

Brecht-Jahrbuch. 1978

[Frankfurt am Main]: Suhrkamp Verlag, 1978

<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.

603
397
51795
178

RECEIVED

JUN 8 1978

UNIV. WIS. LIBRARY

Recht-Jahrbuch 1978

Herausgegeben von

John Fuegi, Reinhold Grimm

und Jost Hermand

dition suhrkamp

V

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 1978

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

edition suhrkamp 956

Erste Auflage 1978

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978. 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

PT
2603
P397
251795
1978-80

I. Aufsätze und Materialien

Stefan Brecht (New York)

Prinzipien eines Brechtschen Theaters 9

Jan Knopf (Karlsruhe)

Bertolt Brecht und die Naturwissenschaften 13

Peter Horn (Kapstadt)

Die Wirklichkeit ist konkret. Bertolt Brechts *Maßnahme* und die Frage der Parteidisziplin 39

Jürgen Albers (Saarbrücken)

Die Gesichte der Simone Machard. Eine zarte Träumerei nach Motiven von Marx, Lenin, Schiller 66

Margareta N. Deschner (Dallas, Texas)

Hella Wuolijokis Punttila-Geschichte. Ein Vor-Brechtsches Dokument 87

Hella Wuolijoki

A Finnish Bacchus 96

II. Aufführungsberichte

Heinz-Uwe Haus (Berlin, DDR)

Mutter Courage in Weimar. Konzeption, Diskussion, Rezeption 109

Interview mit Manfred Wekwerth

Aufgezeichnet von John Fuegi (College Park, Maryland) 120

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Deutsche fressen Deutsche. Heiner Müllers *Die Schlacht* an der Ostberliner Volksbühne 129

III. Polemiken

Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin)

Piscator auf dem Streckbett 147

Marianne Kesting (Bochum)
Brecht im Klassikerhimmel 169

IV. Rezensionen

Klaus Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie* (München, 1976) 177

Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht* (Berlin/DDR, 1975) 184

Brechts Tui-Kritik. Hrsg. von Wolfgang Fritz Haug (Karlsruhe, 1976) 190

Heinrich Goertz, *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bild-dokumenten* (Reinbek, 1974) 195

George Grosz, *Theatrical Drawings and Watercolors*. Ed. by Herbert Knust (Cambridge, Mass., 1973) 198

I. Aufsätze und Materialien

Stefan Brecht (New York)

Prinzipien eines Brechtschen Theaters

- 1 Man wendet sich an ein breites Publikum »gewöhnlicher
Leute«,
- 2 als Publikum Arbeitender aufgefaßt:
- 3 an die arbeitende, notabene die körperlich arbeitende,
und insbesondere industriell körperlich arbeitende Be-
völkerung.
- 4 Man will dieses Publikum ermutigen & befähigen, sich in
seiner Gegenwart zu orientieren, seine Lage in ihr aufzu-
fassen,
- 5 & als Klasse handelnd sich um die Umgestaltung dieser
Gegenwart und Abänderung dieser Lage zu bemühen,
- 6 und zwar in der Richtung auf eine kommunistische Ge-
sellschaftsordnung.
- 7 Die Regie ist den Hypothesen von Karl Marx, Geschichte
& Gesellschaft betreffend, gemäß zu führen,
- 8 und erfordert demgemäß vor allem eine Analyse der
Stoffe anhand der Begriffe Klasse, Klassenkampf, Pro-
duktionsverhältnisse, Klasseninteresse, Unterbau/Über-
bau, herrschende Klasse.
- 9 Die Orientierung 1-3, die Zweckrichtung 4-6 und die
Resultate der marxistischen Analyse 7-8 sind für die
Gestaltung des Stoffes & der Rollen maßgebend.
- 10 Insofern als also die Richtlinien der Regiearbeit (an wel-
cher auch die Schauspieler beteiligt sind) »materiell« – hi-
storisch konkret – sind, gilt für sie insbesondere das
Prinzip: kein Formalismus.
- 11 Stil, Schönheiten, Unterhaltung müssen sich ergeben,
dürfen nicht dazugetan werden;
- 12 und zwar: müssen sich aus der Orientierung an den
Prinzipien 1-8 ergeben.
- 13 Gefühlsbewegtheit des Publikums ist sowenig als Regie-
zweck ausgeschlossen wie Belustigung, soll aber, der Art
und Gelegenheit nach, mit Verstandesbetätigung & Wil-
len zur Verstandesbetätigung (siehe 4) & mit Handlungs-
freudigkeit (siehe 5) verbunden sein.

- 14 Es ist dann, des weiteren, Arbeitshypothese eines Brechtschen Theaters, daß was Bertolt Brecht über Verfremdung geschrieben hat, eine annähernd adäquate Theorie einer Praxis im vorhergehenden Sinn liefert;
- 15 die Theorie epischen Theaters ist nach Maßgabe der obigen Regeln, nicht aber unabhängig von ihnen, auf Gestaltung des Stoffes & der Rollen anzuwenden:
- 15a wobei »episch« nicht so sehr »erzählend« als vielmehr »zeigend«, »hinweisend«, »vorführend«, »mit zur Beschauung & Bedenkung einladendem Gestus darstellend« besagen will,
- 15b & zwar nicht nur was die Manier des Schauspielers, sondern auch der Regie betrifft, so daß jede Szene derart zu formieren ist, daß sie kurz als Zurschaustellung eines auf jeden Fall fragwürdigen & besonderen Benehmens betitelbar sein muß:
- 16 Einfühlung muß in diesem Sinn unterbunden, kritische Distanz gefördert werden, nicht weil die entsprechende Publikumshaltung generell Voraussetzung politisch-geschichtlicher Aktivierung ist, sondern unter der Annahme (14), sie wäre es in diesem Fall (1-6), & zwar nicht nur unter Hinblick auf (5), sondern auch, & ganz besonders, unter Hinblick auf (6).
- 17 Eine zweite Arbeitshypothese eines Brechtschen Theaters wäre, daß Bertolt Brechts Regiepraxis am Schiffbauerdamm-Theater weitere Anleitungen abgeben kann,
- 18 wie etwa, daß der Regisseur eines Stücks den Kollegen, besonders den Schauspielern, aber auch der Direktion, sowie allen Außenseitern gegenüber, Souveränität haben muß;
- 19 andererseits aber auch alles von den real am Arbeitsgang Beteiligten, womöglich auch von Repräsentanten des angesprochenen Publikums, diskutiert werden soll,
- 20 & zwar vor allem deswegen, weil Theaterarbeit in hier zur Debatte stehendem Sinn grundlegend realitätsbezogene (4) Vernunftsanwendung (7-8) ist,
- 21 dann aber auch, und zwar gerade deshalb, weil sie von einer großzügigen Benutzung der verschiedenen Phantasiekräfte und Erfahrungsbereiche (insbesondere auch, bei der Gestaltung der Rollen, der der Schauspieler) nur

- gefördert werden kann,
- 22 schließlich, weil gerade Kollektivarbeit sowohl dem Wesen des angesprochenen Publikums (1-3) als auch dem beabsichtigten Erfolg (5, 16) und dem Endziel (6) besonders entspricht.
- 23 Des weiteren wäre der Theaterpraxis Brechts das Prinzip einer grundlegenden Teilung der Theaterarbeit in dramaturgische Vorarbeit & Regie zu entnehmen,
- 24 erstere insbesondere auch die Bearbeitung bzw. Umarbeitung des Texts (1-8 gemäß und der momentanen geschichtlichen Lage entsprechend) umfassend,
- 25 letztere vor allem eine genügend (recht) lange Probenzeit erfordernd, die eine Anpassung des Regisseurs an die jeweiligen Schauspieler, eine Wechselwirkung zwischen dem Regisseur & den einzelnen Schauspielern, das Ausprobieren alternativer Darstellungsweisen und die genaueste Durchgestaltung jeder einzelnen Darbietung auf Sinngerechtigkeit und Ausdruckskraft im einzelnen hin (siehe 15 b) möglich macht.
- 26 Eine dritte Arbeitshypothese eines Brechtschen Theaters wäre, daß – insofern als Bertolt Brechts Stücke, sogar die frühen, selber episch gestaltet sind, und die späteren unter ihnen einem Theater 1-8 entsprechen, und dann aber auch weil der Gegensatz der Lehrstücke der zwanziger Jahre zu den meisten der späteren Stücke für die Auslegung der Theorie epischen Theaters (vgl. 13 mit 16) instruktiv ist – nicht nur ein Durchdenken dieser Stücke, sondern auch ihr Platz im Repertoire von Nutzen wäre.

Vorhergehendes soll keineswegs eine Empfehlung Brechtschen Theaters sein, sondern ist nur der Versuch einer Wesensandeutung, und zwar einer unvollständigen, und soll nicht einmal besagen, weder daß Brechtsches Theater im angegebenen Sinn überhaupt erfolgreich sein kann – etwa weil vielleicht das angesprochene Publikum (1-3) episch oder überhaupt dialektisch gar nicht ansprechbar oder die angestrebte Wirkung (4-6, 16) nicht erreichbar ist – noch auch, daß das angegebene Verfahren (vor allem 7-8, dann auch 18-19, 22) bei Nicht-Schwaben bzw. Leuten ohne Hinterfotzigkeit, Bauernverstand, wesentlicher Fleischlichkeit und einer grundlegend

anarchistischen Vorliebe für das asoziale aber sozial wertvolle Individuum auch nur die Wahrscheinlichkeit künstlerischer Produktivität für sich hat.

Jan Knopf (Karlsruhe)

Bertolt Brecht und die Naturwissenschaften

Reflexionen über den Zusammenhang von Natur- und Geisteswissenschaften

I

Im Informationsblatt, das die Universität Karlsruhe – die älteste Technische Hochschule in Deutschland – herausgibt, findet sich Ende 1976 ein *Aufruf zur Mondlandung der Geistes- und Sozialwissenschaften* des Quantenelektronikers Gerhard K. Grau; die Mondlandung habe, führt Grau aus, »die Fähigkeit von Naturwissenschaften und Technik getestet, in interdisziplinärer zielstrebigter Arbeit utopisch anmutende Projekte zu realisieren«. Nach den Erfolgen der Natur- und Technikwissenschaften wäre nun, »bildlich gesprochen«, wie Grau formuliert, die »Mondlandung der Geistes- und Sozialwissenschaften fällig«: »Wir sollten sie zu interdisziplinärer Arbeit in großem Stil herausfordern und hoffen, daß ihnen vom Mond aus die Erde und ihre Probleme überschaubarer werden, so daß sie voll neuer Ideen zu uns zurückkehren und mit ihrem Fachwissen auch anwendungsbezogen zur Lösung unserer Fragen beitragen können.«¹ Graus Aufruf ist von jener Zuversicht gegenüber dem Fortschritt von Natur- und Technikwissenschaften getragen, die den Astronauten Neal Armstrong beim ersten Betreten des Mondes veranlaßt hat zu sagen, sein kleiner Schritt auf den Mond sei ein großer Sprung für die Menschheit. Auch zeugt der Aufruf von einer unter den Naturwissenschaften offenbar verbreiteten Meinung, daß die Geisteswissenschaften stets festen Boden unter den Füßen gehabt hätten, so daß Befürchtungen aus ihren eigenen Reihen, sie seien schon längst auf dem Mond, ja hinter dem Mond gewesen, ehe die Naturwissenschaften hätten daran denken können, gegenstandslos zu sein scheinen. Dagegen freilich vermissen die Naturwissenschaften offenbar die Realisation ähnlich utopisch anmutender Projekte durch die Geisteswissenschaften und fordern sie dazu auf.

Dem Aufruf ließe sich nun gleich entgegenhalten, daß der

bekannte Unterschied zwischen Natur- und Geisteswissenschaften eine Mondlandung letzterer, so bildlich sie auch gemeint sein mag, ausschließt; erfassen jene von den Menschen unabhängige Gegenstände, die aufgrund von Beobachtung und Experiment erklärbar und gesetzmäßig beschreibbar, und das heißt verallgemeinerbar und wiederholbar sind, so erschöpfen sich diese im Verstehen des Besonderen und historisch Einmaligen, die als menschliche Produkte überdies mit Sinn- und Wertaspekten ausgestattet sind, welche eine unabhängig beschreibende und verallgemeinerbare Erklärung unmöglich machen. Bieten die naturwissenschaftlichen Gesetze die Möglichkeit, Zukunft zu planen und Voraussagen zu machen, so sind die Geisteswissenschaften von vornherein, wie es scheint, mit dem Fluch des Vergangenen belastet, der das Entwerfen noch so konkreter Utopien grundsätzlich in das Reich der Spekulation zu verbannen scheint.

Die Trennung der Wissenschaft – wie sie im 19. Jahrhundert durchgeführt worden ist – in die beiden großen Wissenschaftszweige (deren weitere Verzweigung im 20. Jahrhundert hier vernachlässigt werden darf) basiert auf der »ontologischen Differenz von Sein und (geschichtlichem) Bewußtsein«,² eine Differenz, die durch Wilhelm Dilthey ihre – im großen und ganzen noch heute für gültig gehaltene – Beschreibung erhalten hat. Dilthey ging davon aus, daß die unterschiedliche Problemlage der Gegenstände, auf deren adäquate Erklärung und Beschreibung sich die Wissenschaft verpflichtet hatte (und wofür die Geschichte der Naturwissenschaften das Vorbild lieferte), dazu zwang, die Wissenschaft zu teilen und für die geisteswissenschaftlichen Gegenstände eigene Verfahren und Methoden auszubilden. Das aber bedeutete, daß die Geisteswissenschaften, wollten sie auf eben die Weise verfahren, wie es die Naturwissenschaften vorgeführt hatten, gerade nicht in der Weise objektiv und gesetzmäßig vorgehen konnten, wie es die Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert mit ganz offenbarem Erfolg tun konnten; so zwingt ausgerechnet der Versuch, der Erkenntnis von geistigen Produkten auf die gleiche Weise zu folgen wie die Naturwissenschaften, nämlich Verfahren und Methoden den Gegenständen anzupassen, zur Trennung der Wissenschaft in Natur- und Geisteswissenschaften. »Da die Sachprobleme der Geisteswissen-

schaften nicht identisch sind mit denen der Naturwissenschaften, so wird, wenn die Geisteswissenschaften dem historischen Vorbild der Naturwissenschaften *in diesem Sinne* folgen, das Ergebnis in angepaßten Methoden bestehen, die wahrscheinlich gerade andere sind als die der Naturwissenschaften.«³ Und entsprechend sieht Dilthey die Grundbedingung der Geisteswissenschaften: »Die erste Bedingung für die Möglichkeit der Geisteswissenschaften liegt darin, daß ich selbst ein geschichtliches Wesen bin, daß der, welcher die Geschichte *erforscht*, derselbe ist, der die Geschichte *macht*.«⁴

Die Geisteswissenschaften haben Diltheys Satz so verstanden: ihr Objekt sei nicht – wie das naturwissenschaftliche – einfach vorgegeben, es werde vielmehr durch das erkennende Subjekt überhaupt erst »konstituiert«, was hieße, daß »das Subjekt [...] nur mit Hilfe von Standards ein Objekt als Objekt erkennen« könne; konstituiert werde so nicht nur »jeder besondere wissenschaftliche Gegenstand im Akt des wissenschaftlichen Erkennens«, konstituiert werde »vielmehr auch das ganze gegenständliche Korrelat« der Wissenschaft als solcher.⁵

Legte man diese Differenzierung zugrunde, so erschiene nicht nur die Mondlandung der Geisteswissenschaften unmöglich, auch die angesprochene Zusammenarbeit könnte sich lediglich auf wissenschaftsgeschichtliche Aspekte beziehen, an denen die Naturwissenschaften nur bedingt interessiert sein und die für ihre weiteren Mondlandungsprojekte sicher nicht von Nutzen sein werden. Auch die Restauration eines Universalismus, den das 19. Jahrhundert mit der Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften ja gerade beseitigt und – unter dem Gesichtspunkt des wissenschaftlichen Fortschritts – überwunden hat, mag man auch die damit verbundene Arbeitsteilung noch so sehr bedauern, erscheint illusionär und damit ausgeschlossen.

Das könnte bereits das letzte Wort sein – wenn nicht im Laufe des 20. Jahrhunderts, das die Zeit der Moderne genannt wird, die Einheit der Wissenschaften auf eine merkwürdige Weise wiederhergestellt worden wäre, und zwar nicht in praktischer – da sind die Unterschiede unübersehbar –, sondern in erkenntnistheoretischer Hinsicht – überwiegend durch die Geisteswissenschaften selbst, aber nicht ohne Beteiligung

der Naturwissenschaften. Da diese Einheit auch und in letzter Zeit vor allem in Brechts Werk gefunden worden ist, bietet es sich – zumal es auch sonst keinen Mangel an naturwissenschaftlichen Bezügen aufweist – zur Darstellung und Überprüfung der neuen Thesen an. Sie lesen sich etwa – und programmatisch – so: »In den modernen Naturwissenschaften ist längst zur Selbstverständlichkeit geworden, daß eine ›von uns, vom Menschen, unabhängige materielle Wirklichkeit‹ nicht einfach vorausgesetzt werden darf. Eine ›von uns‹ unabhängige Wirklichkeit läßt sich strenggenommen nicht einmal denken, weil die Kategorie der Wirklichkeit durch unsere Erfahrungs- und Denkformen bedingt und die Erkenntnis von Wirklichkeit durch das Beobachterschema des Subjekts vermittelt ist.«⁶

Die Berufung auf die Naturwissenschaften geschieht, um die Literatur der Moderne im allgemeinen und Brechts Werk im besonderen mit ihren, wie man meint, adäquaten Maßstäben zu erfassen, beruhten sie doch auf einem grundsätzlichen Verlust der äußeren Realität, der wiederum auf der Leugnung unmittelbarer, vom erkennenden Subjekt unabhängiger Objektivität in den modernen Naturwissenschaften basiere; behauptet wird, »daß die Erscheinungen und Vorstellungen nur in dem Maße erkannt werden können, als sie selber durch denkende und handelnde Subjekte theoretisch und praktisch verändert werden«; das Subjekt erhält die »konstitutive Rolle« in der Erkenntnis.⁷ Diese Ansicht löst den traditionellen Wahrheitsbegriff der Naturwissenschaften auf, beseitigt den Realitätsbegriff als solchen, und sie historisiert überdies den naturwissenschaftlichen Gegenstand, als er jetzt von den Erfahrungs- und Denkbedingungen des erkennenden Subjekts abhängig erscheint, diese aber – der geisteswissenschaftlichen Prämisse gemäß – historisch und damit wandelbar, überholbar sind.

Um ein Beispiel zu geben: Die neuere Forschung hat am modernen Roman – Analoges wäre zu Lyrik und Drama zu sagen – nachgewiesen, daß der von Kritikern so oft und gern bemängelte Verlust an Erzählkunst – der zugleich als Verlust von Kunst überhaupt qualifiziert worden ist – auf den Zweifel an einer unabhängig vorgegebenen Außenwelt, auf den Zerfall einer ehemals »ganz« gedachten Realität zurückzuführen, also

bewußter und gewollter Ausdruck der modernen Literatur und nicht Kapitulation vor der Kunst ist. Den modernen Romanciers – aus dem deutschen Sprachraum sind etwa Robert Musil, Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch zu nennen – erscheint »die primäre Realität [als] fragmentarisch, unerfahrbar und letztlich unerkennbar«, folglich gebe es »keine verlässliche, konsistente Wirklichkeit mehr«; der ehemalige Erzähler verwandle sich entsprechend in einen »Beobachter im Beobachtungsfeld«, ihm gehe die Übersicht, die einstmals mögliche auktoriale Erzählhaltung, ja die Qualität der Zeit, und zwar in der »Erzählzeit«, ⁸ verloren. Entwicklung, Handlung und zeitliche Spannung, auf denen die Erzählkunst des 19. Jahrhunderts – dem Realitätssinn der Zeit entsprechend – beruht hat, setzen aus: »An die Stelle von *linearen Entwicklungszusammenhängen* sind im modernen Roman *simultane Verweisungszusammenhänge* getreten«, und so werde aus dem traditionellen Roman des 19. Jahrhunderts immer mehr der »Roman des Romans«, der moderne Typus, der die Bedingungen seiner selbst mitbeschreibt und sich weigert, eine Totalität zu entwerfen, die die Realität nicht mehr zuläßt.⁹ Bertolt Brecht hat die neue Haltung der zeitgenössischen Romanciers so gekennzeichnet: »Sie haben sogar den Schrödingerschen Unsicherheitsfaktor, auf ihre Weise. Sie nehmen dem Beobachter die Autorität und den Kredit und mobilisieren den Leser gegen sich selber, nur noch subjektive Aussagen vorlegend, die eigentlich bloß den Aussagenden charakterisieren (Gide, Joyce, Döblin)« (19, 297).

