltung des musikalischen Bühnenwerkes ermögliche es erst, »eine absolut musikalische, konzertante Gestaltung zu geben, ohne dabei die Gesetze der Bühne vernachlässigen zu müssen« (S. 36). Er beansprucht dabei eine dominierende Stellung: die Form der Oper sei »ein Uding, wenn es nicht gelingt, der Musik im Gesamtaufbau und in der Ausführung bis ins einzelste eine vorherrschende Stellung einzuräumen« (S. 41). Bezeichnend ist sein Enthusiasmus für Strawinskys *Oedipus Rex*. Hier sieht er »einen Markstein in der Entwicklung einer neuen Oper« und hebt »die Aufnahme eines rein gesanglichen Opernstils, in dem Handlung, Dramatik und optische Bewegung völlig zurückgedrängt sind zugunsten einer rein musikalischen Formgebung«, hervor (S. 161). Hanns Eisler hingegen urteilte seinerzeit, daß Strawinsky damit »nicht nur ideologisch erledigt« sei, sondern »auch seine ganze Ursprünglichkeit und musikalische Kraft verloren« habe (*Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, Leipzig 1973, S. 52). Weill schätzte an Strawinsky gerade diese Wendung und stellte sie seinen »Verzerrungen« gegenüber als positiv hin (S. 124). Seine eigene Musik wollte Weill nicht als parodistisch oder ironisch verstanden wissen;

und selbst dort, wo die Parodie auf der Hand liegt, wie im letzten »Dreigroschenfinale«, bestreitet er sie ausdrücklich (S. 55). Er fürchtete, man werde derlei als bloßen Ulk mißverstehen, und wollte wohl auch von vornherein den Vorwurf entkräften, er biete Musik aus zweiter Hand. Weill sah diese Gefahr auch bei seinem geliebten Offenbach und sprach bei ihm von einer »Art von ernsthafter Parodie« (S. 157). Er hätte das ebensogut von sich selbst sagen können. Aber Parodie bleibt Parodie.

Mochten sich in der Einschätzung der Musik zwar gelegentlich Widersprüche ergeben, so war Weill für Brecht doch der rechte Mann in seinem Mut zur Einfachheit. Auch das war ein Erbgut von Busoni, der gefordert hatte, »einfach« zu komponieren. Weill sieht das schon in seiner eigenen, 1922 entstandenen Kinderpantomime *Zaubernacht* verwirklicht; danach hätten bei ihm aber »artistische Versuche« überwuchert, und erst in dem Songspiel *Mahagonny* sei der »neue, einfache Stil« zum Durchbruch gekommen und habe in der *Dreigroschenoper* »wohl seine erste vollgültige Prägung« gefunden (S. 66). Also wiederum war es Brecht, der hier Anlagen förderte, die gewiß schon vorhanden gewesen, aber durch andere, modische Einflüsse zurückgedrängt worden waren. Das Bekenntnis blieb, und noch im Februar 1949 schreibt Weill, daß er das, was er sagen will, so einfach wie möglich sagen möchte (S. 52). Verbunden damit ist die für einen Musiker seiner Generation ebenfalls ungewöhnliche Bejahung der Melodie, verstanden im Sinne leichter Sanglichkeit und Faßlichkeit. Schon 1925 schreibt Weill in einem seiner ersten größeren Artikel: »Die Melodie ist der Atem, ist das pulsierende Leben der Musik« (S. 131 f.). In einer späteren Arbeit über *Oper in Amerika* (1937) heißt es, daß die Melodie »seit jeher das stärkste Ausdruckselement des musikalischen Theaters« gewesen sei, und es wird der Versuch beklagt, sie »durch eine übersteigerte Harmonik und durch orchestrale Effekte zu ersetzen« (S. 80 f.). Der Belcanto eines Bellini wird keineswegs als kulinarisch verdammt; Weill sieht in ihm geradezu ein Modell!

Schon früh zeigte er auch politisches Interesse. Er sah den Umschichtungsprozeß, der sich in der Gesellschaft vollzog, und forderte die Öffnung der Kunst für die neue Klasse. 1925 rezensierte er die Radio-Gesangsposse *Die Maschinenbauer*

von Berlin und begrüßte, daß sie sich an die Arbeiter als Publikum wandte (S. 167). Überhaupt sei Politik wichtig, und sie müsse im Funk (der damals auf diesem Gebiet noch sehr enthalten war) behandelt werden (S. 104-107). Piscator erhält Beifall für seine »Versuche«, »Zeittheater« zu machen; hier würden »die großen politischen Stoffe der Zeit behandelt: Krieg, Kapitalismus, Inflation, Revolution« (S. 48). In einem 1930 geführten Gespräch bekennt sich Weill zu den Arbeiterchören; in ihnen findet er »wirkliche Laien, für die es sich lohnt, einfache Musik zu schreiben« (S. 64). Und in einem Aufsatz über die *Aufgaben einer Musikzeitschrift* nennt er präzise den Gegenstand der marxistischen Musikwissenschaft (ohne daß er je den Begriff gebraucht hätte): »Untersuchungen darüber anzustellen, welche Beziehungen zwischen den musikalischen Stilformen einer Epoche und den gesellschaftlich ökonomischen Verhältnissen der gleichen Epoche bestehen« (S. 190).

Das Verdienst des Herausgebers David Drew besteht nicht nur in der Sammlung und vorbildlichen editorischen Betreuung jener – weithin schon bekannten – Arbeiten Weills, die seine Stellung als Komponist zu klären versuchen; er hat darüber hinaus eine Fülle von Artikeln aufgespürt, die von 1925 bis 1929 für die Wochenschrift *Der deutsche Rundfunk* entstanden sind: Kritiken, Leitartikel, Würdigungen, Polemiken, und zwar nicht nur zur Musik, sondern auch zur Literatur und gelegentlich sogar zur Politik. Manches, was man dort liest, hat sich überholt, so die funkspezifische Musik, die, namentlich von der Instrumentation her, die Möglichkeit der (damals noch unsensiblen) Mikrophone berücksichtigt; anderes ist gleichsam prophetisch gesehen und wahr geworden, nämlich die von Weill so genannte »absolute Radiokunst« (S. 130), die heute *Musique concrète* oder elektronische Musik heißt.