Damit ist denn auch das Stichwort gefallen, das der geisteswissenschaftlichen Forschung die naturwissenschaftliche Absicherung ihrer Thesen gibt: der Schrödingersche Unsicherheitsfaktor bezieht sich auf den Umsturz des klassischen Weltbilds der Physik – des mechanistischen Weltbilds und Denkens im 19. Jahrhundert – durch die Relativitätstheorie und die Quantenmechanik. Grundlage für die Begründung ist dabei die von Werner Heisenberg formulierte, auf Erwin Schrödingers Gleichungen zurückgreifende »Unschärfe-« oder »Unbestimmtheitsrelation«, wonach erstens im atomaren Bereich, dem Mikrokosmos, ein »Dualismus von Teilchen und Welle«¹⁰ herrscht, der eine eindeutige und damit anschaulich erfaßbare Erklärung und Beschreibung der beobachteten

Vorgänge unmöglich macht, wonach zweitens die Eigenart und Vielfalt der atomaren Geschehnisse dazu zwingt, »die Gesetze [. . .] als statistische Gesetze zu formulieren«¹¹ und entsprechend auf eine genaue Bestimmung des einzelnen Teilchens zu verzichten, wonach also drittens der traditionelle Determinismus und die bisher als allgemeingültig erachtete Kausalität aussetzen und wonach schließlich die Voraussagen nur noch als Wahrscheinlichkeitsaussagen, die Häufigkeitsdeutungen sind, zu machen sind. Die Unbestimmtheitsrelation beruht auf der physikalischen Tatsache, daß im Mikrokosmos die Vorgänge und Gegenstände nicht mehr wie im Makrokosmos unbeeinflußbar zu beobachten sind, sondern Beobachtung nur noch möglich ist unter gleichzeitiger Störung und Beeinflussung des Beobachtungsobjekts durch das Beobachtungssubjekt. Max Planck hat in seinem Aufsatz *Determinismus oder Indeterminismus* von 1938 den Sachverhalt, den Brecht übrigens in sein *Arbeitsjournal* übertragen hat, so ausgedrückt: »es ist unmöglich, das innere eines körpers zu sondieren, wenn die sonde größer ist als der ganze körper.«¹² Das heißt: der Beobachtungsgegenstand ist so klein, daß er nur zu beobachten ist, wenn er vom Beobachtungsinstrument, das das Beobachtungssubjekt an ihn heranbringt, deformiert wird; für sich ist er nicht zu beobachten. Die Eindeutigkeit in der Bestimmung des Objekts setzt aus, an die Stelle des bestimmten Entweder-Oder tritt das Sowohl-Als Auch, und die Anschauung versagt, da sich das Objekt nicht mehr zeigt, wie es ist, sich also der Mimesis verweigert. Damit aber erhält das neue Objekt der Naturwissenschaften Qualitäten, welche die Geisteswissenschaften ihren Objekten bereits beigemessen hatten: das Objekt wird überhaupt erst durch das erkennende Subjekt konstituiert, es wird, wie es ist, erst durch die Beobachtung geschaffen; unmittelbare Objektivität, unabhängige Realitätsdarstellung sind so nicht mehr möglich. Das Subjekt stülpt dem Objekt seine Kategorien über, und es findet sich also in den Dingen selbst wieder. Werner Heisenberg hat das so beschrieben: »Wenn man versucht, von der Situation in der modernen Naturwissenschaft ausgehend, sich zu den in Bewegung geratenen Fundamenten vorzutasten, so hat man den Eindruck, daß man die Verhältnisse vielleicht nicht allzu grob vereinfacht, wenn man sagt, daß zum erstenmal im Laufe der

Geschichte der Mensch auf dieser Erde nur noch sich selbst gegenübersteht, daß er keine anderen Partner oder Gegner mehr findet. [...] die landläufigen Einteilungen der Welt in Subjekt und Objekt, Innenwelt und Außenwelt, Körper und Seele [wollen] nicht mehr passen [...] und [führen] zu Schwierigkeiten [...]. Auch in der Naturwissenschaft ist also der Gegenstand der Forschung nicht mehr die Natur an sich, sondern die der menschlichen Fragestellung ausgesetzte Natur, und insofern begegnet der Mensch auch hier wieder sich selbst.«¹³

Wenn sich die Geisteswissenschaften solcher neuen Erkenntnisse bemächtigen, so wird daraus folgende Übersetzung: »Übersetzt man diese Einsicht [daß das Beobachtungsobjekt vom Beobachtungssubjekt »gestört« wird] in andere Worte, so bedeutet [...] sie nichts anderes, als daß die Weltsituation im Grunde mythisch ist. Es gibt kein völlig abgelöstes Beobachtungs-Ich. Es gibt Täter und Leidende, Berührte und Berührende, einbezogen in jeweils gestalthafte örtliche und zeitliche Situationen.«¹⁴ Das Ergebnis der wissenschaftlichen Bemühungen der Neuzeit wäre nach dieser Lesart der Mythos: auf neue Weise fielen Subjekt und Objekt, Mensch und Welt wieder zusammen, und die kritisch reflektierende Distanz zu den Dingen, auf denen der Fortschritt der Naturwissenschaften basiert ist, erwiese sich als Schein; die Wissenschaft kehrte ihren Verlauf um, und die Geisteswissenschaften erhielten eine schöne Bestätigung dafür, daß sie immer schon recht gehabt hätten. Aber auch das ist nicht das letzte Wort.

Brechts Werk ist inzwischen zum Gradmesser für die Haltbarkeit der neuen Thesen geworden – freilich ohne daß sich die Forschung auch darüber im klaren wäre. Sie reklamiert mit einer Selbstverständlichkeit Brecht für diese Deutung der Unbestimmtheitsrelation, daß jeder Zweifel ausgeschlossen zu sein scheint.¹⁵ So wird behauptet, daß Brecht »mit der alten, gedachten Unabhängigkeit zwischen Subjekt und Objekt radikal Schluß gemacht« habe; denn, so lautet die Begründung, die »Natur existiert nur soweit, wie sie der Mensch schafft«, und sowieso sei der Begriff einer »vermittelten Natur« ein »eminent marxistischer Begriff«, womit denn auch noch das ideologische Etikett gefunden scheint.¹⁶ Ebenso werden Brechts zentrale Termini vom »eingreifenden Sprechen« und

»eingreifenden Denken« in dem Sinn gedeutet, daß das Denken und das Sprechen, um einen Gegenstand überhaupt erfassen zu können, schon eingreifen müßten und richtig also nur seien, wenn sie sich in dieser Weise »eingreifend«, damit verändernd verstünden; womit denn Brechts Werk als ein Werk der Veränderung und Veränderbarkeit seine eigentliche Grundlage erhalten zu haben scheint. Auch die Brecht-Forschung in der DDR hat inzwischen die Unschärferelation für sich entdeckt. Werner Mittenzwei, einer ihrer wichtigsten Repräsentanten, schreibt: »Der Angriff auf die mechanistisch-materialistische Determinismusauffassung durch Heisenberg und die Kopenhagener Deutung der Quantentheorie hat auf Brecht ähnlich befreiend gewirkt wie auf viele Physiker selbst [. . .]. Der durch die Heisenbergsche Unschärfebeziehung erwiesene Umstand, daß zwischen der Tätigkeit des Subjekts und der Gegenwirkung des Objekts keine scharfe Grenze verläuft, hat Brecht tief und nachhaltig beeindruckt.«¹⁷

Die Kopenhagener Deutung freilich, die Mittenzwei ausdrücklich nennt, gilt – sie wurde 1927 formuliert – als idealistische Deutung der genannten physikalischen Sachverhalte, wobei zu bemerken ist, daß diese Deutung nicht mehr primäre Physik darstellt, sondern »theoretische« Physik, also Philosophie, ist, indem sie aufgrund der mikrokosmischen Sachverhalte allgemein auf die Nicht-Objektivierbarkeit menschlicher Erkenntnis überhaupt schließt. In der Darstellung von Horst B. Hiller über die modernen Naturwissenschaften heißt es dazu: »Durch den charakteristischen Zug der Nichtobjektivierbarkeit wird die Kopenhagener Deutung der Quantentheorie gelegentlich als Physikalischer Idealismus in die Philosophie eingeordnet. [. . .] Der Idealismus leugnet die Realität der Außenwelt, was nicht heißen muß, daß er überhaupt die Außenwelt leugnet und alles Geschehen nur in der Phantasie des Beobachters sieht. [. . .] Aber die Außenwelt ist jedenfalls nicht unabhängig vom erkennenden Subjekt, sie wird durch dessen Handlungen mitbestimmt. Daher ist auch der Begriff »subjektiver Idealismus« üblich.«¹⁸ Mit aller Entschiedenheit hat sich der Physiker Hans Reichenbach, der sich im amerikanischen Exil als Wissenschaftstheoretiker betätigte und mit dem sich Brecht während dieser Zeit öfters auseinandergesetzt hat,¹⁹ gegen diese Deutung gewendet. Er schreibt: »Seltsamer-

weise hat die idealistische Auffassung des Ichs als Baumeister der physikalischen Welt neuerdings wieder eine Stütze in einer gewissen Interpretation der Quantenmechanik gefunden, die einen durchaus ungerechtfertigten Gebrauch von Heisenbergs Störung durch die Beobachtung und Bohrs Komplementaritätsprinzip macht.«²⁰ Reichenbach wirft der Deutung vor, auf ungerechtfertigte Weise zu verallgemeinern, darauf beharrend, daß die Unbestimmtheit nur im Mikrokosmos, keinesfalls aber im Makrokosmos gültig sei; denn für letzteren, so führt er aus, »existiert ein Normalsystem, das uns erlaubt, von einer Außenwelt in der gewöhnlichen realistischen Sprache zu reden«.²¹ Legt man Reichenbachs Kritik zugrunde, so scheint nicht nur Brecht endgültig als Idealist entlarvt zu sein – die Brecht-Forschung hat es freilich noch gar nicht gemerkt und vermarktet diesen Idealismus immer noch, wohl aus Unkenntnis der naturwissenschaftlichen Grundlagen, als Realismus, teilweise sogar als sozialistischen –, es zeichnet sich vielmehr auch das Dilemma ab, daß ein Zusammenhang zwischen Natur- und Geisteswissenschaften nur zu konstatieren ist, wenn man sich gleichzeitig den Idealismus einhandelt, einen Idealismus, an den wohl die Geisteswissenschaften glauben mögen, der aber in der Praxis der Naturwissenschaften – allen Verlautbarungen zufolge – keinerlei Rolle spielt und wohl auch nicht spielen kann.

II

Nach den Aufzeichnungen des *Arbeitsjournals* hat sich Brecht während seiner Flucht vor dem deutschen Faschismus, und zwar in der Fortsetzung von Interessen aus früheren Jahren, in Finnland von seinem Sohn Stefan mit einem ganzen Stapel von Büchern über das »Weltbild der neuen Physik« ausstatten lassen.²² Von deren Lektüre zeugen dann die weiteren Aufzeichnungen im amerikanischen Exil,²³ und in ihren Zusammenhang gehören auch Brechts Notizen zur Unschärferelation, von denen eine der aufschlußreichsten folgendermaßen lautet:²⁴

es ist ja nicht so, daß die außenwelt geleugnet wird, wie einige von uns glauben; es fällt nur die grenze zwischen außen- und »innenwelt«, es verwandelt sich nur auch unser körper in außenwelt. die mathematisierung der materie equilibriert die materie einfach weg – in den augen dieser

guten leute, für die eine formel eine entmaterialisierung bedeutet anstatt eine abstraktion. das licht kann nicht korpuskel und welle zugleich sein, sagen sie, wenn sie sehen, daß es korpuskel und welle zugleich ist. ihre logik zu revidieren, fällt ihnen nicht ein, sie verlangen den verzicht auf logik.

Zwar betont auch Brecht, daß durch die Unschärferelation eine Grenze zwischen Außenwelt und Innenwelt nicht mehr als gegeben angesehen werden kann, daß also Subjekt und Objekt miteinander »vermittelt« sind, aber schon die ironisierenden Anführungszeichen, in denen sich der Terminus von der »innenwelt« befindet, deuten in eine ganz andere Richtung, als dies bei der Kopenhagener Deutung und ihrer Adaption in den modernen Geisteswissenschaften der Fall ist. Die Tatsache, daß eine ungestörte, isolierende Beobachtung im Mikrokosmos nicht möglich ist, muß ja nicht bedeuten, daß das Subjekt dem Objekt seine Formen überstülpt, daß das Subjekt das Objekt stört, »unscharf« macht und es dadurch deformiert; es besteht genauso gut die Berechtigung, diese Störung auf einen objektiven Sachverhalt zurückzuführen, der das Subjekt zwingt, seine bisherigen Denkformen, Kategorien, seine bisherige Logik zu überdenken und zu revidieren; die Unschärfe ist keine Bedingung des Subjekts, sondern des Objekts. Weist die neue Quantenmechanik darauf hin, daß Subjekt und Objekt im Erkenntnisprozeß vermittelt sind, so zwingt nichts dazu, diese Vermittlung durchs Subjekt verursacht zu sehen: sie kann genausogut (und besser, das heißt: realistischer) durchs Objekt bedingt sein, welches das Subjekt zwingt, sich ihm, will es zu seiner Erkenntnis gelangen und es damit beherrschen lernen, zu unterwerfen.

Das Prinzip der Unterwerfung hat Francis Bacon in seinem *Novum Organon* formuliert mit dem Satz: »Natura enim non nisi parendo vincitur«,²⁵ den Brecht an zwei Stellen seines Werks aufnimmt und als »gute Devise für Realisten« empfiehlt: »Die Natur beherrscht nur, der ihr gehorcht« (12, 494 und 19, 368). Der Satz betont den Primat des Objekts, zu dessen realer Beherrschung die Wissenschaften, die Naturwissenschaften, bei Bacon aufbrechen; der Satz insistiert auf der Realität der Außenwelt und meint, daß ihre Aneignung, ihre Erkenntnis und ihre durch die Erkenntnis mögliche Beherrschung nur dann Aussicht auf Erfolg haben, wenn man ihren

Gesetzmäßigkeiten folgt und ihr gerade nicht die subjektiven Formen überstülpt. – Es sei, wenigstens in Parenthese, angemerkt, daß die aristotelische Physik dagegen meinte, die Natur sei nur zu beherrschen, wenn man sie überliste, ihr gerade nicht folge. Galileis Mechanik stellte die erste konsequente Anwendung des von Francis Bacon zitierten Prinzips dar, »daß die Wirkungen der Technik nur durch Unterwerfung unter die Gesetze der Natur erzielt werden können und daß die Natur weder überwunden noch betrogen werden kann«, ²⁶ ein Prinzip, das die Grundlage für die heutige technische Leistungsfähigkeit der Menschen bildet und unser Leben noch heute so nachhaltig – und inzwischen problematisch²⁷ – bestimmt.

Unter dem Primat des Objekts steht auch – so sieht es Brecht – die traditionelle Logik zur Disposition; denn das Komplementaritätsprinzip besagt ja, daß im Mikrokosmos die gleiche Erscheinung einmal als Welle, zum anderen als Korpuskel auftreten kann, was nach der traditionellen aristotelischen Logik ausgeschlossen ist; nach ihr kann ein Ding nur mit sich selbst identisch sein, es ist ausgeschlossen, daß es zugleich sein Gegenteil ist. Hinweise auf den Versuch, die aristotelische Logik zu revidieren, finden sich bei Brecht im *Me-ti*, dem *Buch der Wendungen*, einer Sammlung philosophisch-aphoristischer Aufzeichnungen nach chinesischem Muster (12, 417 ff.). Dort heißt es zum Beispiel: »Der Satz Meister Hü-jehs, daß eins nicht gleich eins sei, nicht nur gleich eins, nicht immer gleich eins, ist ein Ausgangspunkt der *Großen Methode*« (12, 493). Oder: »Der Satz ›Eins ist nicht gleich eins‹ weist auf gewisse Tücken hin, enthält aber selber Tücken. Er müßte eigentlich heißen ›Eins ist nicht nur gleich eins, sondern auch nicht gleich eins‹« (12, 548). »Meister Hü-jeh« ist nach der verfremdenden Namengebung des Buchs Hegel, und die »Große Methode« bezeichnet dessen Dialektik. Die Sätze, die Brecht seinen *Me-ti* zitieren läßt, verweisen auf Hegels *Wissenschaft der Logik*, die versucht hat, die aristotelische Logik dadurch zu revidieren, daß sie deren Prinzipien bloßstellte. Zum Satz der Identität, nach dem ein Ding nur mit sich selbst identisch sein und nicht zugleich sein Gegenteil sein könne, führt Hegel aus: »Dieser Satz in seinem positiven Ausdrücke $A = A$ ist zunächst nichts weiter als der

Ausdruck der leeren Tautologie. Es ist daher richtig bemerkt worden, daß dieses Denkgesetz *ohne Inhalt* sei.«²⁸ Der Satz der Identität, wie ihn Hegel als erstes Denkgesetz der aristotelischen Logik anführt, ein Satz, der gewährleisten soll, daß eindeutiges Denken und Sprechen möglich sind, daß mit fest definierten Begriffen umgegangen werden kann, besteht nach Hegel bloß darin, daß er seine Aussage tautologisch verdoppelt. Diese Feststellung freilich kann den Logiker nicht treffen, will er doch keine inhaltliche Aussage damit machen, sondern eine Aussage über Aussagen, eine Aussage über die Organisation von Aussagen, die unter der Berücksichtigung dieses Denkgesetzes bestimmbar, und das heißt: verifizier- oder falsifizierbar werden. Der aristotelischen Logik vorzuwerfen, sie sei ohne Inhalt, geht an ihrem Prinzip vorbei; und mit dieser Feststellung sind denn auch die Logiker immer wieder zur Tagesordnung übergegangen, leugnend, daß ihre Prinzipien von der Dialektik auch nur berührt worden seien.²⁹

Hegel aber geht es gar nicht um den Aussage-Inhalt der logischen Grundsätze, sondern darum, ob die Aussagen über Aussagen, deren Wahrheit sie prüfen wollen, selbst den Maßstäben gerecht werden, die sie setzen. Und da hat Hegel seine Zweifel:³⁰

So ist [es] die leere Identität, an welcher diejenigen festhängen bleiben, welche sie als solche für etwas Wahres nehmen und immer vorzubringen pflegen, die Identität sei nicht die Verschiedenheit, sondern die Identität und die Verschiedenheit seien verschieden. Sie sehen nicht, daß sie schon hierin selbst sagen, *daß die Identität ein Verschiedenes ist*; denn sie sagen, die *Identität sei verschieden* von der Verschiedenheit; indem dies zugleich als die Natur der Identität zugegeben werden muß, so liegt darin, daß die Identität nicht äußerlich, sondern an ihr [d. h. an sich] selbst, in ihrer Natur dies sei, verschieden zu sein.