Es ist falsch, in Weill bloß einen Gefährten Brechts zu sehen; doch hat er zweifellos durch Brecht zu seinen bedeutendsten Leistungen gefunden. Der Sammelband seiner Schriften zeigt ihn als einen selbständigen, klugen Kopf, dem nichts von seinem Charakter genommen wird, wenn er Einflüsse, die von einem anderen ausgehen, in sich aufnimmt. Überdies reflektierte Weill sie im Wort nur beiläufig; sein eigentliches

Medium war die Musik, und dort setzte er das, was von außen kam, auf ganz eigene Weise um.

Fritz Hennenberg (Leipzig)

- 492 Julien Green, Der Geisterseher
- 493 Stefan Zweig, Die Monotonisierung der Welt
- 494 Samuel Beckett, That Time/Damals
- 495 Thomas Bernhard, Die Berühmten
- 496 Günter Eich, Marionettenspiele
- 497 August Strindberg, Am offenen Meer
- 498 Joseph Roth, Die Legende vom heiligen Trinker
- 499 Hermann Lenz, Dame und Scharfrichter
- 500 Wolfgang Koeppen, Jugend
- 501 Andrej Belyj, Petersburg
- 504 Juan Rulfo, Der Llano in Flammen
- 505 Carlos Fuentes, Zwei Novellen
- 506 Augusto Roa Bastos, Menschensohn
- 508 Alejo Carpentier, Barockkonzert
- 509 Elisabeth Borchers, Gedichte
- 510 Jurek Becker, Jakob der Lügner
- 512 James Joyce, Die Toten/The Dead
- 513 August Strindberg, Fräulein Julie
- 514 Sigmund Freud, Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci
- 515 Robert Walser, Jakob von Gunten
- 517 Luigi Pirandello, Mattia Pascal
- 519 Rainer Maria Rilke, Gedichte an die Nacht
- 520 Else Lasker-Schüler, Mein Herz
- 521 Marcel Schwob, 22 Lebensläufe
- 522 Mircea Eliade, Die Pelerine
- 523 Hans Erich Nossack, Der Untergang
- 524 Jerzy Andrzejewski, Jetzt kommt über dich das Ende
- 525 Günter Eich, Aus dem Chinesischen
- 526 Gustaf Gründgens, Wirklichkeit des Theaters
- 528 René Schickele, Die Flaschenpost
- 529 Flann O'Brien, Das Barmen
- 533 Wolfgang Hildesheimer, Biosphärenklänge
- 534 Ingeborg Bachmann, Malina
- 535 Ludwig Wittgenstein, Vermischte Bemerkungen
- 536 Zbigniew Herbert, Ein Barbar in einem Garten
- 537 Rainer Maria Rilke, Ewald Tragy
- 538 Robert Walser, Die Rose
- 539 Malcolm Lowry, Letzte Adresse
- 540 Boris Vian, Die Gischt der Tage
- 553 Strindberg, Traumspiel
- 554 Carl Seelig, Wanderungen mit Robert Walser

- 793 Von deutscher Republik. Hrsg. von Jost Hermand
- 794 Döbert R./Nunner-Winkler, G., Adoleszenzkrise und Identitätsbildung
- 795 Dieter Kühn, Goldberg-Variationen
- 797 Brecht Jahrbuch 1975
- 798 Gespräche mit Ernst Bloch. Herausgegeben von Rainer Traub und Harald Wieser
- 799 Volker Braun, Es genügt nicht die einfache Wahrheit
- 800 Karl Marx, Die Ethnologischen Exzerpthefte
- 801 Włodzimierz Brus, Sozialistisches Eigentum und politisches System
- 802 Johannes Gröll, Erziehung im gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß
- 803 Rainer Werner Fassbinder, Stücke 3
- 804 James K. Lyon, Bertolt Brecht und Rudyard Kipling
- 806 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 6
- 807 Gilles Deleuze/Félix Guattari, Kafka. Für eine kleine Literatur
- 808 Ulrike Prokop, Weiblicher Lebenszusammenhang
- 809 G. Heinsohn / B. M. C. Knieper, Spielpädagogik
- 810 Mario Cogoy, Wertstruktur und Preisstruktur
- 811 Ror Wolf, Auf der Suche nach Doktor Q.
- 812 Oskar Negt, Keine Demokratie ohne Sozialismus
- 813 Bachrach/Baratz, Macht und Armut
- 814 Bloch/Braudel/L. Febvre u. a., Schrift und Materie der Geschichte
- 815 Giseler Rüpke, Schwangerschaftsabbruch und Grundgesetz
- 816 Rainer Zoll, Der Doppelcharakter der Gewerkschaften
- 817 Bertolt Brecht, Drei Lehrstücke: Badener Lehrstück, Rundköpfe, Ausnahme und Regel
- 818 Gustav Landauer, Erkenntnis und Befreiung
- 820 Wolfgang Abendroth, Ein Leben in der Arbeiterbewegung
- 821 Otto Kirchheimer, Von der Weimarer Demokratie zum Faschismus
- 822 Verfassung, Verfassungsgerichtsbarkeit, Politik. Herausgegeben von Mehdi Tohidipur
- 823 Rossana Rossanda / Lucio Magri u. a., Der lange Marsch durch die Krise
- 824 Altvater/Basso/Mattick/Offe u. a., Rahmenbedingungen und Schranken staatlichen Handelns
- 825 Diskussion der ›Theorie der Avantgarde‹. Herausgegeben von W. Martin Lüdke
- 826 Fischer-Seidel, James Joyces »Ulysses«
- 827 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 7
- 828 Rolf Knieper, Weltmarkt, Wirtschaftsrecht und Nationalstaat
- 830 Manuela du Bois-Reymond, Verkehrsformen zwischen Elternhaus und Schule
- 832 Herbert Claas, Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar
- 833 Peter Weiss, Dramen I

- 834 Friedensanalysen 2
- 835-838 Bertolt Brecht, Gedichte in 4 Bänden
- 839 Géza Róheim, Psychoanalyse und Anthropologie
- 840 Aus der Zeit der Verzweiflung. Beiträge von Becker/Bovenschen/Brackert u. a.
- 841 Fernando H. Cardoso/Enzo Faletto, Abhängigkeit und Entwicklung in Lateinamerika
- 842 Alexander Herzen, Die gescheiterte Revolution
- 845 Ror Wolf, Die Gefährlichkeit der großen Ebene
- 847 Friedensanalysen 3
- 848 Dieter Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs
- 849 Samuel Beckett, Glückliche Tage
- 850 Basil Bernstein, Beiträge zu einer Theorie
- 851 Hobsbawm/Napolitano, Auf dem Weg zum historischen Kompromiß
- 852 Über Max Frisch II
- 853 Brecht-Jahrbuch 1976
- 854 Julius Fučík, Reportage unter dem Strang geschrieben
- 856 Dieter Senghaas, Weltwirtschaftsordnung und Entwicklung
- 858 Silvio Blatter, Genormte Tage, verschüttete Zeit
- 860 Gombrich/Hochberg/Black, Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit
- 861 Blanke/Offe/Ronge u. a., Bürgerlicher Staat und politische Legitimation. Herausgegeben von Rolf Ebbighausen
- 863 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 8/9
- 864 Über Wolfgang Koeppen. Herausgegeben von Ulrich Greiner
- 866 Fichant/Pêcheux, Überlegungen zur Wissenschaftsgeschichte
- 868 Brede/Dietrich/Kohaupt, Politische Ökonomie des Bodens
- 871 Friedensanalysen 4
- 872 Piven/Cloward, Regulierung der Armut
- 873 Produktion, Arbeit, Sozialisation. Herausgegeben von Th. Leithäuser und W. R. Heinz
- 874 Max Frisch/Hartmut von Hentig, Zwei Reden zum Friedenspreis des Deutschen Buchhandels 1976
- 875 Eike Hennig, Bürgerliche Gesellschaft und Faschismus in Deutschland
- 879 Peter Bürger, Aktualität und Geschichtlichkeit
- 881 Loch/Kernberg u. a., Psychoanalyse im Wandel
- 883 Erwin Piscator, Theater der Auseinandersetzung
- 885 Hans Dieter Zimmermann, Vom Nutzen der Literatur
- 886 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 10
- 887 Über Hans Mayer, Herausgegeben von Inge Jens
- 890 Bergk/Ewald/Fichte u. a., Aufklärung und Gedankenfreiheit. Herausgegeben und eingeleitet von Zwi Batscha
- 891 Friedensanalysen 5
- 895 Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte
- 902 Ernest Borneman, Psychoanalyse des Geldes
- 920 Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch, Herausgegeben von Arno Münster

Alphabetisches Verzeichnis der edition suhrkamp

- Abendroth, Sozialgesch. d. europ. Arbeiterbewegung 106
 Abendroth, Ein Leben 820
 Achternbusch, L'Etat c'est moi 551
 Adam, Südafrika 343
 Adorno, Drei Studien zu Hegel 38
 Adorno, Eingriffe 10
 Adorno, Kritik 469
 Adorno, Jargon d. Eigentlichkeit 91
 Adorno, Moments musicaux 54
 Adorno, Ohne Leitbild 201
 Adorno, Stichworte 347
 Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie 590
 Adorno, Gesellschaftstheorie u. Kultur 772
 Aggression und Anpassung 282
 Alff, Der Begriff Faschismus 456
 Alff, Materialien zum Konfinuitätsproblem 714
 Althusser, Für Marx 737
 Altvater/Basso/Mattick/Offe u. a., Rahmenbedingungen 824
 Andersch, Die Blindheit des Kunstwerks 133
 Antworten auf H. Marcuse 263
 Architektur als Ideologie 243
 Architektur u. Kapitalverwertung 638
 Über H. C. Artmann 541
 Arzt u. Patient in der Industriegesellschaft, hrsg. v. O. Döhner 643
 Aspekte der Marxschen Theorie I 632
 Aspekte der Marxschen Theorie II 633
 Augstein, Meinungen 214
 Aus der Zeit der Verzweiflung 840
 Autonomie der Kunst 592
 Autorenkollektiv Textinterpretation . . . , Projektarbeit als Lernprozeß 675
 Bachrach/Baratz, Macht und Armut 813
 Baran/Sweezy, Monopolkapital [in Amerika] 636
 Barthes, Mythen des Alltags 92
 Barthes, Kritik und Wahrheit 218
 Basaglia, F., Die abweichende Mehrheit 537
 Basaglia, F. (Hrsg.), Die negierte Institution 655
 Basaglia, F. (Hrsg.), Was ist Psychiatrie? 708
 Basso, L., Gesellschaftsformation u. Staatsform 720
 Baudelaire, Tableaux Parisiens 34
 Becker, E. / Jungblut, Strategien der Bildungsproduktion 556
 Becker, H., Bildungsforschung 483
 Becker, J., Felder 61
 Becker, J., Ränder 351
 Becker, J., Umgebungen 722
 Über Jürgen Becker 552
 Beckett, Aus einem aufgegeb. Werk 145
 Beckett, Fin de partie / Endspiel 96
 Materialien zum »Endspiel« 286
 Beckett, Das letzte Band 389
 Beckett, Warten auf Godot 3
 Beckett, Glückliche Tage 849
 Beiträge zur marxist. Erkenntnistheorie 349
 Benjamin, Das Kunstwerk 28
 Benjamin, Über Kinder 391
 Benjamin, Kritik der Gewalt 103
 Benjamin, Städtebilder 17
 Benjamin, Versuche über Brecht 172
 Bergk/Ewald/Fichte u. a., Aufklärung und Gedankenfreiheit 890
 Berger, Untersuchungsmethode u. soziale Wirklichkeit 712
 Bergman, Wilde Erdbeeren 79
 Bernhard, Amras 142
 Bernhard, Fest für Boris 440
 Bernhard, Prosa 213
 Bernhard, Ungenach 279
 Bernhard, Watten 353
 Über Thomas Bernhard 401
 Bernstein, Beiträge zu einer Theorie 850
 Bertaux, Hölderlin u. d. Französ. Revol. 344
 Berufsbildungsreform, hrsg. v. C. Offe 761
 Blatter, Genormte Tage 858
 Blanke u. a., Bürgerlicher Staat 861
 Bloch, Avicenna 22
 Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins I 726
 Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins II 732
 Bloch, Das antizipierende Bewußtsein 585
 Bloch, Christian Thomasius 193
 Bloch, Durch die Wüste 74
 Bloch, Über Hegel 413
 Bloch, Pädagogica 455
 Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie I 11
 Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie II 58
 Bloch, Über Karl Marx 291
 Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe 534
 Bloch, Widerstand und Friede 257
 Bloch/Braudel/É. Febvre u. a., Schrift und Materie der Geschichte 814
 Block, Ausgewählte Aufsätze 71
 Blumenberg, Kopernikan. Wende 138
 Böhme, Soz.- u. Wirtschaftsgesch. 253