Hegel zeigt, und zwar durch sprachkritische Analyse, daß die aristotelischen Denkgesetze, die Eindeutigkeit organisieren wollen, selbst zweideutig verfahren und sich also widersprechen. So sagt auch der Satz der Identität in seiner tautologischen Verdopplung von zwei A, daß sie miteinander identisch seien, obwohl er das doch gerade ausschließen will. Ebenso zeigt sich die Identität nur bestimm- und definierbar über ihr Gegenteil, die Verschiedenheit.³¹

Hegel, der Idealist, schließt aus dem Sachverhalt: die Spra-

che hindere daran zu sagen, was eigentlich gemeint ist, die Sprache stehe der gemeinten Sache im Wege und bringe sie nicht zur Sprache; deshalb sei es notwendig, die Widersprüche in das Denken aufzunehmen und die Analyse von ihnen leiten zu lassen. Brecht dagegen kehrt den Sachverhalt um, meinend, daß die Zweideutigkeiten der Sprache, daß ihre Ungenauigkeit Ausdruck der äußeren Realität seien – von der Realität aufgezungen, dem Denken aufgeprägt – und sie es also ermöglichten, die Realität so zu erfassen, wie sie wirklich ist. Und so folgert Brecht aus der neuen Logik unter der Verwendung von Bacons Satz: »Aber diese Ungenauigkeit [. . .] fehlt dem bedachten Ding nicht, und unser Denken ist so nicht mangelhaft, wenn es [. . .] ungenau ist, sondern richtig, indem es gerade dadurch die Aussicht hat, der Natur zu befehlen, daß es ihr gehorcht« (12, 494). Indem das Denken der Natur gehorcht, hat es Aussicht, ihr auch befehlen, sie beherrschen zu können: in ihrer realistischen Deutung wird die Unschärferelation zu einer Bestätigung realer Dialektik, die ihren Sinn darin gesehen hat und sieht, ihre Gegenstände und Methoden, ihre Muster und Kategorien nicht aus einer ihnen vorgeordneten, sie überhaupt erst »konstituierenden« Theorie zu beziehen, sondern aus der Sache, aus der Realität selbst. Daß übrigens Brechts Versuch, die Unschärferelation mit der Dialektik in Zusammenhang zu bringen, keine Sottise ist, kann vielleicht ein Satz Heisenbergs bezeugen, der freilich an die idealistische Verallgemeinerung im Sinne der Kopenhagener Deutung denkt: »Außerdem enthält die erkenntnistheoretische Analyse der Quantentheorie besonders in der Form, die Bohr ihr gegeben hat, manche Züge, die an die Methoden der Hegelschen Philosophie erinnern.«³²

Die Analyse von Brechts Deutung der Heisenbergschen Unschärferelation zeigt nicht nur, daß es eine Möglichkeit gibt, sie realistisch zu wenden, sondern auch, daß sie gegen Reichenbachs Verdikt verallgemeinerbar ist; und Brecht bestand auf der Verallgemeinerung, den Physikern, insbesondere Reichenbach selbst, vorhaltend, sie wüßten ihre eigenen Ergebnisse nicht zu nutzen: »Was mich lachen macht«, notiert Brecht im Zusammenhang mit der Ausarbeitung der zweiten Fassung des *Galilei*-Stücks, »ist die Art, wie diese Leute ihre Resultate verallgemeinern oder – wie sie sie nicht verallgemei-

nern. Es ist lustig, zu sehen, wie sie einerseits die Philosophen auffordern, Konsequenzen daraus zu ziehen, daß bei ihnen, in der Atomphysik, die Kausalität aussetzt, und wie sie andererseits versichern, sowas komme eben nur bei ihnen, nur in der Atomphysik, vor und gelte keineswegs für das Abbraten von Rumpsteaks von seiten normaler Kleinbürger.«³³ Das scheinbare Abgleiten vom Thema am Ende weist auf die Tendenz von Brechts Beurteilung: die Physiker halten ängstlich fest an dem, was einmal gesichert erscheint; sie lassen sich – als unnormale Kleinbürger – ihre erworbenen Sicherheiten nicht in Frage stellen, und wenn schon Neues anerkannt sein muß, dann nur mit beschränkter Gültigkeit, die nicht antastet, was schon gewonnen ist. Für Brecht dagegen lag die Möglichkeit, naturwissenschaftliche Entdeckungen zu verallgemeinern, offen auf der Hand, und ich will versuchen, sie im folgenden an zwei Beispielen zu erläutern.

III

Als erstes Beispiel – das scheint bei diesem Thema wohl obligatorisch zu sein – wähle ich das *Leben des Galilei*, dabei freilich anders betonend, als es die Forschung bisher getan hat. Es handelt sich um das Motiv des Sehens, genauer: des neuen Sehens, das Brecht so über das ganze Stück verteilt hat, daß es zu seinem entscheidenden Leitmotiv wird. Es beginnt damit, daß Galilei seinem Schüler Andrea, der meint, man sehe doch, daß sich die Sonne um die Erde drehe, vorhält:

Du siehst! Was siehst du? Du siehst gar nichts. Du glotzt nur. Glotzen ist nicht sehen (3, 1235).

Die Möglichkeit, das neue Sehen, das Galilei Andrea im Experiment vorführt, auch beweisen zu können, erhält Galilei durch das Fernrohr, von dem er Sagredo gegenüber äußert:

Ich werde sie bei den Köpfen nehmen und sie vor das Rohr schleifen. Auch die Mönche sind Menschen, Sagredo. Auch sie erliegen der Verführung durch Beweise. Der Kopernikus, vergiß das nicht, hat verlangt, daß sie seinen Zahlen glauben, aber ich verlange nur, daß sie ihren Augen glauben. Wenn die Wahrheit zu schwach ist, sich zu verteidigen, muß sie zum Angriff übergehen. Ich werde sie bei den Köpfen nehmen und sie zwingen, durch dieses Rohr zu schauen (3, 1260).

Während Galilei eben nur an den physikalischen Beweis denkt und sich um seine mögliche Bedeutung nicht kümmert, warnt

Sagredo vor den Konsequenzen; er sehe Galilei »auf einer furchtbaren Straße«, sagt er, es sei »eine Nacht des Unglücks, wo der Mensch die Wahrheit« sehe, und eine »Stunde der Verblendung, wo er an die Vernunft des Menschengeschlechts« glaube. Sagredo fragt Galilei: »Von wem sagt man, daß er sehenden Auges geht? Von dem, der ins Verderben geht« (3, 1260). Die physikalische Frage nach der Wahrheit hat ihre erste Erweiterung erfahren: die Sichtbarmachung des Unsichtbaren – durch das Fernrohr – bedeutet, nach einer Wahrheit zu streben, die für den Menschen nicht ist; und der Versuch dazu muß ins Verderben führen. Dementsprechend vertrauen die Florentiner Gelehrten den angestammten Autoritäten und weigern sich, durchs Fernrohr zu sehen. Einer von ihnen sagt: »Lieber Galilei, ich pflege mitunter, so altmodisch es Ihnen erscheinen mag, den Aristoteles zu lesen, und kann Sie dessen versichern, daß ich da meinen Augen traue« (3, 1269).

Das Motiv erfährt eine Erweiterung, die seinen ganzen ideologischen Umfang andeutet, wenn im Collegium Romanum der »sehr alte Kardinal«, der sich nicht mehr auf den eigenen Beinen halten kann und deshalb von einem Mönch gestützt werden muß, sich von seiner Stütze löst und, scheinbar festen Schrittes umhertanzend, sagt:

Ich gehe auf einer festen Erde, in sicherem Schritt, sie ruht, sie ist der Mittelpunkt des Alls, ich bin im Mittelpunkt, und das Auge des Schöpfers ruht auf mir und auf mir allein. Um mich kreisen, fixiert an acht kristallene Schalen, die Fixsterne und die gewaltige Sonne, die geschaffen ist, meine Umgebung zu beleuchten. Und auch mich, damit Gott mich sieht. So kommt sichtbar und unwiderlegbar alles an auf mich, den Menschen, die Anstrengung Gottes, das Geschöpf in der Mitte, das Ebenbild Gottes, unvergänglich und . . . *Er sinkt zusammen* (3, 1282).

Der sehr alte Kardinal verkörpert buchstäblich das ptolemäische System, das nur noch auf schwachen Füßen steht. Das alte Sehen, das der Kardinal vorführt, besteht darin, daß nicht der Mensch sieht, sondern daß er von Gott gesehen wird. Die ganze sichtbare Welt – Natur und Geschichte – ist dem Menschen als dem ausgeleuchteten Mittelpunkt der Welt zugeordnet; darum aber ist die Welt, und zwar so, wie sie ist, in ihrer unmittelbaren Evidenz, Zeichen Gottes, Ausdruck seiner Ordnung. Das Unsichtbare, das das neue Sehen von

Galilei einfach zeigen, sichtbar machen will, ist im ptolemäischen System bestimmt als das, was dem Menschen grundsätzlich entzogen, was intelligibel ist. Nur was der Mensch unmittelbar sieht und was Galilei zum bloßen Augenschein degradieren will, ist für den Menschen, und es findet seine Bedeutung darin, Ausdruck der göttlichen Weltordnung zu sein. Insofern ist das neue Sehen nicht bloß eine Umkehr des alten Sehens, es zerstört vielmehr auch das alte Sichtbarkeitspostulat, wonach das Unsichtbare nicht für den Menschen, ihm grundsätzlich entzogen ist. Zeigt sich aber, daß das Unsichtbare dem Menschen sichtbar werden kann, so werden nicht nur die ptolemäischen Sphären abgeschafft, es gerät auch die ganze göttliche Weltordnung ins Wanken: auf sie, ihre Unverbrüchlichkeit ist kein Verlaß mehr. Es gibt Unsichtbares, das dem Menschen nicht verschlossen bleibt. Die schöne Geschlossenheit der alten Welt, ihre Endlichkeit, ihr Demonstrationscharakter und ihr verbindlicher Sinn gehen verloren. So kann der Inquisitor sagen, daß das alte Weltbild gegenüber dem neuen bloß ein »Bildchen« sei, das »man um einen so entzückenden Hals wie den gewisser junger Mädchen legen könnte«, während bei dem neuen die Sorge bestünde, daß »auf so ungeheuren Strecken«, die sich mit ihm eröffneten, »ein Prälat und sogar ein Kardinal leicht verlorengehen« könnten, und: »Selbst ein Papst könnte vom Allmächtigen da aus den Augen verloren werden« (3, 1292).

Von hier aus ist es nur noch ein Schritt zur Aufnahme der Schauspielmetapher, nach der das Weltgeschehen ein Theater ist, das die Menschen vor Gott aufführen und in dem jeder seine festgelegte Rolle zu spielen hat. So sagt der kleine Mönch von seinen Leuten, den armen Bauern der Zeit:

Es ist ihnen versichert worden, daß das Auge der Gottheit auf ihnen liegt, forschend, ja beinahe angstvoll; daß das ganze Welttheater um sie aufgebaut ist, damit sie, die Agierenden, in ihren großen oder kleinen Rollen sich bewähren können. Was würden meine Leute sagen, wenn sie von mir erführen, daß sie sich auf einem kleinen Steinklumpen befinden, der sich unaufhörlich drehend im leeren Raum um ein anderes Gestirn bewegt, einer unter sehr vielen, ein ziemlich unbedeutender! Wozu ist jetzt noch solche Geduld, solches Einverständnis in ihr Elend nötig oder gut? (3, 1294 f.)

Erkenntnis durch bloße Anschauung, durch Evidenz, durch

bloße Wiedergabe des Gegebenen wird durch das neue Sehen des Galilei außer kraft gesetzt; das bedeutet nicht, daß Anschauung grundsätzlich täuschte, aber die Wahrheit erweist sich jetzt als komplex, vermittelt.³⁴ Was der Mensch unmittelbar vor Augen sieht, ist Schein, Augenschein, was Wahrheit schien, ist bloße Einbildung, durch den Standort bedingt. Entsprechend fallen auch die alten Zuordnungen der alten Evidenz weg – und darin zeigt sich eben die ideologische und gesellschaftliche Bedeutung des neuen Sehens: die Zuordnung der Welt zum Menschen als dem Akteur im *theatrum mundi* erweist sich ebenfalls als Schein und läßt den Menschen aus seiner – angeblich festgelegten – Rolle frei; was vorher von außen bestimmt erschien, wird nun bestimmbar durch den Menschen, und das heißt: er muß es tun, denn die physikalische Tatsache läßt keinen anderen Weg offen. Mit dem Versagen der unmittelbaren Anschauung muß nun der Mensch selbst bestimmen, was Welt und Natur sind, und: er muß für sich selbst sorgen, nach sich selbst sehen, anstatt sich passiv der Vorsorge Gottes zu überlassen. Einmal mehr erweist das Motiv des Sehens seine Tragfähigkeit und Komplexität, wenn der kleine Mönch auf die gesellschaftlichen Konsequenzen des neuen Sehens aufmerksam macht: »Es liegt also kein Auge auf uns, sagen sie [die armen Leute]. Wir müssen nach uns selber sehen« (3, 1295).

Das neue Sehen hat aber auch noch eine erkenntnistheoretische Konsequenz: wenn es Unsichtbares gibt, das sichtbar zu machen ist, und zugleich das, was sichtbar ist oder sichtbar gemacht worden ist, sich als bloßer Augenschein erweist oder erweisen kann, dann gibt es keine Gewißheit mehr dafür, daß das neue Sehen auch zugleich das richtige Sehen ist. Auch dieses Sehen kann sich wieder als Augenschein erweisen, und die Entdeckungen der Naturwissenschaften, zum Beispiel die des Mikrokosmos, beweisen, daß dies auch der Fall ist. Setzt Anschauung zwar nicht grundsätzlich aus, so hat der Begriff der vermittelten Anschauung zugleich den der vermittelten Wahrheit zur Konsequenz; das neue Sehen, das ja erst das eigentlich menschliche Sehen ist, versieht sich von Beginn an mit dem Mangel des Zweifels, ob es auch wirklich das richtige Sehen, das Sehen der »eentlichen« Realität ist. Um sich vor den Konsequenzen, die jedes neue Sehen mit sich bringt, zu

drücken (wie immens sie sein können, sollte das Galilei-Beispiel zeigen), hat man immer wieder diesen Sachverhalt ausgenutzt, um zu behaupten, daß deshalb alles Sehen falsch sei und der Mensch eben nichts wisse – wie sich denn auch von hier aus die geisteswissenschaftliche Grundlegung der Moderne als bloß modifizierte Ausführung des alten Problems erweist. Ein solcher Schluß aber hieße, die ganze Menschengeschichte ad acta zu legen und ihr den Stempel der Sinnlosigkeit und Beliebigkeit aufzudrücken; in Umkehrung des sokratischen Satzes, daß wir wüßten, nichts zu wissen, ein Satz, von dem Brecht höhnisch bemerkte, der Beifall, den er ausgelöst habe, sei so immens gewesen, daß jedes weitere Wort unmöglich gewesen sei, ließe sich sagen: nicht wissend, wissen wir, nicht sehend, sehen wir.

Galilei widerrief sein neues Sehen, und es brauchte noch eineinhalb Jahrhunderte, ehe sich gegen die herrschende und verordnete Ideologie die gesellschaftlichen Konsequenzen des neuen Sehens durchzusetzen begannen – während die Naturwissenschaften in der Isolation weiterarbeiteten, ihrer Wissenschaft, wie der von der Inquisition gefangengesetzte Galilei, wie einem Laster frönend; aber sie setzten sich durch, und in der zweiten Fassung des Stücks schaut das kalte Auge der Wissenschaft auf den Verräter.

Als zweites Beispiel soll der Roman *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* dienen. Im Gegensatz zum *Galilei* scheint hier der naturwissenschaftliche Zusammenhang nicht einleuchten zu wollen; dennoch hat Brecht mit dem Roman eine der Konsequenzen, die aus der Unschärferelation – in ihrer realistischen Verallgemeinerung – folgten, umgesetzt. Die Aufzeichnungen des *Arbeitsjournals*³⁵ zeigen, daß die Notizen zur neuen Physik und die Arbeit am Roman nicht nur parallel laufen, sondern sich auch überschneiden. Einen Hinweis, wie diese Umsetzung erfolgt, gibt ein von Max Planck übernommenes Zitat und Brechts Notiz dazu:³⁶

»das gesetz der reflexion der elektronen an dem kristall ist also ein statistisches. es bestimmt nur das verhalten einer großen anzahl von elektronen, es versagt aber bei der frage nach dem verhalten eines einzelnen elektrons.« [...] auch der historische materialismus weist diese »unschärfe« in bezug auf das individuum auf.

Diese Interpretation des physikalischen Faktums wird gestützt durch eine weitere Aufzeichnung im *Arbeitsjournal*:³⁷

das einzelne Individuum folgt höchst unscharf (nur mit statistischer Kurve verstehbar) der Bewegung seiner massenhaften Formation. Es fällt steif immerhin auf [es handelt sich um Brechts Sohn Stefan, der einen Aufsatz über die englische Revolution im 17. Jahrhundert schreibt und sich dabei u. a. vom Cäsar-Roman leiten läßt], daß er den König dann als Masse behandeln muß (wenn er mit Klassen verhandelt, kämpft usw.). [...] so stößt er auf die Erfahrung, daß die dialektische Methode es immer mit Massen zu tun hat, alles in Massen auflöst, das Individuum nur als Massenteil behandelt, wenn es dasselbe nicht ebenfalls in eine Masse zerlegt.

Brecht überträgt die Unbestimmbarkeit des Einzelteilchens in der Quantenmechanik auf das Individuum in der Massengesellschaft, und den physikalischen Massenbegriff wandelt er in den soziologischen um. Dabei ergibt sich, daß das Individuum, das nach außen hin als Einheit – als das Unteilbare – auftritt, nur als »eine mehr oder minder kampfdurchtobte Vielheit« darzustellen ist, und entsprechend werde das große Individuum nur verstehbar, »wenn es mit großen Bewegungen großer Klassen verknüpft werden kann« (20,62). Damit ist der Bezug zum *Cäsar*-Roman hergestellt, der im römischen Kapitalismus spielt, mit dem catilinarischen Aufstand eine der frühen Massenbewegungen ins Zentrum stellt und Cäsars unaufhaltsamen Aufstieg als ein Lavieren zwischen den Parteien vorführt. Cäsar wird dabei als Politiker und historische Person immer nur in dem Maß faßbar, in dem er seine Geschäfte betreibt bzw. in dem mit ihm Geschäfte betrieben werden, und zwar dergestalt, daß Cäsars Bedeutung um so mehr wächst, je größer seine Schulden werden, Schulden, die darauf zurückzuführen sind, daß er es grandios versteht, es immer mit der sieglosen Partei zu halten. Aber da das kapitalistische Eigentumsgesetz intakt ist, nach dem man seine Schulden wert ist, steht Cäsars Aufstieg nichts im Weg: seine Schulden sind immens. Bereits der Titel stellt das »welthistorische Individuum« in den Genetiv, der sowohl als subjectivus als auch als objectivus zu lesen ist: die Geschäfte, die Cäsar macht, und die, die mit ihm gemacht werden. Das Individuum Cäsar, das in der bürgerlichen Historiographie als der große Geschichtemacher auftritt – in den *Fragen eines lesenden*

Arbeiters wird danach gefragt: »Cäsar schlug die Gallier./Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?« (9, 656) –, objektiviert sich nach Brecht allein in seinen Geschäften: nur in der Teilbarkeit, in der Dividualität, manifestiert sich die Individualität des großen Caius Julius; er setzt keine Patina an, seine Biographie kommt nur als kollektive zustande.³⁸

Die der Forschung bekannte Wendung Brechts gegen die bürgerliche Historiographie, die das historische Geschehen, ihren eigenen Prämissen folgend, als Taten großer Männer, die Geschichte machen, beschreibt, erhält hier eine ergänzende naturwissenschaftliche Begründung: das Individuum als vorausgesetzte »Einheit« zeigt sich als das Unbestimmte und Unbestimmbare, und das heißt: Geschichte wird nur aus den überindividuellen, intersubjektiven, massenhaften Bewegungen deutbar und beschreibbar; Historiographie dagegen, die sich an die Unteilbarkeit des Individuums heftet, liefert sich dem Zufall und der Sinnlosigkeit aus. Für Brecht kommt die neue Möglichkeit der Historiographie nicht von ungefähr: seit der Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt die »Masse« – im soziologischen Sinn – eine geschichtliche Macht zu werden, die zu einer neuen und erweiterten Sicht auf die Geschichte zwingt, zwingen sollte: dieses neue Sehen ist noch zu lernen.

Überdies hat der *Cäsar*-Roman eine poetologische Konsequenz: indem Brecht die Roman-Form wählt, die bürgerliche Epopöe, stellt er dem modernen Roman, der das Individuum noch einmal rettet, indem er es als den einzigen Garanten für Realität im Angesicht der zerfallenden Objektwelt vorführt, den realistischen Typus gegenüber, der das Zentrum des alten Romans auflöst, das Individuum, indem er es in der Außenwelt, in der Darstellung der gesellschaftlichen Vorgänge und Geschäfte objektiviert, so die Grenze zwischen Außen- und Innenwelt von der Objektseite her aufhebend. So gesehen, kann der *Cäsar*-Roman einen ersten Hinweis auf eine Alternative geben, die der Literatur der »Moderne«, die unter dem Vorzeichen des subjektiven Idealismus angetreten ist, entgegenzustellen wäre: es geht um die Widersprüche unserer eigenen Zeit.

IV

Die Beispiele aus Brechts Werk haben, wie ich hoffe, wenigstens ansatzweise zeigen können, daß es nicht nur Zusammenhänge zwischen Natur- und Geisteswissenschaften gibt, daß vielmehr auch die Voraussetzung, auf der die Trennung der Wissenschaft in die beiden großen Wissenschaftszweige beruht, kein immergültiges Dogma sein muß und von der Objektseite her auflösbar ist. Die Voraussetzung der Trennung wurde benannt als »ontologische Differenz von Sein und (geschichtlichem) Bewußtsein«:³⁹ unbemerkt blieb die mit der Differenz gemachte idealistische Vorentscheidung, die zwar nicht wie der moderne Idealismus das »Sein« als Bewußtseinsprodukt ausweist, die aber dem Bewußtsein eine primär andere Qualität zuweist, indem sie eine grundsätzliche Andersartigkeit und damit Unabhängigkeit von Natur und Geist, von Realität und Denken behauptet. Brechts Werk verstärkt die Verdachtsmomente entschieden, daß die Trennung der Natur- und Geisteswissenschaften im 19. Jahrhundert, die ein Produkt der Geisteswissenschaften ist, die sich gegenüber den Naturwissenschaften emanzipieren wollten, auf bloß sekundären Merkmalen beruht, die als primäre ausgegeben worden sind, wobei die Ergebnisse der Naturwissenschaften und die Geschichte ihrer Bewährung in dem Maß mißachtet wurden, in dem sich der Geist Autonomie zuwies. Die Geschichte der Naturwissenschaften zeigt nicht, daß der Realität nicht zu trauen ist und der menschliche Geist nicht aus ihr seine Gesetze, seine Formen beziehen könnte, sie zeigt vielmehr, daß der Begriff der ganzen Natur, der ganzen Realität, den wir sprachlich und »logisch« voraussetzen, unbekannt und also immer nur das vorläufige Resultat der Wissenschaft ist. Wie das neue Sehen des Galilei den alten Überblick über die Welt – wie sie in mittelalterlichen Darstellungen überliefert ist –, ihre Begrenzung, ihre ausgelotete, bestimmte Ganzheit beseitigt hat und an seine Stelle die menschliche Perspektive setzte – die auf einmal vieles von dem verdeckt, was vorher bekannt und evident erschien –, eine Perspektive, die jetzt zwar auf die Realitäten sah, die Realität aber nicht mehr übersah, so sind die Wissenschaften auf einen Weg gewiesen, der zwar als Ziel den Überblick und die Ganzheit anstrebt, von dem aber gar nicht bekannt ist, ob er ein solches Ziel hat und haben kann.