- Bock, Geschichte des ›linken Radikalismus‹ in Deutschland 645
- Boer, Lodewijk de, The Family 760
- Böckelmann, Theorie der Massenkommunikation 658
- du Bois-Reymond, B. Söll, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände 681
- du Bois-Reymond, M., Strategien kompensator. Erziehung 507
- du Bois-Reymond, Verkehrsformen 830
- Bond, Gerettet / Hochzeit d. Papstes 461
- Borneman, Psychoanalyse des Geldes 902
- Brackert, Bauernkrieg 782
- Brandt u. a., Zur Frauenfrage im Kapitalismus 581
- Brandys, Granada 167
- Braun, Gedichte 397
- Braun, Es genügt nicht die einfache Wahrheit 799
- Brecht, Antigone / Materialien 134
- Brecht, Arturo Ui 144
- Brecht, Ausgewählte Gedichte 86
- Brecht, Baal 170
- Brecht, Baal der asoziale 248
- Brecht, Brotladen 339
- Brecht, Das Verhör des Lukullus 740
- Brecht, Der gute Mensch v. Sezuan 73
- Materialien zu ›Der gute Mensch...‹ 247
- Brecht, Der Tui-Roman 603
- Brecht, Die Dreigroschenoper 229
- Brecht, Die heilige Johanna der Schlachthöfe 113
- Brecht, Die heilige Johanna / Fragmente und Varianten 427
- Brecht, Die Maßnahme 415
- Brecht, Die Tage der Commune 169
- Brecht, Furcht u. Elend d. 3. Reiches 392
- Brecht, Gedichte u. Lieder aus Stücken 9
- Brecht, Herr Puntilla 105
- Brecht, Im Dickicht der Städte 246
- Brecht, Jasager – Neinsager 171
- Brecht, Die Geschäfte des Julius Cäsar 332
- Brecht, Kaukasischer Kreidekreis 31
- Materialien zum ›Kreidekreis‹ 155
- Brecht, Kuhle Wampe 362
- Brecht, Leben des Galilei 1
- Materialien zu ›Leben des Galilei‹ 44
- Brecht, Leben Eduards II. 245
- Brecht, Stadt Mahagonny 21
- Brecht, Mann ist Mann 259
- Brecht, Mutter Courage 49
- Materialien zu ›Mutter Courage‹ 50
- Materialien zu ›Die Mutter‹ 305
- Brecht, Die Mutter (Regiebuch) 517
- Brecht, Über Realismus 485
- Brecht, Über d. Beruf d. Schauspielers 384
- Brecht, Schweyk im zweiten Weltkrieg 132
- Materialien zu ›Schweyk im zweit. Weltkrieg‹ 604
- Brecht, Die Gesichter der Simone Machard 369
- Brecht, Über Politik und Kunst 442
- Brecht, Über experiment. Theater 377
- Brecht, Trommeln in der Nacht 490
- Brecht, Über Lyrik 70
- Brecht, Gedichte in 4 Bänden 835-38
- Brecht-Jahrbuch 1974 758
- Brecht-Jahrbuch 1975 797
- Brecht-Jahrbuch 1976 873
- Brecht, Drei Lehrstücke 817
- Brecht im Gespräch, hrsg. von Werner Hecht 771
- Brechts Modell der Lehrstücke, hrsg. von Rainer Steinweg
- Brede u. a., Determinanten d. Wohnungsver-sorgung 745
- Brede u. a., Politische Ökonomie d. Bodens 868
- Bredenkamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte 763
- Materialien zu H. Brochs ›Die Schlafwandler‹ 571
- Brooks, Paradoxie im Gedicht 124
- Brus, Funktionsprobleme d. sozialist. Wirtschaft 472
- Brus, W., Sozialistisches Eigentum 801
- Bubner, Dialektik u. Wissenschaft 597
- Bürger, Die französ. Frühaufklärung 525
- Bürger, Theorie der Avantgarde 727
- Bürger, Aktualität und Geschichtlichkeit 879
- Bulthaup, Zur gesellschaftl. Funktion der Naturwissenschaften 670
- Burke, Dichtung als symbol. Handlung 153
- Burke, Rhetorik in Hitlers ›Mein Kampf‹ 231
- Busch, Die multinationalen Konzerne 741
- Cardoso/Faletto, Abhängigkeit 841
- Caspar D. Friedrich u. d. dt. Nachwelt, hrsg. v. W. Hofmann 777
- Celan, Ausgewählte Gedichte 262
- Über Paul Celan 495
- Chasseguet-Smirgel (Hrsg), Psychoanalyse der weiblichen Sexualität 697
- Chomsky, Aus Staatsraison 736
- Claas, Die politische Ästhetik 832
- Clemenz, Gesellschaftl. Ursprünge des Faschismus 550
- Cogoy, Wertstruktur und Preisstruktur 810
- Cooper, Psychiatrie u. Anti-Psychiatrie 497
- Córdova/Michelen, Lateinamerika 311
- Creeley, Gedichte 227
- Dallemagne, Die Grenzen der Wirtschaftspolitik 730
- Damus, Entscheidungsstrukturen in der DDR-Wirtschaft 649

- Deleuze/Guattari, Kafka 807
 Determinanten der westdeutschen Restauration 1945-1949 575
 Deutsche und Juden 196
 Dobb, Organism. Kapitalismus 166
 Dobb, Wert- und Verteilungstheorien 765
 Döbert, R./Nunner-Winkler, G., Adoleszenzkrise und Identitätsbildung 794
 Dorst, Eiszeit 610
 Dorst, Toller 294
 Über Tankred Dorst (Werkbuch) 713
 Drechsel u. a., Massenzeichensware 501
 Doras, Ganze Tage in den Bäumen 80
 Duras, Hiroshima mon amour 26
 Eckensberger, Sozialisationsbedingungen d. öffentl. Erziehung 466
 Eco, Zeichen 895
 Eich, Abgelegene Gehöfte 288
 Eich, Botschaften des Regens 48
 Eich, Mädchen aus Viterbo 60
 Eich, Setübal / Lazertis 5
 Eich, Marionettenspiele / Unter Wasser 89
 Über Günter Eich 402
 Eichenbaum, Theorie u. Gesch. d. Literatur 119
 Eisner, Sozialismus als Aktion 773
 Eliot, Die Cocktail Party 98
 Eliot, Der Familientag 152
 Eliot, Mord im Dom 8
 Eliot, Was ist ein Klassiker? 33
 Entstalinisierung in der Sowjetunion 609
 Enzensberger, Blindenschrift 217
 Enzensberger, Deutschland 203
 Enzensberger, Einzelheiten I 63
 Enzensberger, Einzelheiten II 87
 Enzensberger, Landessprache 304
 Enzensberger, Das Verhör von Habana 553
 Enzensberger, Palaver 696
 Enzensberger, Der Weg ins Freie 759
 Über H. M. Enzensberger 403
 Erkenntnistheorie, marxist. Beiträge 349
 Eschenburg, Über Autorität 129
 Euchner, Egoismus und Gemeinwohl 614
 Expressionismusdebatte, hrsg. von H. J. Schmitt 646
 Fassbinder, Antiteater 443
 Fassbinder, Antiteater 2 560
 Fassbinder, Stücke 3 803
 Fichant/Pêcheux, Überlegungen zur Wissenschaftsgeschichte 866
 Fischer-Seidel, James Joyces »Ulysses« 826
 Fleischer, Marxismus und Geschichte 323
 Materialien zu M. F. Fleißer 594
 Foucault, Psychologie u. Geisteskrankheit 272
 Frauenarbeit – Frauenbefreiung, hrsg. v. A. Schwarzer 637
 Frauenfrage im Kapitalismus 581
 Frerichs/Kraiker, Konstitutionsbedingungen 685
 Friedensanalysen 1 784
 Friedensanalysen 2 834
 Friedensanalysen 3 847
 Friedensanalysen 4 871
 Friedensanalysen 5 891
 Frisch, Ausgewählte Prosa 36
 Frisch, Biedermann u. d. Brandstifter 41
 Frisch, Die chinesische Mauer 65
 Frisch, Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie 4
 Frisch, Frühe Stücke. Santa Cruz / Nun singen sie wieder 154
 Frisch, Graf Oderland 32
 Frisch, Öffentlichkeit 209
 Frisch, Zürich – Transit 161
 Frisch/Hentig, Zwei Reden 874
 Über Max Frisch 404
 Über Max Frisch II 852
 Fritzsche, Politische Romantik 778
 Fromm, Sozialpsychologie 425
 Fučík, Reportage unter dem Strang geschrieben 854
 Fuegi/Grimm/Hermand (Hrsg.), Brecht-Jahrbuch 1974 758
 Gastarbeiter 539
 Gefesselte Jugend / Fürsorgeerziehung 514
 Geiss, Geschichte u. Geschichtswissenschaft 569
 Germanistik 204
 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie I 695
 Gesellschaft II 731
 Gesellschaft III 739
 Gesellschaft IV 764
 Gesellschaft V 787
 Gesellschaft VI 806
 Gesellschaft VII 827
 Gesellschaft VIII/IX 863
 Gesellschaft X 886
 Gesellschaftsstrukturen, hrsg. v. O. Negt u. K. Meschkat 589
 Gespräche mit Ernst Bloch, Hrsg. von Rainer Traub und Harald Wieser 798
 Goeschel/Heyer/Schmidbauer, Soziologie der Polizei I 380
 Goffman, Asyl 678
 Goldscheid/Schumpeter, Finanzkrise 698
 Gombrich/Hochberg/Black, Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit 860
 Grass, Hochwasser 40
 Gröll, Erziehung 802
 Guattari, Psychotherapie 768
 Guérin, Anarchismus 240
 Haavikko, Jahre 115