Nichts aber berechtigt deshalb dazu, den bisherigen Weg als Irrtum oder als beliebig, als Geschichte menschlicher Falsifikation anzusehen. Im Gegenteil: die Wahrheit der wissenschaftlichen Erkenntnis ist die Geschichte ihrer Bewährung.

Das aber heißt: auch die Naturwissenschaften haben eine historische Perspektive, insofern sich die Natur im historischen Bewußtsein des Menschen manifestiert. Das soll nicht bedeuten, daß die primäre Natur deshalb zum geschichtlichen Produkt erklärt würde, der Mensch nur sich selbst in der Natur begegnete, es meint vielmehr, daß dem Menschen die Natur nur in der Vermittlung zu sich selbst erklärbar und erkennbar wird (insofern auch »seine« Leistung ist) und sich so in der Aneignung durch den Menschen (und sein jeweilig historisches Vermögen) als geschichtliche zeigt. Daraus aber resultiert wiederum nicht die Beliebigkeit und mögliche Falschheit der wissenschaftlichen Erkenntnis, sondern ihre mögliche historische Überholbarkeit, die Einschränkung ihrer Gültigkeit durch neue Erkenntnisse; die Geschichte kann nicht falsch machen, was nicht schon geschichtlich falsch gewesen ist. So gesehen, erweisen sich die jeweiligen wissenschaftlichen Erkenntnisse und Ergebnisse in ihrer Bewährung als notwendige Schritte der menschlichen Entwicklung, die gelernt werden muß, wenn sie nicht neu erfahren werden soll.

Freilich ist inzwischen auch der Entwicklungsbegriff nicht nur auf geisteswissenschaftlichem Weg suspekt geworden; auch der Fortschritt der Naturwissenschaften, ihre Zuversicht, scheint an ein Ende gelangt zu sein: Energiekrise, das Schlagwort von der »Plünderung unseres Planeten«, der wachsende Widerstand gegen die Atomkraft und anderes sind Ausdruck davon. Auch die Literatur hat darauf schon reagiert: Gerhard Zwerenz nannte seinen letzten Roman *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*, bei Thomas Brasch heißt es: *Vor den Vätern sterben die Söhne*, Wolf Biermann veröffentlichte gerade seinen ersten Nachlaß, und Karin Struck findet wieder einmal oder noch immer, daß »Lieben« eigentlich Sterben bedeute – wobei das Ergebnis in einer Rezension spöttisch als Todgeburt eingestuft wurde.⁴¹ Die Krise der Modernität scheint total zu sein, und zugleich scheint es, als erhalte die idealistische Deutung von heute aus doch noch recht.

Ich möchte eine letzte Antwort versuchen, indem ich auf den Aufruf zur Mondlandung der Geisteswissenschaften zurückkomme, die ja – wenn es einen Zusammenhang zwischen den Wissenschaften gibt – möglich erscheint. Vor dem Count Down ist freilich zu überlegen, welches Ergebnis der Mondflug überhaupt mit sich gebracht hat: stellt er zwar auf der einen Seite zweifellos die Realisation von utopisch anmutenden menschlichen Projekten dar, so hat er auf der anderen Seite doch ein höchst zweifelhaftes und paradoxes Ergebnis gehabt, das vergleichbar ist mit dem des neuen Sehens bei Galilei: in dem Moment, wo der Mensch sich tatsächlich von der Erde entfernte, mußte er feststellen, daß ihn die Erde nicht loslassen würde, daß es keine kosmische Alternative zur Erde gibt; auch dies ist ein Ergebnis der Naturwissenschaften, das doch erst ein Geisteswissenschaftler bewußt gemacht hat; Hans Blumenberg schreibt dazu: »die relativistische Physik hat, ihrem Titel zuwider, die absolute Grenze gezogen, vor der jede technische Finesse ohnmächtig wird und angesichts derer schon unser Milchstraßensystem die Größenordnung für kommunikative ›Gleichzeitigkeit‹ bei weitem überschreitet. Diese Überlegung beschließt als ›greulichen Cynismus‹ der Natur, was als Selbsttröstung der Vernunft begonnen hatte [nämlich im Universum nicht allein gelassen zu sein]. Die unübersteigliche Mauer der Lichtgeschwindigkeit erst verweigert dem Menschen eine kosmisch erhebliche Existenz.«⁴¹ Wie endgültig man diese Aussage auch immer auffaßt – die Geschichte der Wissenschaften legt es nahe, nie nie zu sagen, sie kann helfen, die Krise der Modernität objektiv zu deuten, als Ausdruck nämlich einer notwendig gewordenen Neuorientierung, die den Blick auf die Erde zurücklenkt, und das heißt: in die Geschichte zurückwendet. Der Verdacht ist begründet, die Krise der Modernität sei nicht zuletzt auch Zeugnis davon, daß die Wissenschaften, anstatt miteinander zu arbeiten, isoliert voneinander vorgingen, daß die Naturwissenschaften glaubten, auf die historische Perspektive verzichten zu können, und die Geisteswissenschaften glaubten, ohne die Anwendung der Ergebnisse der Naturwissenschaften auskommen zu können. Nur so konnten die Naturwissenschaften den Schein eines immerwährenden Fortschritts an sich reißen, wie die Geisteswissenschaften die Wirklichkeit damit

bewältigen konnten, indem sie sie kurzerhand beseitigten.

Rückwendung in die Geschichte heißt nicht Rückzug; es gibt keinen Rückzug, der nicht Rückfall wäre, wie es auch keine Erhaltung des Status quo gibt, dem wir die Patina unserer Konservierungsmittel ebenso überkleistern könnten wie den historischen Werken, die erst so wirklich beseitigt werden: die Geschichte an ihnen wird getilgt. Rückwendung kann nur heißen, auch dem technischen und naturwissenschaftlichen Fortschritt, auf den wir angewiesen sind, seine historischen und damit menschengemäßen Dimensionen zurückzugeben, die Naturwissenschaften daran zu erinnern, daß alles, was sie tun, auch gesellschaftliche Bedeutung hat, zu zeigen, daß es die Isolierung der Wissenschaften ist, die es ermöglicht, auch ihre Ergebnisse zu isolieren und damit jedem politischen Zweck verfügbar zu machen. Die Rückwendung hat freilich nur dann Aussicht auf Erfolg, wenn sich die Geisteswissenschaften auf die Möglichkeit der Objektivität besinnen, die sie mit den Naturwissenschaften teilen, und ihre Kräfte nicht weiterhin im sinnlosen Anrennen an die selbstgestellten Grenzen der Erkenntnis vergeuden. Insofern besteht die mögliche Mondfahrt der Geisteswissenschaften gerade im Verzicht auf sie.

Die Zukunft wird aber abhängen
Von der Erledigung
Der Vergangenheit.

(Bertolt Brecht)

Anmerkungen

1 *Uni-Information Karlsruhe*. Hrsg. von der Universität Karlsruhe (November 1976), S. 8 f.

2 Vgl. Ulfert Ricklefs, *Hermeneutik*. In: *Literatur II*. Erster Teil. Hrsg. von Wolf-Hartmut Friedrich und Walther Killy (Frankfurt, 1965), S. 278.

3 Peter Krausser, *Kritik der endlichen Vernunft. Diltheys Revolution der allgemeinen Wissenschafts- und Handlungstheorie* (Frankfurt, 1968), S. 44.

4 Wilhelm Dilthey, *Gesammelte Schriften* (Stuttgart, 1957 ff), Band 7: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*, S. 278.

5 Norbert Mecklenburg, Harro Müller, *Erkenntnisinteresse und Literaturwissenschaft* (Stuttgart, 1974), S. 71.

6 Silvio Vietta, Hans-Georg Kemper, *Expressionismus* (München, 1975), S. 212; vgl. auch S. 146-150. Der Expressionismus erscheint hier als der eigentliche Beginn der Moderne.

- 7 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), S. 133.
- 8 Der Begriff wurde in Abgrenzung zu dem der »erzählten Zeit« von Günter Müller, *Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze* (Tübingen, 1968) entwickelt. Eine eingehende und präzise formulierte Kritik an diesen literaturwissenschaftlichen Ansätzen (Stanzels, Müllers u. a.) liefert Jürgen Schramke, *Zur Theorie des modernen Romans* (München, 1974), S. 15 ff. Schramke benutzt freilich den Begriff der Moderne auch widerspruchsfrei.
- 9 Schramke, S. 137.
- 10 Horst B. Hiller, *Die modernen Naturwissenschaften* (Stuttgart, 1974), S. 118.
- 11 Vgl. Hiller, S. 66 und Heisenberg, *Schritte über Grenzen* (München, 1971), S. 28 f.
- 12 Brecht, *Arbeitsjournal*, S. 397.
- 13 Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik* (Hamburg 1955), S. 17 f.
- 14 Michael Hochgesang, *Mythos und Logik im 20. Jahrhundert. Eine Auseinandersetzung mit der neuen Naturwissenschaft, Literatur, Kunst und Philosophie* (München, 1965), S. 21.
- 15 Es führte zu weit, hier alle zu nennen; einen Teil davon habe ich besprochen und verarbeitet in: Bertolt Brecht. *Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung* (Frankfurt, 1974), S. 152-164. Hinzugekommen sind u. a. Karl-Heinz Ludwig, *Bertolt Brecht. Philosophische Grundlagen und Implikationen seiner Dramaturgie* (Bonn, 1975), S. 59 ff. und Karen Ruoff, *Tui oder Weiser. Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht*. In: *Brechts Tui-Kritik* (Karlsruhe, 1976), Argument-Sonderband 11, S. 17-52. Ruoff geht zwar nicht explizit auf die Unschärferelation ein, bestimmt aber die Erkenntnis (mit Brecht) als Veränderung: »Sollten wir nicht einfach sagen, daß wir nichts erkennen können, was wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert?« (20, 140).
- 16 Meinhard Adler, *Brecht im Spiel der technischen Zeit. Naturwissenschaftliche, psychologische und wissenschaftstheoretische Kategorien im Werk Bertolt Brechts. Ein Beitrag zur Literaturpsychologie* (Berlin, 1976), S. 191.
- 17 Werner Mittenzwei, *Brecht und die Naturwissenschaften*. In: *Brecht 73. Brecht-Woche der DDR*. Hrsg. von Werner Hecht (Berlin, 1973), S. 151-196. Ich habe mir erlaubt, in der Titelgebung an Mittenzwei anzuknüpfen in der Meinung, daß Mittenzwei mit dem »und« des Titels noch nicht ernst genug gemacht hat und daß dieser deshalb noch einmal aufzunehmen war.
- 18 Hiller, S. 76 f.
- 19 Vgl. Brechts *Arbeitsjournal*, S. 305, 387, 389, 398; die Verbindung bleibt bis 1945 bestehen, vor allem im Zusammenhang mit der Erarbeitung der zweiten Fassung des Galilei-Stücks; vgl. ebd. S. 510, 517, 597, 714, 765.
- 20 Hans Reichenbach, *Der Aufstieg der wissenschaftlichen Philosophie* (Braunschweig, 1968), S. 302.
- 21 Ebd.
- 22 *Arbeitsjournal*, S. 218.
- 23 Ebd., S. 289 ff.
- 24 Ebd., S. 218.
- 25 *The Works of Francis Bacon*. Vol. I (London, 1858), S. 157.
- 26 Galilei, *Sidereus Nuncius*. Hrsg. von Hans Blumenberg (Frankfurt, 1965), S. 18 f.
- 27 Vgl. dazu Peter Bulthaup, *Zur gesellschaftlichen Funktion der Naturwissen-*

schaften (Frankfurt, 1973), S. 48 ff. Die Problematik ergibt sich nicht aufgrund etwa falscher Erkenntnisvoraussetzungen, sondern wegen der Reproduzierbarkeit der naturwissenschaftlichen Verfahren und ihrer kommerziellen Verwertung.

28 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke* 6. *Wissenschaft der Logik* II (Frankfurt, 1969), S. 41.

29 Vgl. z. B. Roland Simon-Schaefer, *Dialektik. Kritik eines Wortgebrauchs* (Stuttgart-Bad Cannstatt, 1973), der – von Popper ausgehend – die Dialektik bloß als eine Methode u. a. auffaßt und ihr so gerecht zu werden meint (bes. S. 33 ff.); vgl. dazu meine Kritik in: *Philosophischer Literaturanzeiger* 28, Heft 3 (1975), S. 158-160.

30 Hegel, S. 41.

31 Hegel nennt die Suche nach den Identitäten (und die Beruhigung durch sie) »wiederkäuende Unterhaltung« (S. 44). Deshalb sind in der Phänomenologie Hegels in der Nacht – die die Leere an Erkenntnis bildlich fassen soll – alle »Kühe« schwarz und nicht, wie Hans Mayer vermutet hat, die Katzen grau (vgl. meinen Forschungsbericht, Anm. 15, S. 178); es geht ums Wiederkauen.

32 Heisenberg, *Schritte über Grenzen*, S. 31.

33 *Materialien zu Brechts ›Leben des Galilei‹*. Zusammengestellt von Werner Hecht (Frankfurt, 1963), S. 21-24. In meinem Forschungsbericht, s. Anm. 15, S. 160 f., habe ich mich als normaler Kleinbürger erwiesen, indem ich mit Reichenbach für eine strikte Abgrenzung plädiert habe; das sei hiermit ausdrücklich widerrufen.

34 Vgl. dagegen Gerhart Schröder, *Die Exploration des Möglichen*. In: *Literaturmagazin* 6. *Die Literatur und die Wissenschaften* (Hamburg, 1976), S. 87-107.

35 *Arbeitsjournal*, S. 151, 241, 294, 617.

36 Ebd., S. 397.

37 Ebd., S. 241.

38 Vgl. meine detaillierteren Ausführungen dazu unter dem Titel: *Ohnmacht der Macht oder Buchhaltung ohne Geschäftsführer. Historiographie in Brechts Cäsar-Roman*. In: *Der Deutschunterricht* 27, Heft 3 (1975), S. 18-32.

39 Vgl. Anm. 3.

40 Michael Zeller in: *FAZ*, Nr. 112 (14. 5. 1977).

41 Hans Blumenberg, *Die Genesis der kopernikanischen Welt* (Frankfurt, 1975), S. 793.

Peter Horn (Kapstadt)

Die Wahrheit ist konkret

Bertolt Brechts *Maßnahme* und die Frage der
Parteidisziplin

Während die »künstlerisch bedeutenden« Dramen aus Brechts Spätzeit bei entsprechend oberflächlicher und abstrakter »allgemein menschlicher« Behandlung fast ohne Hinweis auf ihren kommunistischen Gehalt besprochen werden können, konnte man sich der *Maßnahme* bisher nur dadurch erwehren, daß man »dieses Produkt einer vulgärmarxistischen Übergangsphase im Denken und Schaffen Brechts«¹ möglichst, »wegen formaler Minderwertigkeit des Textes« (M 240),² weder aufführt noch bespricht.³ Wenn man im Zusammenhang einer Gesamtanalyse der Werke Brechts nicht umhin kann, das Stück, das Brecht selbst »für die Form des Theaters der Zukunft«⁴ hielt, wenigstens zu erwähnen, spricht man abschätzig von »Massendrill« und behauptet wie Bjørn Ekman im Widerspruch zu aller dokumentarischen Evidenz: »Wie alle anderen Werke dieser Schaffensphase spiegelt die *Maßnahme* Brechts eigene Gefühle [!] – und seine Schwierigkeiten – beim Übertritt zum Kommunismus; die Freude des Einsamen [!], einer Massenbewegung anzugehören; die plötzliche Heilsgewißheit des Verzweifelten [!]; die selbstquälerische Befriedigung des Querulanten [!], der sich der eisernen Parteizucht unterwirft; der leise bohrende – und um so lauter übertönte – Zweifel des unerbittlichen Moralkritikers, der sich neuerdings zur Zweckmoral bekennt.«⁵ Obwohl Brecht seine Lehrstücke als »eine kollektive Kunstübung« sah, die der *Selbstverständigung* derjenigen dient, die sich daran aktiv beteiligen,⁶ obwohl er ein Kollektiv, das nur auf Gehorsam beruht, ausdrücklich ein falsches, schlechtes Kollektiv genannt (17, 951), Gehorsam als Folge der Undiszipliniertheit der modernen Gesellschaft gekennzeichnet hat (12, 534), sieht auch Martin Esslin in den Lehrstücken Anklänge an den »preußischen Soldatendrill« und »Lobgesänge auf Disziplin

und Selbstaufopferung« und schreibt: »Der Nihilist Brecht war ja eben gerade von Sehnsucht nach einer *sinnlosen Autorität* erfüllt; was er brauchte, war Disziplin und Glaube – *credo quia absurdum*.«⁷ Daß Brecht unter Disziplin gerade nicht »stalinistischen Kadavergehorsam«,⁸ sondern die Grundlage der Freiheit verstand, hindert auch Herbert Lüthy nicht. Brechts Thema in der *Maßnahme* wie folgt zu definieren, Brecht gehe es »mit besessener Ausschließlichkeit einzig [um] die Disziplin als Selbstzweck, die strenge, bürokratische, jeder menschlichen oder moralischen Rücksicht bare Machttechnik dieses Ordens« (M 418); gerade weil Brecht, nach Lüthys Meinung, die Auswechselbarkeit von »Rotfrontkämpferbund und SA« (M 419) ausgezeichnet belegt, sei es ihm auch gelungen, »das bedeutendste, wenn nicht einzige bolschewistische Drama zu schreiben« (M 420). Ruth Fischer sieht die *Maßnahme* als Zusammenfassung aller »terroristischen Züge zu einem Spiegelbild der totalitären Partei und ihrer Elite, der NKWD«, als »Parabel, die die Vernichtung der Parteiopposition darstellt«, und als »Vorwegnahme der Moskauer Prozesse«;⁹ ähnlich behauptet Esslin: »Die *Maßnahme*, 1930 entstanden, nimmt in allen Einzelheiten und mit erstaunlicher Genauigkeit die großen politischen Prozesse der stalinistischen Ära vorweg. Acht Jahre bevor Bucharin vor seinen Richtern sich im Interesse der Partei mit seiner eigenen Hinrichtung einverstanden erklärte, hatte Brecht diesem heroischen Akt der Selbstaufopferung eines Kommunisten tragischen dichterischen Ausdruck gegeben.«¹⁰ Willy Haas verstieg sich sogar zu der eindeutig falschen Aussage: »Die *Maßnahme* war das erste Stück von Brecht, welches die vollständigste offizielle Zustimmung der Partei der Stalinisten fand.«¹¹ Wahr ist vielmehr, daß die Aufführung der *Maßnahme* in der Partei eine sehr kritische Aufnahme fand; kommunistische Kritiker meldeten ernste Bedenken an (vgl. M 354, 359, 365, 371 f.) und waren höchstens zu einer stark eingeschränkten Zustimmung bereit.¹² Eine Woche nach der Premiere fand eine Diskussion des Stücks statt, über die ein Teilnehmer berichtet: »Die Diskussion konzentrierte sich hauptsächlich auf die Tötung dieses Genossen, und vor allem wollten die Kommunisten nicht zugeben, daß dies kommunistische Praxis ist. Der kommunistische Weg sei der Ausschluß aus der Partei, nicht

aber die Tötung eines Genossen. Dies glaubte der Vorsitzende – ich glaube, es war Wittfogel – entkräften zu müssen, indem er behauptete, der physische Tod sei für den Genossen selbst (oder besser: für jeden politischen Menschen) nicht so tragisch wie der Ausschluß.« Man bestätigte Brecht: »Überall, wo revolutionäre Theorie gelehrt wird, sei es klar und klassisch ausgedrückt, z. B. die Stelle von den Augen des Einzelnen und den Augen der Partei. Aber wo revolutionäre Praxis gelehrt wird, versage Brecht, weil er die Praxis der Partei nicht kenne.«¹³ Gegen dieses Argument, das in der Parteikritik bis heute wiederkehrt,¹⁴ hat Esslin (zumindest teilweise richtig)¹⁵ eingewendet: »Die Behauptung, es existiere in der Parteiarbeit ein Primat der Erfahrung über die Theorie, zerstört die Grundlagen des Marxismus selbst, der ja die Praxis aus der wissenschaftlichen Erkenntnis sozialer Tatbestände ableitet.«¹⁶

Nun ist ohne Zweifel richtig, daß die kommunistischen Parteien unter Stalin weitgehend eine pragmatische, oft sogar opportunistische Politik betrieben, eine »Praxis«, die marxistische Theorie oft nur noch als Vorwand und Alibi benutzte. Besonders verwirrend wird eine solche pragmatische Anwendung marxistischer »Theorie«, wenn Brecht, der die zwar tatsächliche, aber falsche »Praxis« der Partei (in China und Deutschland) verteidigt, am Beispiel Lenin vorgerechnet wird, daß diese Praxis falsch ist, was wiederum dieselbe Partei in der politischen Realität ihrem damaligen Kritiker Trotzki gegenüber keineswegs zugab. In seinem Aufsatz *Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln* rechnet Alfred Kurella zum Beispiel Brecht vor: »Wir können verschiedene Beispiele dafür anführen, wie die Bolschewiki und vor allem Lenin bei entsprechenden Gelegenheiten gerade den Standpunkt des jungen Genossen vertreten und durchgeführt haben: eine große spontane Aufstandsbewegung der Massen nicht mit weiser Miene auf Grund der ›Lehren der Klassiker‹ abzutun, sondern sie aufzunehmen, sich an ihre Spitze zu stellen, sogar dann, wenn man annehmen kann, daß sie zur Niederlage führt.«¹⁷ Nur daß Brecht sich eben genau auf die Lehren des Klassikers Lenin (man vergleiche dessen Aufsatz *Der linke Radikalismus, die Kinderkrankheit im Kommunismus*) beruft: »Einen Kampf aufzunehmen, wenn die Situation offenbar für den Feind und

nicht für uns günstig ist, ist ein Verbrechen, und Politiker der revolutionären Klasse, die nicht ›zu lavieren, zu paktieren, Kompromisse zu schließen‹ verstehen, um einem offenkundig unvorteilhaften Treffen auszuweichen, sind keinen Pfifferling wert.«¹⁸ In der sechsten Szene, »Empörung gegen die Lehre« (2. Fassung),¹⁹ berichtet der junge Genosse:

Ich muß euch etwas mitteilen: die neuen Führer der Arbeitslosen sind heute hierhergekommen und haben mich überzeugt, daß wir sogleich mit der Aktion beginnen müssen. [. . .] Wir haben sofort zum Generalstreik aufgerufen (M 55).