- Habermas, Logik d. Sozialwissenschaft. 481
 Habermas, Protestbewegung u. Hochschulreform 354
 Habermas, Technik u. Wissenschaft als Ideologie 287
 Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus 623
 Hacks, Das Poetische 544
 Hacks, Stücke nach Stücken 122
 Hacks, Zwei Bearbeitungen 47
 Handke, Die Innenwelt 307
 Handke, Kaspar 322
 Handke, Publikumsbeschimpfung 177
 Handke, Wind und Meer 431
 Handke, Ritt über den Bodensee 509
 Über Peter Handke 518
 Hannover, Rosa Luxemburg 233
 Hartig/Kurz, Sprache als soz. Kontrolle 543
 Haug, Kritik d. Warenästhetik 513
 Haug, Bestimmte Negation 607
 Haug, Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion 657
 Hecht, Sieben Studien über Brecht 570
 Hegel im Kontext 510
 Hegels Philosophie 441
 Heinemann, Präsidiale Reden 790
 Heinsohn/Knieper, Theorie d. Familienrechts 747
 Heinsohn/Knieper, Spielpädagogik 809
 Heller, E., Nietzsche 67
 Heller, E., Studien zur modernen Literatur 42
 Hennicke (Hrsg.), Probleme d. Sozialismus i. d. Übergangsgesellschaften 640
 Hennig, Thesen z. dt. Sozial- u. Wirtschaftsgeschichte 662
 Hennig, Bürgerliche Gesellschaft 875
 Henrich, Hegel im Kontext 510
 Herbert, Ein Barbar 2 365
 Herbert, Gedichte 88
 Hermand, J., Von deutscher Republik 793
 Herzen, Die gescheiterte Revolution 842
 Hesse, Geheimnisse 52
 Hesse, Tractat vom Steppenwolf 84
 Hildesheimer, Das Opfer Helena / Monolog 118
 Hildesheimer, Interpretationen zu Joyce u. Büchner 297
 Hildesheimer, Mozart / Beckett 190
 Hildesheimer, Nachtstück 23
 Hildesheimer, Herrn Walsers Raben 77
 Über Wolfgang Hildesheimer 488
 Hirsch, Wiss.-techn. Fortschritt i. d. BRD 437
 Hirsch/Leibfried, Wissenschafts- u. Bildungspolitik 480
 Hirsch, Staatsapparat u. Reprod. des Kapitals 704
 Hobsbawm, Industrie und Empire I 315
 Hobsbawm, Industrie und Empire II 316
 Hobsbawm, Auf dem Weg zum »historischen Kompromiß« 851
 Hochmann, Thesen zu einer Gemeindepsychiatrie 618
 Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstler. Arbeit 682
 Hoffmann, HV. 6Hrsg.), Perspektiven kommunaler Kulturpolitik 718
 Hofmann, Universität, Ideologie u. Gesellschaft 261
 Hondrich, Theorie der Herrschaft 599
 Horn, Dressur oder Erziehung 199
 Horn u. a., Gewaltverhältnisse u. d. Ohnmacht d. Kritik 775
 Horn (Hrsg.), Gruppendynamik u. »subjekt. Faktor« 538
 Hortleder, Gesellschaftsbild d. Ingenieurs 394
 Hortleder, Ingenieure in der Industriegesellschaft 663
 Horvat, B., Die jugoslaw. Gesellschaft 561
 (Horváth) Materialien zu Ödön v. H. 436
 Materialien zu H., »Geschichten aus dem Wienerwald« 533
 Materialien zu H., »Glaube Liebe Hoffnung« 671
 Materialien zu H., »Kasimir und Karoline« 611
 Über Ödön v. Horváth 584
 Hrabal, Tanzstunden 126
 Hrabal, Zuglauf überwacht 256
 (Huchel) Über Peter Huchel 647
 Huffs Schmid, Politik des Kapitals 313
 Imperialismus und strukturelle Gewalt, hrsg. von D. Senghaas 563
 Information über Psychoanalyse 648
 Internat. Beziehungen, Probleme der 593
 Jaeggi, Literatur und Politik 522
 Jahoda u. a., Die Arbeitslosen v. Marienthal 769
 Jakobson, Kindersprache 330
 Jauß, Literaturgeschichte 418
 Johnson, Das dritte Buch über Achim 100
 Johnson, Karsch 59
 Über Uwe Johnson 405
 (Joyce, J.) Materialien zu J., »Dubliner« 357
 Joyce, St., Dubliner Tagebuch 216
 Jugendkriminalität 325
 Kalivoda, Marxismus 373
 Kapitalismus, Peripherer, hrsg. von D. Senghaas 652
 Kasack, Das unbekannte Ziel 35
 Kaschnitz, Beschreibung eines Dorfes 188
 Kino, Theorie des 557
 Kipphardt, Hund des Generals 14
 Kipphardt, Joel Brand 139
 Kipphardt, In Sachen Oppenheimer 64

- Kipphardt, Die Soldaten 273
 Kipphardt, Stücke I 659
 Kipphardt, Stücke II 677
 Kirche und Klassenbindung, hrsg. v. Y. Spiegel 709
 Kirchheimer, Politik und Verfassung 95
 Kirchheimer, Funktionen des Staates u. d. Verfassung 548
 Kirchheimer, Von der Weimarer Demokratie 821
 Klöckner, Anna 791
 Kluge/Negt, Öffentlichkeit und Erfahrung 639
 Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Ausgang 665
 Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin 733
 Knieper, Weltmarkt 828
 Kommune i. d. Staatsorganisation 680
 Über Wolfgang Koeppen 864
 Kraiker/Frerichs, Konstitutionsbedingungen 685
 Kritische Friedenserziehung 661
 Kritische Friedensforschung 478
 Kroetz, Drei Stücke 473
 Kroetz, Oberösterreich u. a. 707
 Kroetz, Vier Stücke 586
 Krolow, Ausgewählte Gedichte 24
 Krolow, Landschaften für mich 146
 Krolow, Schattengefecht 78
 Über Karl Krolow 527
 Kropotkin, Ideale und Wirklichkeit 762
 Kühn, Ausflüge im Fesselballon 656
 Kühn, Goldberg-Variationen 795
 Kühn, Grenzen des Widerstands 531
 Kühn, Unternehmen Rammbock 683
 Kühnl/Rilling/Sager, Die NPD 318
 Kulturpolitik, Kommunale 718
 Kunst, Autonomie der 592
 Laermann, u.a., Reise und Utopie 766
 Laing, Phänomenologie der Erfahrung 314
 Laing/Cooper, Vernunft und Gewalt 574
 Laing/Phillipson/Lee, Interpers. Wahrnehmung 499
 Landauer, Erkenntnis und Befreiung 818
 Lefebvre, H., Marxismus heute 99
 Lefebvre, H., Dialekt. Materialismus 160
 Lefebvre, H., Metaphilosophie 734
 Lehrlingsprotokolle 511
 Lehrstück Lukács, hrsg. v. I. Matzur 554
 Leithäuser/Heinz, Produktion, Arbeit, Sozialisation 873
 Lempert, Berufliche Bildung 699
 Lenhardt, Berufliche Weiterbildung 744
 Lévi-Strauss, Ende d. Totemismus 128
 Liberman, Methoden d. Wirtschaftslenkung im Sozialismus 688
 Linhartová, Geschichten 141
 Literaturunterricht, Reform 672
 Lippe, Bürgerliche Subjektivität 749
 Literatur und Literaturtheorie, hrsg. von Hopenhahl u. P. Herminghouse 779
 Loch/Kernberg u. a., Psychoanalyse im Wandel 881
 Lorenz, Sozialgeschichte der Sowjetunion 1654
 Lorenzer, Kritik d. psychoanalyt. Symbolbegriffs 393
 Lorenzer, Gegenstand der Psychoanalyse 572
 Lotman, Struktur d. künstler. Textes 582
 Lukács, Heller, Márkus u. a., Individuum und Praxis 545
 Lyon, Bertolt Brecht und Rudyard Kipling 804
 Majakowskij, Wie macht man Verse? 62
 Malkowski, Was für ein Morgen 792
 Mandel, Marxist. Wirtschaftstheorie, 2 Bände 595/96
 Mandel, Der Spätkapitalismus 521
 Marcuse, Versuch über die Befreiung 329
 Marcuse, H., Konterrevolution u. Revolte 591
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft I 101
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft II 135
 Marcuse, Theorie der Gesellschaft 300
 Marcuse, Zeit-Messungen 770
 Marx, Die Ethnologischen Exzerpthefte 800
 Marxist. Rechtstheorie, Probleme der 729
 Marxsche Theorie, Aspekte, I 632
 Marxsche Theorie, Aspekte, II 633
 Massing, Polit. Soziologie 724
 Mattick, Spontaneität und Organisation 735
 Mattick, Beiträge zur Kritik des Geldes 723
 Matzner, J. (Hrsg.), Lehrstück Lukács 554
 Mayer, H., Anmerkungen zu Brecht 143
 Mayer, H., Anmerkungen zu Wagner 189
 Mayer, H., Das Geschehen u. d. Schweigen 342
 Mayer, H., Repräsentant u. Märtyrer 463
 Mayer, H., Über Peter Huchel 647
 Über Hans Mayer 887
 Meier, Begriff ›Demokratie‹ 387
 Meschkat/Negt, Gesellschaftsstrukturen 589
 Michel, Sprachlose Intelligenz 270
 Michels, Polit. Widerstand in den USA 719
 Mitbestimmung, Kritik der 358
 Mitscherlich, Krankheit als Konflikt I 164
 Mitscherlich, Krankheit als Konflikt II 237
 Mitscherlich, Unwirtlichkeit unserer Städte 123
 Mitscherlich, Freiheit und Unfreiheit i. d. Krankheit 505
 Mittelstraß, J. (Hrsg.) Methodologische Probleme 742