Die Agitatoren halten dem jungen Genossen entgegen, es gebe zuwenig Kämpfer, keine Waffen, und es fehle an Information über die Stärke des Gegners: »Es genügt nicht, zu leiden« (M 56). Der Aufstand soll ja nicht nur stattfinden, sondern auch eine vernünftige Aussicht auf Erfolg haben:

DER JUNGE GENOSSE. So frage ich: dulden die Klassiker, daß das Elend wartet?

DIE DREI AGITATOREN. Sie sprechen nicht von Mitleid, sondern von der Tat, die das Mitleid abschafft.

DER JUNGE GENOSSE. Dann sind die Klassiker also nicht dafür, daß jedem Elenden gleich und sofort und vor allem geholfen wird?

DIE DREI AGITATOREN. Nein.

DER JUNGE GENOSSE. Dann sind die Klassiker Dreck, und ich zerreiße sie; denn der Mensch, der lebendige, brüllt, und sein Elend zerreißt alle Dämme der Lehre. Darum mache ich jetzt die Aktion, und sofort; denn ich brülle und zerreiße die Dämme der Lehre (M 57 f.).

Gegenüber der unmittelbaren, spontanen, aber (wie sich aus den Folgen ergibt) falschen Erkenntnis: »Mit meinen zwei Augen sehe ich, daß das Elend nicht warten kann«, machen die drei Agitatoren geltend:

Deine Revolution ist schnell gemacht und dauert einen Tag
Und ist morgen abgewürgt.

Aber unsere Revolution beginnt morgen
Siegt und verändert die Welt.

Deine Revolution hört auf, wenn du aufhörst.

Wenn du aufgehört hast

Geht unsere Revolution weiter (M 58).

Brecht vertritt also den durchaus vernünftigen Standpunkt, daß eine schlecht vorbereitete Revolution schlechter ist als gar

keine und daß man unter Umständen verzichten muß, den Elenden gleich zu helfen, damit man im illegalen Untergrund eine wirkliche und umfassende Hilfe vorbereiten kann. Wie Lenin glaubt er, »daß man eine revolutionäre Taktik auf der revolutionären Stimmung allein nicht aufbauen kann. Die Taktik muß sich auf eine nüchterne, streng objektive Einschätzung *aller* Klassenkräfte eines gegebenen Staates [...] gründen.«²⁰ Genau diesen Standpunkt vertrat die kommunistische Partei und vor allem Stalin immer wieder zwischen 1923 und 1929. Revolutionäre Gelegenheiten wie der Mord an Rathenau, der Ruhrkampf, die Aufstände in Sachsen und Hamburg blieben im wesentlichen ungenutzt; die linke Führung der KPD (Ruth Fischer, Arkadij Maslow) wurde abgesetzt; Stalin stützte sich in seinem Kampf gegen Trotzki auf die Rechten; erst 1928 brach Stalin mit der Rechten, und Brandler und Thalheimer wurden als Rechtsopportunisten aus der Partei ausgeschlossen.²¹ Zu Recht macht Mittenzwei die Antwort auf die Frage, ob das Stück einen politischen Lehrwert hatte, davon abhängig, »ob zu jener Zeit, 1930, eine revolutionäre Situation in Deutschland bestand. Falls ja, so konnte das Stück eine Wirkung auslösen, die der Absicht des Verfassers entgegengesetzt war. In einer revolutionären Situation mußten die Argumente der drei Agitatoren [...] eine Ähnlichkeit mit den Worten der rechten Abweichler in der KPD bekommen.«²² Die von Mittenzwei angeführten Mai-Ereignisse des Jahres 1929, die Brecht übrigens als Zuschauer miterlebte, scheinen mir nun gerade anzudeuten, daß in Deutschland damals eine akut revolutionäre Situation nicht gegeben war, so daß die Partei die politischen Demonstrationen zu verhindern suchte, wenn sie auch nachträglich ihre Solidarität mit den Barrikadenkämpfern aussprach. Selbst Mittenzwei muß zugeben, daß diese Aktion den herrschenden Klassen gelegen kam, um die Massen von der KPD zu isolieren, also genau der Situation in der 5. Fassung der *Maßnahme* entspricht, wo der Führer des Arbeiteraufstandes ein Provokateur ist.²³

Anders standen allerdings die Dinge in China: Tschiang Kai-Schek, der Führer der nationalen Revolution und damals noch der Verbündete der Kommunistischen Partei, begann am 26. Juli 1926 einen Feldzug gegen Mittel- und Nordchina.

Gegen die Erwartungen der Führung der Kommunistischen Partei Rußlands ergab sich in Mittelchina sehr schnell eine revolutionäre Situation. Die Kommunistische Partei war im Aufstieg begriffen und leitete vor allem in den Städten den Aufstand gegen die alte Herrschaft (Tschang Tso-Lin). Sie hatte die Unterstützung der städtischen Massen und der armen Bauern, die gegen die Besitzenden aufstanden und bereit waren, sich das Land der Großgrundbesitzer anzueignen. Tschiang Kai-Schek, über diese ihm gar nicht willkommene Unterstützung erschrocken, verbot Streiks, Demonstrationen und die kommunistischen Gewerkschaften. Die Führer der KPCh fragten in Moskau an, ob sie sich nicht jetzt von der nationalen Bewegung trennen sollten; Bucharin wies dies als gefährliche ultralinke Abweichung zurück und bestand darauf, daß die Kommunisten trotz der Unterdrückungsmaßnahmen Tschiang Kai-Scheks diesen auch weiterhin unterstützen mußten. Nach der Beschießung Nankings durch europäische, amerikanische und japanische Kriegsschiffe am 24. März 1927 sah Tschiang Kai-Schek die Gelegenheit gekommen, scharf gegen seine kommunistischen Verbündeten vorzugehen. Nachdem er sich mit den Ausländern und der Unterwelt in Schanghai verständigt hatte, fiel er am 12. April 1927 mit als Arbeiter verkleideten Banditen und Geheimpolizisten über die Arbeiter her und beendigte so die größte proletarische Revolution, die Asien bis dahin gesehen hatte, mit brutaler Gewalt: Zehntausende wurden erschossen. Doch immer noch hielt Moskau an der gemeinsamen Front mit Tschiang Kai-Schek fest und verlangte, daß die Kommunisten in Schanghai ihre Waffen niederlegen mußten. Immer noch war Stalin der Auffassung, daß die kommunistische Revolution in China nicht gut genug vorbereitet war.²⁴ Zurecht oder zu Unrecht vertrat er also gegenüber dem Schanghaier Aufstand eine Auffassung, die der Brechts in der *Maßnahme* analog ist.

II

Wenn man die Literatur über Brechts *Maßnahme* liest, fällt auf, daß sie sich fast durchgehend auf einer Ebene der Abstraktion bewegt, die Brechts eigene Argumentation aus den konkreten Fragestellungen herausnimmt, in denen allein das Stück sinnvoll interpretiert werden kann. Kritiker in kommu-

nistischen Ländern können die konkreten Zusammenhänge, in denen Brechts Stück spielt, eher erörtern, obwohl es auch nach der ›geheimen‹ Rede Chruschtschows noch zu keiner wirklich tiefgreifenden Diskussion der Widersprüche des Stalinismus gekommen ist. Im denunziatorischen Vokabular der Fraktionszurechnungen (trotzkistisch, kleinbürgerlich, ultra-links) lassen sich die Zusammenhänge, in denen die *Maßnahme* steht, höchstens verschleiert darstellen; eine genaue Analyse ist nur dort möglich, wo Verdienste und Fehler der Häretiker (z. B. Trotzki, Karl Korsch und Fritz Sternbergs) ebenso vorbehaltlos untersucht werden können, wie Verdienste und Fehler der damaligen Parteihierarchie (und nicht nur Stalins). Die westlichen Kritiker Brechts haben dagegen von den konkreten Zusammenhängen fast durchwegs keine Ahnung und erschöpfen sich daher meist in allgemeinen, abstrakten philosophischen und moralischen Spitzfindigkeiten, die mit den von Brecht aufgegriffenen Problemen herzlich wenig zu tun haben.

Im Zentrum des Stücks steht eine Maßnahme, die drei Agitatoren in China in einem Augenblick der Lebensgefahr vollzogen haben: die notwendige²⁵ Tötung eines jungen Genossen. Die Probleme, die dadurch aufgeworfen werden, bilden die Grundlage der Befragung durch den Kontrollchor: »Stellt dar, wie es geschah und warum, und ihr werdet hören unser Urteil« (M 37). Kritiker wie Bjørn Ekmann erregen sich nun über die Begrenztheit der Brechtschen Fragestellung: »War es notwendig, euren Genossen zu töten? Habt ihr Erfolg gehabt, weil ihr ihn liquidiert habt? Hättet ihr einen solchen Erfolg nicht ohne diese Maßnahme erzielen können, ehe es soweit kam? Und damit erschöpft sich die Erörterung. Daß das Leben eines einzelnen geopfert werden soll, wenn es der ›Sache‹ im Wege steht, das wird nicht erörtert.«²⁶ Was Ekmann aber so empört, wenn es als Grundlage eines marxistischen Stücks verwendet wird, ist etwas, was wir in einem Bühnenstück mit jeder anderen Weltanschauung als selbstverständlich hinnehmen würden – daß sich jemand für seine Überzeugung opfert.²⁷ Zu Recht merkt Klaus Pringsheim an: »Den heroischen Akzent solchen ›Einverständnisses‹, das die eigene physische Vernichtung in spontanes Opfer wandelt, hat schon Schiller als dramatisches Valeur-Tragödienmotiv

der sittlichen Läuterung – zu schätzen gewußt.«²⁸ Derselbe Mann, der wahrscheinlich als selbstverständlich voraussetzen würde, daß ein Arbeiter sich in der Verteidigung der Demokratie gegen den Bolschewismus für »sein« Ideal totschießen läßt, hat plötzlich Bedenken, wenn ein überzeugter, aber disziplinloser Kommunist einsieht, daß nur das Opfer seines Lebens der »Sache« der Arbeiter, für die er gekämpft hat und zu sterben bereit war, helfen könne, und nach dieser Einsicht handelnd seine Genossen bittet, ihn zu erschießen. Wenn Kritiker wie Ekmann verlangen, daß Brecht eine andere Frage hätte diskutieren sollen als die, die er wirklich in seinem Stück behandelte, dann übersehen sie, daß die Frage, die sie stellen, überhaupt keine Frage ist, weder eine moralische noch eine politische, es sei denn, man hielte den blanken Egoismus für eine diskutierenswerte Position. Brechts Frage ist zu Recht nicht, ob überhaupt jemals das freiwillige Opfer eines Menschen für andere Menschen gerechtfertigt ist, sondern konkreter, unter welchen Umständen und für welche Zwecke und Ziele der Einzelne bereit sein muß, sich zu opfern.

Anstelle der abstrakten »ethischen« Frage, die in der Interpretation bisher im Mittelpunkt stand, und anstelle der noch abstrakteren »ästhetischen« Fragen (z. B. ob die *Maßnahme* eine Tragödie sei),²⁹ diskutiert Brecht in dem Stück selbst drei sehr konkrete Fragen: 1. die nach dem Zeitpunkt der Revolution, eine brennende Frage angesichts der Mai-Ereignisse des Jahres 1929 und angesichts der drohenden Machtübernahme durch die Nationalsozialisten; 2. die nach der innerparteilichen Demokratie und der Parteidisziplin, eine Frage, die seit den Auseinandersetzungen zwischen Lenin und Trotzki, und vor allem zwischen Stalin und Trotzki, zu der entscheidenden Frage geworden ist, ohne deren Lösung die Zukunft des Kommunismus ungesichert bleiben muß; 3. die nach dem Verhältnis von Teilforderungen und Endziel, spontaner Menschlichkeit und organisierter Revolution, die Brecht in seinem weiteren Werk immer wieder beschäftigen wird.

Brechts Stellungnahme zu diesen Fragen wurde durch die Tatsache gefärbt, daß seine marxistischen Lehrer Fritz Sternberg und der von der Partei ausgeschlossene Karl Korsch waren und daß er sich intensiv mit dem Werk von Rosa Luxemburg beschäftigt hatte.³⁰ Schon von daher werden eine

ganze Reihe stereotyper und ahnungsloser Auffassungen über Brecht äußerst zweifelhaft, so etwa Hannah Arendts Behauptung: »Als die Partei im Jahre 1929, nach Stalins Ankündigung der Liquidierung der rechten und linken Opposition auf dem 16. Parteikongreß, anfang ihre eigenen Mitglieder zu liquidieren, war Brecht linientreu genug, um zu meinen, die Partei bedürfe nun aber auch einer Rechtfertigung zum Liquidieren in den eigenen Reihen und zum Töten unschuldiger Menschen.«³¹ Der erste, der mit Nachdruck darauf hingewiesen hat, daß die Interpretation der Brechtschen Werke vielfach an einer mangelnden Differenzierung des Marxismus leidet, und der die Bedeutung Karl Korsch's für Brechts Beschäftigung mit dem Marxismus hervorgehoben hat, war Wolf Dietrich Rasch. In einem Aufsatz *Brechts marxistischer Lehrer* führt er unter anderem aus: »Die Parteidisziplin der KPD, der Brecht nicht angehörte, hätte eine so nahe Beziehung zu einem Häretiker (wie Korsch) als Mentor verboten. Es entspricht also nicht dem Sachverhalt, wenn Esslin für diese Phase der Entwicklung Brechts von ›vulgärmarxistischer Parteiideologie‹ und ›Unterordnung unter das intellektuelle Diktat geistig unterlegener Funktionäre‹ spricht. Auch die These, daß Brecht gerade die ›harte Disziplin‹ der Parteiideologie als ›Zwangsjacke‹ unbewußt gesucht und gebraucht hätte, um der Gefahr einer Selbstzerstörung durch die anarchistisch-nihilistischen Tendenzen seines Innern zu entgehen, läßt sich nicht halten. Der Unterordnung unter das Diktat der Funktionäre wich er gerade aus, indem er sich dem schärfsten Kritiker des Partei-marxismus anschloß. Er holte sich außerdem auch Belehrung bei einem nicht marxistisch gebundenen Soziologen wie Fritz Sternberg.«³² Die Parteifunktionäre, sehr viel besser in die innerparteiliche Auseinandersetzung um den Marxismus eingeweiht, wußten sehr wohl, warum sie Brechts Stücke kritisch und mit Mißtrauen betrachteten.

Brecht folgte allerdings in seiner Auseinandersetzung mit den brennenden Fragen des Kommunismus keineswegs einfach Korsch's Ansichten, sondern entwickelte seine eigenen Analysen, über die er sich mit Korsch schriftlich und mündlich auseinandersetzte, auch dort, wo ihre Analysen beträchtlich voneinander abwichen. Diese freie Diskussion möglicher Alternativen prägt sein Drama *Die Maßnahme* und machte

es in der damals von Stalin bereits auf seine eigene Version des Marxismus eingeschworenen Kommunistischen Partei Deutschlands zu einem heftig umstrittenen Stück.

III

Einer der zentralen Gedanken von Marx über die Phasen der Revolution besagt, daß der kommunistischen Revolution eine bürgerliche vorangehen und daß in einer solchen bürgerlich-liberalen Revolution das Proletariat auf der Seite der Bürger gegen den Feudalismus stehen muß: »In Deutschland kämpft die Kommunistische Partei, sobald die Bourgeoisie revolutionär auftritt, gemeinsam mit der Bourgeoisie gegen die absolute Monarchie, das feudale Grundeigentum und die Kleinbürgerei.«³³ Trotz der von Marx und Engels ausgesprochenen Auffassung: »Während die demokratischen Kleinbürger die Revolution möglichst rasch und unter Durchführung höchstens der obigen Ansprüche zum Abschluß bringen wollen, ist es unser Interesse und unsere Aufgabe, die Revolution permanent zu machen, so lange, bis alle mehr oder weniger besitzenden Klassen von der Herrschaft verdrängt sind, die Staatsgewalt vom Proletariat erobert und die Assoziation der Proletarier nicht nur in einem Lande, sondern in allen Ländern der ganzen Welt so weit fortgeschritten ist, daß die Konkurrenz der Proletarier in diesen Ländern aufgehört hat, und daß wenigstens die entscheidenden produktiven Kräfte in den Händen der Proletarier konzentriert sind«³⁴ – trotz dieser eindeutigen Äußerung hatte sich in der Partei die Auffassung durchgesetzt, daß in rückständigen Ländern, wie China, in denen die Bourgeoisie sich noch nicht politisch gegen die Herrschaft der feudalen Klassen durchgesetzt hatte, zunächst eine bürgerlich liberale Revolution stattfinden müsse, und daß dann nach einem mehr oder weniger langen Zeitraum der Konsolidierung des Kapitalismus und erst, wenn das Proletariat die Mehrheit der Bevölkerung ausmache, die kommunistische Revolution erfolgen sollte. In seinem Aufsatz *Demokratie und Narodniktum in China* beschreibt Lenin den Traum Sun Yat-sens, China durch eine radikale Agrarreform vor dem Kapitalismus bewahren zu können, als den Traum eines kleinbürgerlichen »Sozialisten« und Reaktionärs und die Entwicklung des Kapitalismus in China als Voraussetzung einer kom-

munistischen Revolution. Als Aufgabe einer sozialistischen Partei in China sieht Lenin die gleichzeitige Kritik der kleinbürgerlichen Utopien und der reaktionären Ansichten Sun Yat-sens und die Entfaltung des revolutionärdemokratischen Kerns von dessen politischen und Agrar-Programmen.³⁵ In seinen theoretischen Beiträgen aus den Jahren 1926 und 1927 hielt Stalin an der Politik der Einheitsfront in der ersten Etappe der chinesischen Revolution fest. Denjenigen, die wie Trotzki die unmittelbare Rätebildung vorschlugen, warf er vor: sie verwechselten die bürgerlich-demokratische Revolution mit der proletarischen; Trotzki begreife nicht, daß man, wenn man der Wuhaner Regierung (Kuomintang) die Unterstützung verweigere, die Reaktionäre unterstütze.³⁶

Obwohl nun die Oktoberrevolution in Rußland selbst eine »permanente Revolution« im Sinne von Marx war, welche die bürgerlich-liberale Revolution unmittelbar in eine sozialistische Revolution weitergetrieben, also die angeblich historisch notwendige Stufe der Entwicklung des Kapitalismus übersprungen hatte (selbst wenn sie sie dann als sozialistische Akkumulation nachholen mußte), hatte sich unter Stalin die Auffassung durchgesetzt, daß in den (industriell viel weiter entwickelten) westlichen Ländern und in den (industriell unterentwickelten) östlichen Ländern (China, Indien) keine revolutionäre Situation vorhanden war und daß daher der Sozialismus vorläufig in *einem* Lande, nämlich in Rußland, voranzutreiben sei. Dagegen stellte Trotzki, in der Verbannung in Alma Ata, seine Theorie der »permanenten Revolution«, gleichzeitig Verteidigung und theoretische Analyse seiner Praxis in der russischen Revolution: »Unsinn, daß man Stufen nicht überspringen könne. Über einzelne Stufen, die sich ergeben aus der theoretischen Gliederung des Entwicklungsprozesses in seiner Gesamtheit, das heißt in seiner maximalen Vollständigkeit, macht der lebendige historische Prozeß dauernd Sprünge und verlangt das gleiche in kritischen Momenten von der revolutionären Politik. Man kann sagen, in der Fähigkeit, diesen Moment zu erkennen und auszunützen, besteht der erste Unterschied zwischen einem Revolutionär und einem Vulgär-Evolutionisten.«³⁷ Diese Auffassung von der Möglichkeit einer sozialistischen Revolution auch dort, wo eine klare Mehrheit des Proletariats aufgrund der ökonomisch

und politisch zurückgebliebenen Lage noch nicht gegeben war, brachte Trotzki dazu, Stalins und Bucharins Chinapolitik heftig zu kritisieren: »Das heutige konterrevolutionäre Stadium in China war aber historisch keinesfalls »unvermeidlich«. Es ist das unmittelbare Resultat der katastrophalen Politik der Stalin-Bucharin, die in die Geschichte als die Organisatoren der Niederlagen eingehen werden. Und die Früchte des Opportunismus sind ein objektiver Faktor geworden, der den revolutionären Prozeß für lange Zeit aufhalten kann.«³⁸ Es ist anzunehmen, daß Trotzki's Buch, das 1930 im Verlag »Die Aktion« erstmals in deutscher Sprache erschien, Brecht wenigstens durch die innerparteiliche Diskussion, vor allem durch die Rechtfertigungsversuche Stalins gegen die Kritik Trotzki's an seiner Chinapolitik, bekannt gewesen sein muß.³⁹ Es ist überraschend, daß Brecht in der *Maßnahme* zumindest implizit den Standpunkt Stalins einnimmt, daß eine kommunistische Revolution in China (und in Deutschland) verfrüht wäre, obwohl ihm klar gewesen sein muß, daß die Stalinsche Politik der Isolation und des Abwartens nicht nur in China, sondern vor allem auch in Deutschland zum Siege eines vom Großkapital gesteuerten kleinbürgerlichen Nationalismus führen mußte.