- Monopol und Staat, hrsg. v. R. Ebbinghausen 674
 Moral und Gesellschaft 290
 Moser, Repress. Krim.psychiatrie 419
 Moser/Künzel, Gespräche mit Eingeschlossenen 375
 Most, Kapital und Arbeit 587
 Münchner Räterepublik 178
 Mukařovský, Ästhetik 428
 Mukařovský, Poetik 230
 Napoleoni, Ökonom. Theorien 244
 Napoleoni, Ricardo und Marx, hrsg. von Cristina Pennavaja 702
 Negt/Kluge, Öffentlichkeit u. Erfahrung 639
 Negt/Meschkat, Gesellschaftsstrukturen 589
 Negt, Keine Demokratie 812
 Neues Hörspiel O-Ton, hrsg. von K. Schöning 705
 Neumann-Schönwetter, Psychosexuelle Entwicklung 627
 Nossack, Das Mal u. a. Erzählungen 97
 Nossack, Das Testament 117
 Nossack, Der Neugierige 45
 Nossack, Der Untergang 19
 Nossack, Pseudoautobiograph. Glossen 445
 Über Hans Erich Nossack 406
 Nyssen (Hrsg.), Polytechnik in der BRD? 573
 Obaldia, Wind in den Zweigen 159
 v. Oertzen, Die soz. Funktion des staatsrechtl. Positivismus 660
 Oevermann, Sprache und soz. Herkunft 519
 Offe, Strukturprobleme d. kapitalist. Staates 549
 Offe, Berufsbildungsreform 761
 Olson, Gedichte 112
 Ostajen, Grotesken 202
 Parker, Meine Sprache bin ich 728
 Peripherer Kapitalismus, hrsg. von D. Senghaas 652
 Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, hrsg. v. H. Hoffmann 718
 Piscator, Theater der Auseinandersetzung 883
 Piton, Anders leben 767
 Piven/Cloward, Regulierung der Armut 872
 Pozzoli, Rosa Luxemburg 710
 Preuß, Legalität und Pluralismus 626
 Price, Ein langes glückl. Leben 120
 Probleme d. intern. Beziehungen 593
 Probleme d. marxist. Rechtstheorie 729
 Probleme d. Sozialismus u. der Übergangsgesellschaften 640
 Probleme einer materialist. Staatstheorie, hrsg. v. J. Hirsch 617
 Projektarbeit als Lernprozeß 675
 Prokop D., Massenkultur u. Spontaneität 679
 Prokop U., Weiblicher Lebenszusammenhang 808
 Pross, Bildungschancen v. Mädchen 319
 Prüß, Kernforschungspolitik i. d. BRD 715
 Psychiatrie, Was ist ... 708
 Psychoanalyse als Sozialwissensch. 454
 Psychoanalyse, Information über 648
 Psychoanalyse d. weibl. Sexualität 697
 Queneau, Mein Freund Pierrot 76
 Rajewsky, Arbeitskampfrecht 361
 Reform d. Literaturunterrichts, hrsg. v. H. Brackert / W. Raitz 672
 Reichert/Senn, Materialien zu Joyce 'Ein Porträt d. Künstlers' 776
 Restauration, Determinanten d. westdt. R. 575
 Ritsert (Hrsg.), Zur Wissenschaftslogik 754
 Ritter, Hegel u. d. Französ. Revolution 114
 Ritter-Röhr, D. (Hrsg.) Der Arzt, sein Patient und die Gesellschaft 746
 Rocker, Aus d. Memoiren eines dt. Anarchisten 711
 Röheim, Psychoanalyse und Anthropologie 839
 Rolshausen, Wissenschaft 703
 Rossanda, Über Dialektik v. Kontinuität u. Bruch 687
 Rossanda/Magri, Der lange Marsch 823
 Rottleuthner (Hrsg.), Probleme d. marxist. Rechtstheorie 729
 Runge, Bottroper Protokolle 271
 Runge, Frauen 359
 Runge, Reise nach Rostock 479
 Rüpke, Schwangerschaftsabbruch 815
 Russell, Probleme d. Philosophie 207
 Russell, Wege zur Freiheit 447
 Sachs, Das Leiden Israels 51
 Sandkühler, Praxis u. Geschichtsbewußtsein 529
 Sarraute, Schweigen / Lüge 299
 Schäfer/Edelstein/Becker, Probleme d. Schule (Beispiel Odenwaldschule) 496
 Schäfer/Nedelmann, CDU-Staat 370
 Schedler, Kindertheater 520
 Scheugl/Schmidt jr., Eine Subgeschichte d. Films, 2 Bände 471
 Schklowskij, Schriften zum Film 174
 Schklowskij, Zoo 130
 Schlaffer, Der Bürger als Held 624
 Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus 756
 Schmidt, Ordnungsfaktor 487
 Schmitt, Expressionismus-Debatte 646
 Schneider/Kuda, Arbeiterräte 296
 Schnurre, Kassiber / Neue Gedichte 94
 Scholem, Judentum 414
 Schram, Die perman. Revolution i. China 151
 Schütze, Rekonstrukt. d. Freiheit 298