IV

Brechts Haltung in dieser Frage kann nur voll verstanden werden, wenn man seine komplexe und dialektische Auffassung von der Partei, der Parteidisziplin und der innerparteilichen Demokratie versteht. In seiner Auseinandersetzung mit den drei Agitatoren denunziert der junge Genosse die Partei als einen bürokratischen Apparat, der sich an die Stelle der lebendigen Arbeiterbewegung gesetzt hat:

Wer aber ist die Partei?

Sitzt sie in einem Haus mit Telephonen?

Sind ihre Gedanken geheim, ihre Entschlüsse unbekannt?

Wer ist sie? (M 89)

Damit spricht er eine Anklage aus, die Trotzki schon früh, in den Jahren seiner ersten Begegnung mit Lenin, als Befürchtung ausgesprochen hatte, eine Befürchtung, die sich, wenn nicht unter Lenin, dann doch unter Stalin bewahrheitet hat: »Die Parteiorganisation ersetzt zunächst die Partei als ganze;

dann ersetzt das Zentralkomitee die Organisation; und schließlich ersetzt ein einzelner ›Diktator‹ das Zentralkomitee.«⁴⁰ Diese Anklage beantwortet Brecht mit einer Darstellung der innerparteilichen Demokratie, wie sie damals bereits nicht nur in Rußland, sondern in allen kommunistischen Parteien längst vergessener Wunschtraum war, dem höchstens noch einige Häretiker wie Trotzki, Korsch oder Rossmer anhängen:

Wir sind sie [= die Partei].

Du und ich und ihr – wir alle.

In deinem Anzug steckt sie, Genosse, und denkt in deinem Kopf

Wo ich wohne, ist ihr Haus, und wo du angegriffen wirst, da kämpft sie.

Zeige uns den Weg, den wir gehen sollen und wir

Werden ihn gehen wie du, aber

gehe nicht ohne uns den richtigen Weg

Ohne uns ist er

Der falscheste.

Trenne dich nicht von uns!

Wir können irren und du kannst recht haben, also

Trenne dich nicht von uns! (M 89 f.)

Brecht war kaum so naiv (schon das Schicksal seines Freundes Korsch ließ eine solche Naivität nicht zu) zu glauben, daß dieses Idealbild der innerparteilichen Auseinandersetzung der deutschen oder russischen Realität entsprach. Aber gegen die schlechte Praxis der Partei insistierte er auf der Unbrauchbarkeit unkritischen Gehorsams: »Der Einzelne, der aufgehört hat zu denken, kann auch dem Kollektiv nichts nützen, und das Überleben des Kollektivs kann vom Widerspruch eines einzigen, der deswegen von den übrigen verdächtigt wird, abhängig sein.«⁴¹ »Die Kooperation des Einzelnen im ›positiven‹ Kollektiv ist eine Frage nicht des Gehorsams, sondern der Haltung und der Denk-Disziplin.«⁴² Weder Bihas Auffassung, für Brecht sei die Partei »eine fremde, fast geheimnisvolle Großmacht«,⁴³ noch »Florians« Auffassung, für Brecht sei die Partei ein »mystischer Ölgötze«⁴⁴, läßt sich anhand des Textes verifizieren.

Brecht sah durchaus ein, daß eine strikte Parteidisziplin notwendig war: in einer revolutionären Situation würde absolute Handlungs- und Meinungsfreiheit zu einer Zersplitterung und damit Kampfunfähigkeit der Partei führen; Beschlüsse

müssen auch von denen durchgeführt werden, die sie für falsch halten. Andererseits verlangt ebendiese Disziplin (die ja nicht blinder Gehorsam sein soll) die schonungslos offene Diskussion aller Beschlüsse und die Möglichkeit, bestehende Beschlüsse durch neue Argumente zu Fall zu bringen. In Brechts Darstellung geben die drei Agitatoren dem jungen Genossen die Möglichkeit, sie von der Richtigkeit seiner Auffassungen zu überzeugen:

Daß der kurze Weg besser ist als der lange, das leugnet keiner
Aber wenn ihn einer weiß
Und vermag ihn uns nicht zu zeigen, was nützt uns seine Weisheit? (M 90)

Der junge Genosse ist unfähig dazu und beharrt dennoch darauf, recht zu haben:

Weil ich recht habe, kann ich nicht nachgeben. Mit meinen zwei Augen sehe ich, daß das Elend nicht warten kann. (M 90)

Er beruft sich hier auf die unmittelbare Erfahrung, ein undialektisches und unmarxistisches Verfahren. Man kann zwar wie der junge Genosse »durch den Anblick des Unrechts [. . .] in die Reihen der Kämpfer getrieben« werden, aber man kann sich nicht gut, wenn man durch den Eintritt in das Kollektiv die individualistische und sensualistische Sehweise zugunsten einer kollektiven, theoretisch begründeten und verändernden Praxis aufgegeben hat, auf jene frühere, inzwischen als unzureichend erkannte Form der Wahrnehmung berufen.⁴⁵

Wenn schon die Darstellung der innerparteilichen Demokratie durch die drei Agitatoren angesichts der undemokratischen Zustände in der Partei als Provokation angesehen werden muß, dann verbirgt sich in dem einen, scheinbar harmlosen Satz des jungen Genossen, daß er mit eigenen Augen sehe, das Elend könne nicht warten, ein massiver Angriff auf die erstarrte stalinistische Parteiorthodoxie. Brecht nimmt hier nämlich den Angriff Korschs auf, den dieser in einem Artikel *Über materialistische Dialektik* im Juni 1924 begonnen hat, und in dem er den Partei-»theoretikern« vorwirft, sie glaubten, daß »in der empirischen Methode der Naturwissenschaften und der entsprechenden positiv-historischen Methode der Gesellschaftswissenschaften die Frage der wissenschaftlichen Methode ein für alle Mal gelöst sei – und ahnen wenig davon, daß gerade diese Methode, die das Feldgeschrei war, unter

dem die bürgerliche Klasse ihren Kampf um die Macht von Anfang an geführt hat, auch heute noch die *spezifisch bürgerliche* Methode der wissenschaftlichen Forschung ist, die von den Vertretern der modernen bürgerlichen Wissenschaft in der heutigen Niedergangsphase der bürgerlichen Wissenschaft zwar theoretisch bisweilen verleugnet, in der Praxis aber festgehalten wird«. ⁴⁶ Der junge Genosse verfällt ebendieser Pseudokonkretheit, die die sinnliche Anschauung für die Wirklichkeit selbst nimmt, ohne die wirklichen konkreten Zusammenhänge dessen, was er sieht, zu verstehen.

In Brechts Auffassung besteht also auch die Partei aus Menschen, die sich zwar irren können, die aber als Kollektiv über den beschränkten Gesichtskreis des Einzelnen hinaussehen und ihre Tätigkeit auch dann noch fortsetzen, wenn der Einzelne vom Gegner vernichtet ist. Dies und nicht mehr besagt das Lied *Lob der Partei* (M 57, 90). Eine monolithische und uniforme Partei, unter die das Individuum unter Preisgabe seiner Individualität subsumiert wird, die damit zum Lautsprecher für ein einziges Individuum wird, ist für ihn ebenso ein »schlechtes« Kollektiv, wie das autonome Individuum eine abstrakte Illusion ist.

Wenn Brecht Stalin also implizit wegen der Zerstörung der innerparteilichen Demokratie kritisiert, dann tut er selbst das nicht undialektisch. Von Korsch differiert er dabei in der Einschätzung der Sowjetunion: »Natürlich bin ich mit Ihrer Stellungnahme zum ersten Arbeiterstaat der Geschichte, die eigentlich in jedem Artikel zum Ausdruck kommt, immer noch nicht glücklich. [. . .] Es ist eben nicht nur ein ArbeiterSTAAT, sondern auch ein ARBEITERstaat; es scheint mir so sehr deutlich, daß die spezifische Staatsform (die stalinistische) sich im allerengsten Zusammenhang mit der Sozialisierung der Wirtschaft (mit den Fünfjahresplänen), der Kollektivisierung und Industrialisierung der Landwirtschaft und der Landesverteilung entwickelt hat. Da zwingen vielleicht doch gewisse elementare historische Aufgaben den verschiedenen Klassen ähnliche Methoden und Institutionen auf?« ⁴⁷ Keineswegs fand Brecht dadurch die Terrormaßnahmen des Stalinismus gerechtfertigt. Was er versucht, ist nichts anderes, als den inneren Widerspruch der kommunistischen Revolution in Rußland mit Hilfe der marxistischen Dialektik erklärend zu be-

wältigen. Die Beurteilung Stalins hängt für Brecht davon ab, ob die Produktionssteigerung eine zwingende Notwendigkeit war: »ich würde mir viel von einer historischen untersuchung der verhältnisse der räte zu den parteien, dieses ganzen komplizierten prozesses versprechen, die spezifischen gründe des unterliegens der räte, die historischen gründe, würden mich ungeheuer interessieren. das ist ungeheuer wichtig für uns, denken Sie nicht?«⁴⁸ Dieser differenzierten Analyse zur Zeit des Höhepunkts des Stalinismus entspricht eine ebenso sorgfältig abwägende nach dem Tode Stalins, als es Mode geworden war, an Stalin alles zu verdammen: »Der Ausbruch aus der Barbarei des Kapitalismus kann selber noch barbarische Züge aufweisen. Die erste Zeit der barbarischen Herrschaft mag dadurch unmenschliche Züge aufweisen, daß das Proletariat, wie Marx es beschreibt, durch die Bourgeoisie in der Entmenschtlichkeit gehalten wird. Die Revolution entfesselt wunderbare Tugenden und anachronistische Laster zugleich. Die Befreiung von den Lasten braucht mehr Zeit als die Revolution« (20, 326). Bei Korsch und in Brechts *Me-ti* gibt es Ansätze zu einer marxistischen Kritik der Parteibükratie, die sich verselbständigt und ein eigenes materielles und politisches Herrschaftsinteresse entwickelt hat: »Mi-en-leh [Lenin] schuf für den Aufbau der *Großen Ordnung* [Kommunismus] einen mächtigen Staatsapparat, der in absehbarer Zeit unbedingt ein Hindernis für die *Große Ordnung* werden mußte« (12, 537). Wenn ein solcher Apparat den Arbeitern die Möglichkeit, Leiter einer völlig veränderten Produktion zu werden, nimmt und sich weigert, sich selbst abzuschaffen, dann kann der bloße Ausbau der Produktion das Absterben des Staates genausowenig herbeiführen wie in einem kapitalistischen Staate. In seinem Aphorismus *Die Verfassung des Ni-en* [Stalin] schreibt Brecht: »Einige Hauptelemente der *Großen Ordnung* sind angelegt und werden entwickelt. Der Besitz der Einzelnen an Arbeitsmitteln ist abgeschafft. [. . .] Aber das neue System, das fortschrittlichste der Weltgeschichte, arbeitet noch sehr schlecht und wenig organisch und braucht so viel Anstrengung und Gewaltanwendung, daß die Freiheiten der Einzelnen sehr gering sind. Da es von geringen Einheiten von Menschen erzwungen wird, gibt es überall Zwang und keine richtige Volksherrschaft. Die Meinungsunfreiheit, Koa-

litionsunfreiheit, Lippendienerei, die Gewalttaten der Magistrate beweisen, daß noch lange nicht alle Grundelemente der *Großen Ordnung* verwirklicht sind und entwickelt werden« (12, 535).⁴⁹

Brecht sah durchaus das Dilemma der revolutionären Sowjetunion, daß sie mit Hilfe des Proletariats eine sozialistische Revolution durchgeführt hatte, daß die neue Ordnung aber im Falle einer demokratischen Wahl von einer Mehrheit von Kleinbürgern und Bauern abgewählt worden wäre. Andererseits verstand er das Prinzip der »Proletarischen Demokratie« als eines der grundsätzlichen und zentralsten der marxistischen Theorie und Praxis. Wenn Brecht also gegenüber den Stalinisten, bei allem Verständnis für die besondere Lage der russischen kommunistischen Partei, auf der Substanz der innerparteilichen Freiheit der Kritik insistiert, wird man kaum behaupten können, der Gehalt der marxistischen Lehre sei Brecht im Grunde gleichgültig gewesen und er habe die »inhumane« Parteizucht als Selbstzweck gesucht.⁵⁰

V

Genau wie die Kritiker des Stücks unqualifiziert von der freiwilligen Unterwerfung der Urteilskraft des Individuums sprechen,⁵¹ ohne den komplexen dialektischen Prozeß zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv, so wie Brecht ihn sieht, auch nur zu erwähnen, ohne auch nur eine Ahnung der Komplexität des konkreten Problems zu haben, vor das Brecht sich gestellt sah, sprechen sie ebenso unqualifiziert von »Gewalt«, »Sadismus«, »Terror«, »totalitärem Regime« und »Liquidation«. Man kann sich, wenn man Interpretationen dieser Art liest, des Verdachts nicht erwehren, der Kritiker habe das Stück mit einer vorgefaßten, unerschütterlichen Meinung gelesen, was Marxismus und Kommunismus sei, und was daher eigentlich in dem Stück stehen müßte – auch wenn es schwierig sein sollte, dieses vorgefabrizierte Bild im Text wiederzufinden.

Abgesehen davon, daß die Anti-Gewalt-Ideologie schon immer dazu diene, die unzufriedenen kleinbürgerlichen Schichten, vor allem die Intelligenz, von den revolutionären Massen zu isolieren und gefügig zu machen,⁵² wird in dem Stück Gewalt zunächst und vor allem einmal den Kulis durch

ihren Aufseher angetan: die Kulis werden von ihrem Aufseher gepeitscht. Man könnte natürlich die Darstellung einer solchen Szene dem unbewußten Sadismus Brechts zuschreiben; man kann allerdings auch, wie Marx und Engels im *Kommunistischen Manifest*, davon ausgehen, daß »die politische Gewalt im eigentlichen Sinn [. . .] die organisierte Gewalt einer Klasse zur Unterdrückung einer anderen« ist,⁵³ daß solche in der Wirklichkeit vorkommenden Szenen weniger mit Sadismus und mehr mit Ausbeutung zu tun haben. Gewalt wird weiterhin von einem Polizisten ausgeübt, dessen Auftrag es ist, die Belehrung der Unwissenden zu verhindern: er schlägt einem Arbeiter auf den Kopf. Auch diese Szene ist möglicherweise eine Darstellung des Sadismus des Polizisten – denn es gibt sadistische Polizisten – oder des Sadismus in Brecht, der an solchen Szenen seine Freude hatte. Auch hier besteht allerdings die Möglichkeit, daß Brecht mehr daran interessiert war, die gewaltsame Unterdrückung der Verbreitung der Wahrheit darzustellen, die für die Herrschenden eine absolute Notwendigkeit ist; denn, so meint der Polizist: »Dieses kleine Flugblatt ist gefährlicher als zehn Kanonen« (M 79 f.). Gewalt wird schließlich von den Soldaten ausgeübt, die die unbewaffneten Arbeiter mit Kanonen niederschießen wollen. Auch hier war kaum ein verborgener Sadismus Brechts für die Darstellung verantwortlich. Die Massaker der Arbeiter in Shanghai und Kanton fanden in Wirklichkeit statt.

Wenn die Interpreten von Gewalt und Sadismus sprechen, dürften sie allerdings auch nicht so sehr die Gewalt der Herrschenden gegen die Unterdrückten gemeint haben. Davon sprechen sie erstaunlicherweise kaum. Die Gewalttat, die sie allein aufregt, ist die »Hinrichtung« des jungen Genossen, weil sie glauben, hier endlich den unmenschlichen Kern des Kommunismus aufdecken zu können. Mit ironischer Überlegenheit formuliert Ekmann das so: »Wer der Bewegung schädlich ist, muß unschädlich gemacht werden. Am liebsten im Guten, aber nötigenfalls auch mit Gewalt. Man tut das natürlich ungern, zumal wenn es sich um einen sympathischen Menschen guten Willens handelt, aber man darf sich nicht von »privaten« Gefühlen beirren lassen, denn in der anderen Waagschale liegt das Wohl der ganzen Menschheit.«⁵⁴ Hans Egon Holthusen entsetzt sich: »Das Stück scheint die phantastische

Ausgeburts grausamer Kasuistik zu sein, ein Denkspiel von entmenschter Logik, aber es ist doch, wenn man es mit den terroristischen Perversitäten der seither erlebten Katastrophenzeit vergleicht, nur eine vorwegnehmende Anspielung auf Dinge, die da kommen sollten«;⁵⁵ und Benno von Wiese empört sich: »Die Schuld des jungen Genossen bestand darin, daß ihm das Schicksal seiner in Elend und Verzweiflung lebenden Brüder mehr galt als der Moskauer Parteauftrag.«⁵⁶ Was sich hier mit tiefer moralischer Indignation aufplustert und dem Kommunismus mit Schadenfreude Inhumanität nachweist, ist zunächst platte Ignoranz. Man kann natürlich die internen Voraussetzungen des Spiels selbst ignorieren und dann unbekümmert von »Hinrichtung« und »brutalem Mord« sprechen. Brecht spricht sehr viel exakter und sachlicher von Tötung. Die Agitatoren begründen die Tötung: »Wenn du gefaßt wirst, *werden sie dich erschießen*, und da du erkannt wirst, *ist unsere Arbeit verraten*. Also müssen wir dich erschießen und in die Kalkgrube werfen, damit der Kalk dich verbrennt« (M 133, Hervorhebung von mir).

Wenn man Brechts Lehrstück unbedingt eine »Tragödie« nennen will,⁵⁷ dann muß man sich darüber im klaren sein, daß die sogenannten »unvermeidlichen Aporien«⁵⁸ nicht durch die Vorschriften der Partei, sondern durch die brutale Verfolgung der Partei durch ihre Gegner entstehen – so oder so wird der junge Genosse erschossen werden; nur, wenn die Verfolger ihn finden, wird außerdem noch das Leben und die Arbeit der anderen Agitatoren aufs Spiel gesetzt. Es ist keineswegs so, daß die Agitatoren kalt und ohne Mitleid töten:

Wie das Tier dem Tiere hilft
wünschten auch wir uns, ihm zu helfen, der
Mit uns gekämpft für unsere Sache (M 132).