- Schule und Staat im 18. u. 19. Jh., hrsg. v. K. Hartmann, F. Nyssen, H. Waldeyer 694
- Schwarzer (Hrsg.), Frauenarbeit – Frauenbefreiung 637
- Sechchaye, Tagebuch einer Schizophrenen 613
- Segmente der Unterhaltungsindustrie 651
- Senghaas, Rüstung und Materialismus 498
- Senghaas, Weltwirtschaftsordnung 856
- Setzer, Wahlsystem in England 664
- Shaw, Caesar und Cleopatra 102
- Shaw, Der Katechismus d. Umstürzlers 75
- Söll/du Bois-Reymond, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände 681
- Sohn-Rethel, Geistige u. körperl. Arbeit 555
- Sohn-Rethel, Ökonomie u. Klassenstruktur d. dt. Faschismus 630
- Sozialistische Realismuskonzeptionen 701
- Spazier/Bopp, Grenzübergänge. Psychotherapie 738
- Spiegel (Hrsg.), Kirche u. Klassenbindung 709
- Sraffa, Warenproduktion 780
- Sternberger, Bürger 224
- Straschek, Handbuch wider das Kino 446
- Streik, Theorie und Praxis 385
- Strindberg, Ein Traumspiel 25
- Struck, Klassenliebe 629
- Sweezy, Theorie d. kapitalist. Entwicklung 433
- Sweezy/Huberman, Sozialismus in Kuba 426
- Szondi, Über eine freie Universität 620
- Szondi, Hölderlin-Studien 379
- Szondi, Theorie d. mod. Dramas 27
- Tagträume vom aufrechten Gang, hrsg. von Arno Münster 920
- Tardieu, Imaginäres Museum 131
- Technologie und Kapital 598
- Teige, Liquidierung der ›Kunst‹ 278
- Tibi, Militär u. Sozialismus i. d. Dritten Welt 631
- Tiedemann, Studien z. Philosophie Walter Benjamins 644
- ›Theorie der Avantgarde‹ hrsg. v. W. Martin Lüdke 825
- Tohidipur (Hrsg.), Verfassung 822
- Toleranz, Kritik der reinen 181
- Toulmin, Voraussicht u. Verstehen 292
- Tumler, Nachprüfung eines Abschieds 57
- Tynjanov, Literar. Kunstmittel 197
- Ueding, Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch u. Kolportage 622
- Unterhaltungsindustrie, Segmente der 651
- Uspenskij, Poetik der Komposition 673
- Vossler, Revolution von 1848 210
- Vyskočil, Knochen 211
- Walser, Abstecher / Zimmerschlacht 205
- Walser, Heimatkunde 269
- Walser, Der Schwarze Schwan 90
- Walser, Die Gallistl'sche Krankheit 689
- Walser, Eiche und Angora 16
- Walser, Ein Flugzeug über d. Haus 30
- Walser, Kinderspiel 400
- Walser, Leseerfahrungen 109
- Walser, Lügengeschichten 81
- Walser, Überlebensgroß Herr Krott 55
- Walser, Wie u. wovon handelt Literatur 642
- Über Martin Walser 407
- Was ist Psychiatrie?, hrsg. v. F. Basaglia 708
- Weber, Über d. Ungleichheit d. Bildungschancen in der BRD 601
- Wehler, Geschichte als Histor. Sozialwissenschaft 650
- Weiss, Abschied von den Eltern 85
- Weiss, Dramen I 833
- Weiss, Fluchtpunkt 125
- Weiss, Gesang v. Lusitanischen Popanz 700
- Weiss, Gespräch d. drei Gehenden 7
- Weiss, Jean Paul Marat 68
- Materialien zu ›Marat/Sade‹ 232
- Weiss, Rapporte 2 444
- Weiss, Schatten des Körpers 53
- Über Peter Weiss 408
- Wellek, Konfrontationen 82
- Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs 848
- Wellmer, Gesellschaftstheorie 335
- Wesker, Die Freunde 420
- Wesker, Die Küche 542
- Wesker, Trilogie 215
- Winckler, Studie z. gesellsch. Funktion faschist. Sprache 417
- Winckler, Kulturwarenproduktion / Aufsätze z. Literatur- u. Sprachsoziologie 628
- Wirth, Kapitalismustheorie in der DDR 562
- Witte (Hrsg.), Theorie des Kinos 557
- Wittgenstein, Tractatus 12
- Wolf, Danke schön 331
- Wolf, Fortsetzung des Berichts 378
- Wolf, mein Famili 512
- Wolf, Pilzer und Pelzer 234
- Wolf, Auf der Suche nach Doktor Q. 811
- Wolf, Die Gefährlichkeit 845
- Über Ror Wolf 559
- Wolff/Moore/Marcuse, Kritik d. reinen Toleranz 181
- Zimmermann, Vom Nutzen der Literatur 885
- Zoll, Der Doppelcharakter der Gewerkschaften 816