Aber sie finden keinen anderen Ausweg. Nicht die Partei, die Logik der Lage oder die Wirklichkeit zwingt sie, ihren Genossen zu töten; eine solche Behauptung, eine Handlung sei »notwendig«, ohne zu klären, welche Klasse die Notwendigkeit festlege, ist eine Verschleierung und eine Apologie der bestehenden Herrschaftsverhältnisse. Nicht ein unbarmherziges Schicksal, sondern die unbarmherzige Verfolgung durch die herrschende Klasse zwingt sie, ihren jungen Genossen zu

töten; nur unter den bestehenden Herrschaftsbedingungen wird seine »Schwäche« zu einem tödlichen Fehler.

Selbst angesichts dieser ausweglosen Situation, »im Angesicht der Verfolger«, zögern sie noch:

Furchtbar ist es, zu töten.

Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut
da doch nur mit Gewalt diese tötende

Welt zu ändern ist, wie
jeder Lebende weiß.

Noch ist es uns, sagten wir

nicht vergönnt, nicht zu töten. Einzig mit dem
unbeugbaren Willen, die Welt zu verändern, begründeten wir
die Maßnahme (M 132).

Aber die vier Agitatoren tun noch ein Weiteres: sie fragen den jungen Genossen, ob er einverstanden ist. Und er antwortet: ja. Brecht sagt allerdings: »Auch wenn er nicht einverstanden ist, muß er verschwinden, und zwar ganz« (M 132). Dennoch ist diese Frage keine reine Formalität: der junge Genosse hat die Alternative, sich aus freiem Willen in die Notwendigkeit zu fügen, die er durch sein falsches Verhalten herbeigeführt hat, oder aber das zu gefährden, was er noch durch sein falsches Verhalten befördern wollte.

Ein weiterer Faktor wird von Brecht betont, der von den Interpreten fast durchweg unterschlagen wird: der Zeitfaktor. Die Agitatoren sagen zweimal ausdrücklich: »Fünf Minuten im Angesicht der Verfolger / dachten wir nach über eine / bessere Möglichkeit« (M 132); dann fordern sie den Kontrollchor (und den Leser und Zuschauer) auf: »Auch ihr denkt jetzt nach über / eine bessere Möglichkeit« (M 132). Trotz jahrelangen Nachdenkens haben die Kritiker des Stücks noch keine bessere Möglichkeit gefunden, *ohne die Prämissen Brechts zu ändern*.⁵⁹ Auch der junge Genosse, gefragt, ob er einen Ausweg weiß, antwortet: nein.

Die wesentlichste Voraussetzung dieser Entscheidung findet sich schon in der zweiten Szene des Stücks: »Die Auslöschung«. Dort heißt es:

DER LEITER DES PARTEIHAUSES. Wenn einer verletzt wird, darf er nicht gefunden werden.

DIE ZWEI AGITATOREN. Er wird nicht gefunden.

DER LEITER DES PARTEIHAUSES. So seid ihr bereit, zu sterben und zu versteck-

ken den Toten?

DIE ZWEI AGITATOREN. Ja (M 109).

Und am Ende der Szene heißt es, auch der junge Genosse habe Ja gesagt. Da diese Szene die Voraussetzung der Maßnahme ist, hat sie begreiflicherweise ebenfalls den Zorn der Kritiker auf sich gezogen. Kaiser spricht von »Blutordensrausch, ja Blutordens-Kitsch«⁶⁰, Ekmann denunziert die Szene als Parteimystik: »Man hat das Gefühl, einem pseudo-religiösen Initiationsritual beizuwohnen, wo das Individuum auf mystische Weise – wie bei einem Meßopfer – *verwandelt* wird, erst in »Niemand«, dann in ein Werkzeug der heiligen Revolution.«⁶¹ Dabei wird die Maskierung, das heißt die Verwandlung in unbekannte chinesische Arbeiter, im Stück ganz eindeutig als von der Situation her als notwendig ausgewiesen. Nicht die Freude am Auslöschen ihrer eigenen Persönlichkeit und am Untertauchen in einer anonymen Masse, sondern die in der Situation gegebene Notwendigkeit veranlaßt die Agitatoren zur »Aufgabe ihrer Persönlichkeit«. Es findet kein Ritual statt, sondern ein Abwägen des Notwendigen: jeder muß genau wissen, was ihm bevorsteht und wie er sich zu verhalten hat. Die Maskierung ist notwendig. Denn: »Es sind [...] Unruhen in den Fabriken von Mukden, und es sieht in diesen Tagen auf diese Stadt die ganze Welt, ob sie nicht einen von uns aus den Hütten der chinesischen Arbeiter treten sieht, und ich höre, es liegen Kanonenboote bereit auf den Flüssen, und Panzerzüge stehen auf den Bahndämmen, um uns sofort anzugreifen, wenn einer von uns dort gesehen wird. Ich veranlasse also die Genossen, als Chinesen über die Grenze zu gehen« (M 108 f.). Die Feierlichkeit des Augenblicks ist voll berechtigt: alle wissen, daß sie sich in Todesgefahr begeben. Dennoch fällt kein Wort vom »Heldentod« oder »heiliger Revolution«. Bei aller Feierlichkeit ist die Sprache nüchtern.

VI

Die Frage nach dem Verhältnis von spontanem menschlichem Mitleid, gewerkschaftlicher Arbeit, um Teilforderungen durchzusetzen, und der Organisation der Revolution werden in der Kritik unter dem Aspekt der sogenannten marxistischen »Moral« abgehandelt. Für die meisten Kritiker ist diese Moral damit erledigt, daß sie auf das Lenin-Zitat in Brechts Anmer-

kungen hinweisen: »Unsere Sittlichkeit leiten wir aus den Interessen des proletarischen Klassenkampfes ab«, das heißt, so meint Ekmann, »eine Tat, die die heilbringende Weltrevolution fördert, ist gut; eine Tat, die sie verzögert (nicht verhindert, denn sie ist unvermeidlich), ist schlecht«. ⁶²

In Wirklichkeit unterscheidet Brecht aber sehr genau zwischen drei Handlungsweisen auf drei verschiedenen Ebenen: 1. Die spontan menschliche Tat aus Mitleid mit den Leidenden, die Freundlichkeit dem Menschen gegenüber, der in Not ist. 2. Die organisierte Selbsthilfe der Arbeiter unter den Bedingungen des Kapitalismus (gewerkschaftliche Organisation). 3. Die Organisation der Arbeiter in einer revolutionären Klasse. Nun hat Brecht die spontane, unmittelbar menschliche Handlung keineswegs immer und überall abgelehnt. Auch der Kontrollchor stellt ausdrücklich die Frage:

Aber ist es nicht richtig, zu unterstützen den Schwachen
wo immer er leidet, ihm zu helfen
dem Ausgebeuteten, in seiner täglichen Mühsal (M 115)?

Die Agitatoren verneinen das keineswegs, sie meinen nur: »Er [der junge Genosse] hat ihm nicht geholfen, aber uns hat / er gehindert, Propaganda zu treiben im unteren Stadtteil« (M 115), und sie werfen ihm vor, daß er in seiner Beflissenheit zu helfen übersehen hat, daß der Einzelne durch seine Wohltätigkeit das Elend höchstens punktuell lindern kann, daß er sich in dieser Tätigkeit erschöpft, daß er schließlich darüber seine Arbeit versäumt, die das Wohl der Arbeiter wirklich verbessern könnte. Darüber hinaus demoralisiert Wohltätigkeit statt eigener Initiative den Arbeiter: als der junge Genosse am Ende der Szene die Kulis auffordert, die Spezialschuhe zu verlangen, lachen sie ihn aus. Private Wohltätigkeit ist darüber hinaus ein Teil der Lohnkosten, die das Kapital nicht zu zahlen braucht; Wohltätigkeit erlaubt ihm daher, den Preis der Arbeit weiter hinunterzuschrauben: da der junge Genosse umsonst arbeitet, indem er den Kulis Steine unterschiebt, kann sich der Arbeitgeber die Kosten der Spezialschuhe sparen.

Wenn Schumacher ⁶³ Brecht undialektische Einseitigkeit vorwirft, weil er das natürliche menschliche Mitgefühl außer acht lasse, dann übersieht er Brechts Auffassung, daß dieses natürliche Mitgefühl ja eben der Grund ist, in den Klassenkampf

einzutreten, und daß gerade dieses Mitgefühl den jungen Genossen daran hindern müßte, impulsiv und überschwenglich leere und schädliche Gesten und falsche Wohltätigkeit anstelle wirklicher Hilfe zu bieten. Darum ist auch die unmittelbare Verbesserung der Lage der Arbeiterklasse durch gewerkschaftliche Arbeit, so wichtig sie im Kampf der Arbeiter ist, nur wirklich sinnvoll, wenn sie taktisch und strategisch der Revolution untergeordnet bleibt. In der ersten Fassung des Stückes hatte Brecht die Kampagne des jungen Genossen für bessere Schuhe als Fehler dargestellt. Brecht ging hier in seiner Ablehnung der gewerkschaftlichen Arbeit ohne Zweifel zu weit, und kommunistische Freunde machten ihn darauf aufmerksam, daß die Handlungsweise des jungen Genossen geradezu ein Musterbeispiel dafür sei, wie man durch Teilforderungen und Gewerkschaftsarbeit ideologisch ungeschulte Massen für sich gewinnen könne. Im Licht dieser Kritik hat Brecht die Szene dann so geändert, daß nicht mehr die Gewerkschaftsarbeit an sich, sondern das unproduktive Mitleid zur Ursache seines Mißerfolges wurde.

Trotz dieser Änderung hat Brecht aber zu Recht darauf bestanden, daß das eigentliche Ziel der Partei, die Revolution, auch bei diesen taktischen Manövern nicht aus dem Auge verloren werden darf. Man kann natürlich der Auffassung sein, daß Brecht hier »in wirklichkeitsflüchtiger Verzweiflung einem utopischen Traum nachjagt«, oder behaupten: »Nicht nach einem zweckdienlichen Plan, sondern nach einem *Mythos* hat er gegriffen in seiner seelischen Not, wo er keiner nüchternen Erwägung mehr fähig war.«⁶⁴ Man könnte allerdings auch, anstatt Brecht eine »säkularisierte Sündenfallsmythe« anzudichten, sich einmal wirklich ernsthaft mit den marxistischen Voraussetzungen seines Werkes beschäftigen. Man könnte auch Brechts eigene Meinung ernstnehmen: »Nicht jeder Hereingelaufene kann auf Grund eines Geldopfers hier ›verstehen‹ in der Art von ›konsumieren‹. Dies ist keine Ware mehr, die jedermann auf Grund seiner allgemeinen sinnlichen Veranlagung ohne weiteres zugänglich ist. Das Stoffliche ist zum Allgemeingut erklärt, es ist ›nationalisiert‹, Voraussetzung des Studiums; das Formale, als die Art der Benutzung, wird in Form von Arbeit, eben von Studium ausschlaggebend« (15, 222).

1 So die Einschätzung der Lehrstücke in der weithin verbreiteten Drei-Phasen-Theorie von Brechts Werk; vgl. Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, (Stuttgart, 1972), S. 79.

2 Zitate nach Bertolt Brecht, *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg* (Frankfurt, 1972), zit. als M, und Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke in 20 Bänden* (Frankfurt, 1967).

3 Einer Aufführung steht natürlich immer noch das Aufführungsverbot Brechts und seiner Erben entgegen (vgl. M 258); eine Liste der bekannt gewordenen Aufführungen geben Steinweg (M 468 ff.) und Günter Gläser, *Lehrstück-Aufführungen*. In: *alternative*, 16 (1973), S. 210 und S. 320. Zur Rezeption Brechts in der BRD vgl. *alternative*, 16, S. 237-319; Günther Stack, *Der gewöhnliche Brecht*. In: *alternative*, 16, S. 200-207; Jan Knopf, *Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht* (Frankfurt, 1974), S. 91 ff.; auch vor ausgesprochenen Fälschungen der *Maßnahme* haben Regisseure wie Paul Patera und Herbert Schuster (vgl. M 426 ff.) nicht zurückgeschreckt; vgl. auch das Literaturverzeichnis M 500 ff.

4 In einem Gespräch mit Manfred Wekwerth; vgl. Steinweg (Anm. 1), S. 62; vgl. aber auch Heinrich Berenberg-Gossler u. a., *Das Lehrstück – Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozesses?* In: J. Dyck u. a., *Brecht-Diskussion* (Kronberg, 1974), S. 158.

5 Bjørn Ekmann, *Gesellschaft und Gewissen. Die sozialen und moralischen Anschauungen Bertolt Brechts und ihre Bedeutung für seine Dichtung* (Kopenhagen, 1969), S. 176.

6 Vgl. Steinweg (Anm. 1), S. 87.

7 Martin Esslin, *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters* (München, 1973), S. 203 f., vgl. auch Knopf (Anm. 3), S. 92.

8 Herbert Lüthy, *Vom armen B. B.* In: *Der Monat* (Mai 1952), Heft 44 (M 418); vgl. auch D. J. Bach, *Die revolutionäre Aufgabe und der Einzelne. Die Maßnahme, Lehrstück von Brecht und Eisler*. In: *Arbeiter-Zeitung*, Wien 24. 9. 1932 (M 401).

9 Ruth Fischer, *Stalin und der deutsche Kommunismus* (Frankfurt, 1950), (M 416).

10 Esslin (Anm. 7), S. 206 f. Ähnlich Jürgen Rühle, *Das gefesselte Theater* (Köln, 1957), S. 220; vgl. auch Klaus Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie* (München, 1976), S. 162 f.

11 Willy Haas, *Bert Brecht* (Berlin, 1958), S. 62.

12 Vgl. Alfred Kurella, *Ein Versuch mit nicht ganz tauglichen Mitteln*. In: *Literatur der Weltrevolution* (Moskau, 1931), Nr. 4, S. 100-109 (M 378-393); Kurellas Aufsatz bezieht sich auf die 2. Fassung; die späteren Fassungen haben fast alle seine Einwände berücksichtigt.

13 Karl Thieme, *Des Teufels Gebetbuch*. In: *Hochland* 29 (1931/32), S. 406-413 (M 398 f.).

14 Vgl. Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht. Von der ›Maßnahme‹ zu ›Leben des Galilei‹* (Berlin, 1962), S. 58.

15 Differenziertere marxistische Kritiker wie Mittenzwei bestehen nur auf der dialektischen Verknüpfung der Theorie mit der konkreten Fülle der Wirklichkeit der proletarischen Massenbewegung, nicht auf einem Primat der Erfahrung über die Theorie.

16 Esslin (Anm. 7), S. 206.

17 Kurella (Anm. 12), (M 382 f.).

18 W. I. Lenin, *Sämtliche Werke*. Bd. XXV (Wien, 1930), S. 264.

19 In den folgenden Fassungen wird die Lage noch weiter zugespitzt; in der 5. Fassung (M 124 ff.) ist der Führer der Arbeitslosen ein Agent der Kaufleute. Zu den verschiedenen Fassungen vgl. Ludwig Hoffmann, *Gegenentwurf zur Maßnahme*, Vorabdruck aus *Zur Theorie des sozialistischen Theaters 1918-1933* (Arbeitstitel) I. V. (M 447 f.).

20 Lenin (Anm. 18), S. 249 f.

21 Helga Grebing, *Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung* (München, 1970), S. 174; Kurella (M 381 f.), der die drei Agitatoren des Stücks mit Brandler, Thalheimer und Radek im Jahre 1923 in Sachsen vergleicht, vergißt hinzuzufügen, daß sie damals die Politik Stalins gegen Hesse und Trotzki durchführten. Wenn »die Verherrlichung des Standpunkts der drei Agitatoren tatsächlich die Verherrlichung des Rechtsopportunismus ist« (M 382), dann war es die Verherrlichung des Stalin-schen Rechtsopportunismus.

22 Mittenzwei (Anm. 14), S. 64.

23 Vgl. Völker (Anm. 10), S. 164; Mittenzwei (Anm. 14), S. 65; und (M 125).

24 Vgl. Isaac Deutscher, *The Prophet unarmed. Trotsky: 1921-1929* (London, 1959), S. 324-327; Stanley Karnow, *Mao and China. From Revolution to Revolution* (London, 1972), S. 42 ff.; Manfred Hinz (Hrsg.), *Räte-China. Dokumente der chinesischen Revolution* (Frankfurt, 1973), S. XXXIV ff.

25 Zum Begriff der Notwendigkeit vgl. Helmut Fleischer, *Marxismus und Geschichte* (Frankfurt, 1969), S. 128-152.

26 Ekmann (Anm. 5), S. 180; wenn er allerdings fortfährt: »Das wird mit voller Stimmkraft und in hysterisch schriller Stimmlage verkündet«, dann tut er dem Stück, das ruhig, sachlich und fast ohne Emotionen argumentiert, unrecht. Dazu vgl. auch Helge Hultberg, *Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts* (Kopenhagen, 1962), S. 103 und Steinweg (Anm. 1), S. 103.

27 Völker (Anm. 10), S. 161 weist darauf hin, daß von kirchlicher Seite das Opfer im *Jasager* durchaus als »ethisches Grundgebot« bejaht wurde; Frederic Ewen, *Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit* (Frankfurt, 1973), S. 236 macht geltend: »Man kann jedoch nicht umhin, sich zu fragen, ob, wenn *Die Maßnahme* nicht ein kommunistisches Stück wäre und wenn es abstrakt gesehen würde, seine ethischen Schlußfolgerungen wirklich als außergewöhnlich empfunden würden?«

28 Klaus Pringsheim, *Brecht-Eisler / Die Maßnahme / Philharmonie*. In: *Münchener Merkur* (15. 12. 1930) (M 328); vgl. auch Joachim Kaiser, *Brechts »Maßnahme« und die linke Angst*. In: *Neue Rundschau*, 84 (1973), S. 96-125; G. E. Nelson, *The Birth of Tragedy out of Pedagogy Brecht's »Learning Play« »Die Maßnahme«*. In: *German Quarterly*, 46 (1973), S. 572.

29 Oder ob es überhaupt Dichtung sei oder »reines Publikationsinstrument«, »blutleere Fabelskelette, in denen Schemen fungieren« – vgl. Volker Klotz, *Bertolt Brecht. Versuch über das Werk* (Darmstadt, 1957), S. 107.

30 Vgl. Klaus-Detlef Müller, *Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik* (Tübingen, 1967), S. 22-28; zur Korsch-Diskussion vgl. Karl Korsch – *Lehrer Bertolt Brechts*. In: *alternative* 8 (1965), Heft 41, S. 45-99 und *Brecht/Korsch-Diskussion*. In: *alternative* 18 (1975), Heft 105, S. 237-279.

31 Hannah Arendt, *Walter Benjamin, Bertolt Brecht* (München, 1971), S. 98.

32 Wolfdieterich Rasch, *Brechts marxistischer Lehrer*. In: *alternative* 8 (1965), S.

94.

33 Karl Marx/Friedrich Engels, *Studienausgabe*. Bd. 3 (Frankfurt, 1966), S. 86.

- 34 Marx/Engels, (Anm. 33), S. 93.
- 35 W. I. Lenin, *Demokratie und Narodniktum in China*.
- 36 J. W. Stalin u. a., *Stalin und die chinesische Revolution* (Heidelberg, 1971), vor allem S. 126 ff.
- 37 Leo Trotzki, *Die permanente Revolution* (Frankfurt, 1966), S. 115.
- 38 Trotzki (Anm. 37), S. 117; vgl. auch Leo Trotzki, *China. Die erwürgte Revolution*, Bd. 1 (Berlin, 1972) und Conrad Brandt, *Stalin's Failure in China* (Cambridge, Mass., 1958).
- 39 Aus *Me-ti* ergibt sich, daß Brecht Troztkis Schriften verhältnismäßig gut kannte. Zu Troztkis Kritik an Stalin vgl. auch Hinz (Anm. 24), S. XIVII; Informationen über China waren Brecht durch den marxistischen Sinologen Karl August Wittfogel zugänglich, der auch Vorsitzender der *Maßnahme*-Diskussion war; vgl. K. A. Wittfogel, *Das erwachende China. Ein Abriss der Geschichte und der gegenwärtigen Probleme Chinas* (Wien, 1926) und *Wirtschaft und Gesellschaft Chinas. Versuch einer wissenschaftlichen Analyse einer großen asiatischen Agrargesellschaft* (Leipzig, 1931). Brecht kannte auch Tretjakows Drama *Brülle, China!*, das im Frühjahr 1930 in Berlin aufgeführt wurde.
- 40 Isaac Deutscher, *The Prophet Armed. Trotzky: 1879-1921* (London, 1954), S. 90.
- 41 Reiner Steinweg, *Brechts »Die Maßnahme« – Übungstext nicht Tragödie*. In: *alternative* 14 (1971), Heft 78/79, S. 135.
- 42 Steinweg (Anm. 1), S. 121.
- 43 Otto Biha, *Maßnahme*. In: *Die Linkskurve* (1931), No. 1, (M 354).
- 44 Florian (Pseudonym), *Eine unmögliche Maßnahme. Bemerkungen zu dem Lehrstück von Brecht und Eisler*. In: *Die Front* (Wien, 1931), Nr. 1-2.
- 45 Das gegen Kaiser (Anm. 28), S. 112, der die Distanz zwischen der Motivation zum Beitritt in die Partei und der nur scheinbar gleichen Motivation zum Austritt aus der Partei unzulässig verkürzt.
- 46 Karl Korsch, *Marxismus und Philosophie* (Frankfurt, 1966), S. 172 f.
- 47 Zit. nach Rasch (Anm. 32), S. 99.
- 48 Rasch (Anm. 32), S. 99.
- 49 Vgl. Heinz Brüggemann, *Literarische Technik und soziale Revolution* (Reinbek, 1973), S. 104-109.
- 50 Die »psychologische« Argumentation, die besagt, daß der Marxismus der Ausfluß einer abnormalen Psyche ist, hat nicht an Beliebtheit verloren. Der Höhepunkt solchen Unsinns bei Ekman (Anm. 5), S. 184 f., der Brecht eine »sadistische« Lust an der Vorstellung von blutiger Vernichtung der Welt und der Mitmenschen, denen gegenüber er sich unsicher fühlt«, zuschreibt.
- 51 John Willett, *Das Theater Bertolt Brechts* (Reinbek, 1964), S. 181.
- 52 Mittenzwei (Anm. 14), S. 54.
- 53 Karl Marx/Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*. In: *Studienausgabe*, Bd. 3 (Frankfurt, 1966), S. 77.
- 54 Ekman (Anm. 5), S. 179.
- 55 Hans Egon Holthausen, *Kritisches Verstehen* (München, 1961), S. 33.
- 56 Benno von Wiese, *Zwischen Utopie und Wirklichkeit. Studien zur deutschen Literatur* (Düsseldorf, 1963), S. 260 f.
- 57 Wie z. B. Reinhold Grimm, *Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 78 (1959), S. 394-424; Nelson (Anm. 28), S. 566-580.
- 58 Kaiser (Anm. 28), S. 98.

59 Vgl. den Bericht der *Roten Fahne* vom 24. 12. 1930, an deren Auffassungen sich viele spätere Kritiker angelehnt haben.

60 Kaiser (Anm. 28), S. 105.

61 Ekmann (Anm. 5), S. 183 f.; vgl. dagegen Knopf (Anm. 3), S. 95.

62 Ekmann (Anm. 5), S. 176.

63 Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts, 1918-1933* (Berlin, 1955).

64 Ekmann (Anm. 5), S. 303 f.

Jürgen Albers (Saarbrücken)

Die Gesichte der Simone Machard

Eine zarte Träumerei nach Motiven von Marx,
Lenin, Schiller

Der vergessene Brecht

1940, deutsche Truppen dringen in Frankreich ein. In einer kleinen Stadt in Mittelfrankreich arbeitet Simone Machard beim Fuhrunternehmen und Gasthaus der Familie Soupeau. Das Kind liest zur Zeit mit Feuereifer ein Buch über die Jungfrau von Orléans und sieht sich in Träumen als heilige Johanna.

Der Feind steht kurz vor der Stadt. Zahlreiche Menschen flüchten vor der Front und den Besatzern nach Süden, es fehlen Transportmittel und Verpflegung. Herr Soupeau, der Besitzer der Hostellerie, hat einen größeren Benzinvorrat gehamstert und versteckt ihn vor den französischen Behörden. Als er seinen Besitz abtransportieren will, kommt es zum offenen Konflikt mit den hungrigen und verzweifelten Flüchtlingen. Ein Kampf kann verhindert werden, indem Mme. Soupeau, die Mutter des Patrons, den Flüchtlingen Verköstigung verspricht.

Die Deutschen rücken ein und brauchen Benzin für ihre Panzer. Simone hört, daß der Chef sein Lager dem Feind ausliefern will. Ganz in der Rolle der heiligen Johanna zündet sie das Benzin an. Als die Deutschen nach dem Saboteur fahnden, liefern die Soupeaus das Kind aus. Es kommt zum Prozeß: Simone wird für verrückt erklärt und in eine Irrenanstalt geschleppt. Beim Abtransport sieht sie, daß die Flüchtlinge die Turnhalle, in der sie eingepfercht waren, in Brand gesteckt haben.

Diese Fabel, die Brecht zusammen mit Feuchtwanger entwarf, ist Grundlage von Brechts Stück wie von Feuchtwangers Roman *Simone*. *Die Gesichte der Simone Machard* gehört zu den unbekanntesten Stücken Brechts. Es wurde zu Lebzeiten des Autors nicht aufgeführt und fand auch nach Brechts Tod

kaum Beachtung bei Theatern und in der Brecht-Forschung. Außer Hinweisen in umfassenden Brecht-Monographien und Sammelwerken waren mir nur ein Dutzend Rezensionen und einige Manuskripte zugänglich. Es ist daher unumgänglich, die zahlreichen noch nicht veröffentlichten Entwürfe und Äußerungen Brechts sowie die wenigen ergiebigen, ebenfalls ungedruckten Arbeiten zu *Simone Machard* ausführlich darzustellen, um Material für eine Diskussion des Stückes bereitzustellen.¹

Der geschichtliche Hintergrund²

Am 1. September 1939 marschiert Hitler in Polen ein. Gemäß dem französisch-englischen Garantievertrag für Polen erklärt Frankreich daraufhin den Nazis den Krieg, eröffnet jedoch keine größeren Kampfhandlungen. So kann Hitler zuerst den Krieg im Osten beenden, um dann seine Truppen nach Westen zu verlegen und am 10. Mai 1940 anzugreifen.

Hier setzt Brecht ein. Die französische Armee ist demoralisiert, die Offiziere leben im Luxus und lassen die Front im Stich (5, 1844 f.). Brecht greift bei der Schilderung von Einzelheiten offenbar auf Augenzeugen- oder Zeitungsberichte zurück. Er läßt Georges, einen Angestellten der Hostellerie, erzählen: »Und als die Schlacht anfang, stieg unser Oberst in sein Auto und fuhr nach hinten, und hinter ihm her fuhren zwei Wagen mit Wein und Eßwaren« (5, 1845). Dies entspricht genau zeitgenössischen Meldungen,³ daß die Generalstäbe in Schlössern tafelten: »Einer der bedeutendsten Stäbe schleppte seinen Weinkeller auf dem Rückzug mit und leerte ihn schließlich nach dem Waffenstillstand in Montauban.«⁴ Die Offiziere üben Verrat; »die Patrioten, die haben weiterkämpfen wollen, sind verhaftet worden« (14, 1452). Hier deutet sich bereits das Thema von *Simone Machard* an: das Verhalten verschiedener Kreise der Bevölkerung angesichts der nationalsozialistischen Bedrohung.

»Reich und reich gesellt sich gern«

»Man sagt in der Gemeinde allgemein: Ihre Hostellerie ist ein Frankreich im Kleinen« (BBA, 119/11). Als Modell für Frank-

reich zeigt Brecht in *Simone Machard* das Fuhrunternehmen und Gasthaus der Soupeaus. Die Besitzer der Hostellerie gehören nicht zu den reichsten Familien des Landes, sie haben jedoch Angestellte, die sie – wie besonders an Simone ersichtlich ist – ausbeuten, einen größeren Besitz und Beziehungen zu wohlhabenden Rechtskreisen wie Capitaine Fétain. Diese Kleinunternehmer sind die Stellvertreter des Kapitals in der Kleinstadt, wie Fétain den Großgrundbesitz repräsentiert, der Maire die Staatsgewalt und die Angestellten der Hostellerie die Arbeiter Frankreichs.

In auffallender Ähnlichkeit zu Lenins *Die Lehren der Kommune*⁵ arbeitet Brecht die Verbindung von Kampf um nationale Selbständigkeit und sozialer Befreiung heraus und zeigt, daß sich letztlich der Gegensatz der Klassen als stärker erweist als der der Nationen. In sein Arbeitsbuch trug er am 19. 12. 41 ein, »daß in Kriegen zwischen zwei Ländern nicht nur die beherrschten, sondern auch die herrschenden Schichten der beiden Länder gemeinsame Interessen haben. Der Besitzer und der Räuber stehen Schulter an Schulter gegen diejenigen, welche das Eigentum nicht anerkennen – die Patrioten.« Einerseits besteht teilweise ein Gegensatz zwischen den Herrschenden in Deutschland und Frankreich: jeder möchte sich auf Kosten des anderen bereichern. Dies weiß der Patron und bringt seinen Besitz – soweit möglich – in Sicherheit. Andererseits erweist sich der Patriotismus, in dem Henri Soupeau anfangs schwelgt, schnell als leeres Gerede, als er mit seinem Wagen einen Beitrag leisten oder gar sein Benzin für Frankreich geben oder vernichten soll. Derselbe Mann, der, als es um die Evakuierung seines Porzellans geht, verkündet: »Nicht eine Kaffeetasse darf dem Feind in die Hände fallen« (5, 1868), will sein Benzin dem Feind ausliefern. »Reich und reich gesellt sich gern«: das Motto der Parabel *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* wird anschaulich demonstriert. Der Verteidigungskampf wird von den Reichen sabotiert und die Armee entwaffnet, weil der innere Feind gefährlicher erscheint als der äußere: »André kämpft nicht mehr, man hat seine Waffen niedergelegt. Jetzt muß er in strenge Zucht genommen werden« (5, 1902). Analog dem absolutistischen »L'état c'est moi« verkündet die Besitzerin der Hostellerie: »Wir sind Frankreich« (5, 1909).

Bedenkenlos verurteilen die Soupeaus die kleine Simone zum geistigen Tod, damit die Geschäfte und die Zusammenarbeit mit den Deutschen nicht gestört werden. Brecht betitelte in den Entwürfen zu *Simone* die 6. Szene mit *Der Verrat* (BBA, 1145/86) und verdeutlichte die Preisgabe des Kindes optisch (der deutsche Hauptmann und der Capitaine kommen):

S. hat sich unwillkürlich hinter dem

P. zu verbergen gesucht.

P. tritt weg, so daß sie sichtbar wird.

In der Druckfassung konnte Brecht auf diesen Titel verzichten, da die Äußerungen von Mme. Soupeau unmißverständlich genug sind.

Im *Prozeß der Jeanne d'Arc* versuchte Brecht eine weitere Bühnenbearbeitung des Johanna-Stoffes. Hier vertritt ein eleganter Herr die Besitzenden: »Die Darmwäscher und Kloakenreiniger geraten in patriotische Wallungen, schön von ihnen. Sie rempeln die englischen Wachen an, ausgezeichnet. Nur: Wo führt das hin? [...] Das Tor eines Wachlokals unterscheidet sich schließlich nicht so sehr von dem Tor meines Hotels« (6, 2537). Ähnlich wie die Hostellerie-Besitzerin im Prozeß gegen Simone wird er brutal, sobald er sich bedroht fühlt: »Gegen euch Gesindel, eure Jungfrau eingeschlossen, gibt es nur eins: austilgen, ausbrennen, im Blut ersticken, hängen, zertreten, ausmerzen« (6, 2539). Es zeigt sich, daß den Besitzenden der Kampf gegen ihren inneren Feind, der Klassenkampf von oben, wichtiger ist als die nationale Freiheit, die so gerne angerufen wird: »Tiefer nämlich und dauernder ist als der Krieg noch der Völker / Den die Geschichtsschreiber schwatzhaft berichten, der / Kampf doch der Klassen« (10, 913).

Die Staatsgewalt

Die Staatsgewalt verkörpert in der kleinen Stadt St. Martin der Maire. Brecht stellt diesen Vertreter der Obrigkeit sehr differenziert dar: besonders in den Entwürfen ist M. Chavez als Antifaschist gekennzeichnet, der die Lage durchschaut. Er sagt zu Soupeau: »leute wie du [...] sind schuld, wenn der

krieg verloren wird! ihr sabotiert! [. . .] aber die militärverwaltung sitzt ebenfalls voll von verbrechern wie diesem bellair [= Fétain]! lauter faschisten« (BBA, 1145/13)! Chavez wirft dem Patron vor, notleidende Franzosen auszubeuten; seine Söhne sind an der Front; und er bemüht sich ehrlich, die Interessen Frankreichs zu wahren. Dennoch hat das Volk wenig Vertrauen zu dieser Staatsmacht: »Sergeant: Wir kennen die Maires; sie tun nichts« (BBA, 1180/11). Die Handlung zeigt, daß diese Einschätzung richtig ist: Chavez protestiert gegen den Egoismus der Soupeaus, beschwichtigt die Flüchtlinge und erreicht letztlich so gut wie nichts. Wie besonders die 2. Szene zeigt, dient er als Puffer zwischen Volk und wirtschaftlich Mächtigen: er verhindert die direkte und gewaltsame Konfrontation und vermittelt einen Kompromiß, der sich vorwiegend zugunsten der Hostellerie auswirkt. Schließlich bittet er sogar seine Polizisten, für den Patron Porzellan zu verladen.

Über die Charakterisierung des Maire waren sich Brecht und Feuchtwanger einig: der Bürgermeister wird immer wieder als »schwach« bezeichnet.⁶ Diese Schwäche darf nicht personalisierend, als Charaktereigenschaft des M. Chavez gedeutet werden; es ist die objektive Schwäche seines Amtes. Chavez ist in einer vorgegebenen Gesellschaftsordnung als Maire eingesetzt und muß sich an die Spielregeln halten. Er weiß sehr gut, daß er in das Geschäftsleben nicht »störend« eingreifen darf: »sonst streichen sie mir mein königliches Gehalt« (5, 1861). Als der erzürnte Maire M. Soupeau »Ausbeutung« vorwirft, wird er zur Ordnung gerufen: »Sie haben ihr Amt nicht dazu, Monsieur le Maire, den Respekt dieses Kindes vor seinem Patron zu untergraben« (BBA, 1180/16). Brecht arbeitet die objektive Funktion der bürgerlichen Staatsmacht gerade dadurch heraus, daß er einen subjektiv anständigen und wohlwollenden Amtsträger zeigt. In der Gerichtsverhandlung zeigt der Bürgermeister immer wieder, daß er innerlich hinter Simone steht: er ist verkrampft, fühlt sich in seiner Rolle nicht wohl und spricht Simone »freundlich« an (5, 1899); er empört sich darüber, daß das Kind in eine Schwachsinnigen-Anstalt eingeliefert werden soll und will sogar Simones patriotische Motive bezeugen. Man muß ihm die Machtverhältnisse in Erinnerung rufen:

Ihre Vergangenheit, Monsieur Chavez, ist nicht derart, daß Richter des neuen Frankreich Ihrer Zeugenaussage viel Bedeutung beilegen würden. Auch ist der Weg nach Tours ziemlich unsicher geworden für Leute Ihres Schlages (S. 1908 f.).

Sie werden sich nicht auf dem Zeugenstand, sondern auf der Anklagebank plaziert sehen (BBA, 1191/82).

Die wirtschaftlichen Machtverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft erlauben dem Staatsapparat also auch dann keine wirkliche Volksvertretung, wenn der Amtsträger persönlich es möchte.

Das Volk – zwischen Anpassung und Widerstand

Abgesehen von Simone, die noch näher behandelt werden wird, ist das Volk repräsentiert durch die Chauffeure und Angestellten der Hostellerie, Simones Eltern, die Flüchtlinge, einen Sergeanten, Nebenpersonen, den Engel und den deutschen Soldaten. Diese Figuren verhalten sich zwiespältig: einerseits kritisieren die Angestellten ihren Chef, verachten ihn, widersetzen sich und sprechen zugunsten der Flüchtlinge. Auch trauen sie – wie besonders beim großen Verbrüderungsversuch des Patrons deutlich wird – der Einheit aller Franzosen nicht so recht: Maurice will dem Chef nicht einmal die Hand geben. Andererseits sind sie oft opportunistisch oder sogar »kriecherisch« (5, 1893).

Die Meinungen über das Verhalten der Volks-Figuren gehen auseinander. Während zum Beispiel Monika Eckhard meint: »Die ungeteilte Sympathie des Dramatikers haben zweifellos die Angestellten der Hostellerie, [...] so hat der Stückeschreiber in seiner *Simone Machard* das klassenbewußte Proletariat stark in den Vordergrund gerückt«,⁷ schreibt Erhard Schiller: »Bewußt dienen sie aus persönlichen Gründen einer schlechten Sache.«⁸

Eine Analyse des Stücks und verschiedener Entwürfe zeigt, daß Brecht ganz bewußt auf eine idealisierende Darstellung der Volks-Personen verzichtete und die Widersprüche in ihrer Haltung herausarbeitete. Maurice, der bei Feuchtwanger als klassenbewußter und angesehener Arbeiter geschildert wird, der überlegt handelt und Simone helfen will,⁹ ist dies auch bei

Brecht. Wie wir im ersten Traum der Simone erfahren, vertritt er sozialistische Ideen über das »Kapital« und verbreitet Lösungen wie »Arbeiter aller Länder vereinigt Euch«, die Simone nicht begreift, und die daher fast zur Unkenntlichkeit entstellt in ihrer Traumsprache wieder auftauchen (5, 1859). Wie Maurice durchschauen die anderen Angestellten das Verhalten der Herrschenden im Krieg und dienen hier direkt als Sprachrohr Brechts.

Besondere Bedeutung für die Beurteilung der Volks-Personen hat ihr Verhalten in der 2. Szene, die Brecht *Der Handschlag* betitelte. Wie in einigen Entwürfen noch deutlicher wird als in der gedruckten Fassung, fällt das Volk bei dieser »Verbrüderung« auf einen raffinierten Plan der Herrschenden herein und gibt sozusagen das Schwert aus der Hand. Mme. Soupeau überzeugt ihren Sohn, dem es um die verschenkten Lebensmittel leid tut:

das service ist ebensoviele wert und es kann ohne hilfe nicht weggebracht werden, henry. sei kein dickkopf (BBA, 1145/29 f.)

Ziehst du eine Plünderung vor? Denk an das Benzin in der Ziegelei, das man dir sicher nicht lassen wird, wenn du jetzt keine Geste machst. Und an das Porzellan (BBA, 1180/35; vgl. BBA, 211/18).

Diese Argumente werden in der Druckfassung nicht ausgesprochen, sie stehen jedoch eindeutig hinter dem Verhalten von Mme. Soupeau: man zeigt Herz, und schon fällt Robert auf den Tausch herein: »Dafür wird Ihr Porzellan verladen« (5, 1873). Nur Maurice verweigert anfangs den Handschlag der falschen Verbrüderung, um dann doch widerwillig mitzuspielen.

Nicht viel anders verhalten sich die Flüchtlinge: sie protestieren gegen ihre schäbige Behandlung, wollen gepflegt und evakuiert werden. In ihrer Verzweiflung brechen sie das Tor ein, und eine Plünderung droht, die Mme. Soupeau zu taktischem Nachgeben zwingt. Nachdem die Vorräte der Hostellerie teilweise verteilt wurden und Verköstigung versprochen ist, beruhigen sich die Flüchtlinge und bleiben zum Teil sogar zugunsten des Porzellans zurück.

Alle Repräsentanten des Volkes erweisen sich in dieser Szene als kurzsichtig und in gewissem Sinne käuflich. Für ein paar Lebensmittel und schöne Versprechungen geben sie den

Kampf in einem Moment auf, in dem sie viel mehr hätten erreichen können. Dieses kurzsichtig-egoistische Verhalten wird in Entwürfen Brechts noch deutlicher: »[Georges]: Ich hoffe, wir haben genug Benzin gehamstert. Sonst kann der Patron sein Fuhrgeschäft morgen zusperren, und wir sitzen auf der Straße« (BBA, 1180/10). Der Chef hat es seinen Angestellten ermöglicht, sich vor dem Militärdienst zu drücken, indem er dreimal unterschrieb, daß sie für sein Fuhrunternehmen unabkömmlich seien, und sie revanchieren sich, indem sie gegenüber dem Maire eine falsche Aussage über das gehamsterte Benzin machen. Damit werden sie mitschuldig am Verrat des Patrons.

Zweifelhaft ist auch der verletzte Arm von Georges. Er klagt über ihn, solange die Front näherrückt, und wird ganz plötzlich gesund, als die Gefahr, kämpfen zu müssen, vorbei ist. Auch wenn nicht klar ist, warum er Père Gustave und Simone etwas vormachen sollte, bleibt der Verdacht, daß unter der Bandage ein gesunder Arm zu finden wäre. Der Maire zweifelt: »Georges sagt, er ist schon verwundet, obwohl niemand je die Wunde gesehen hat« (BBA, 1180/23). Um die Handlungen der Volks-Repräsentanten bewerten zu können, muß man sich mögliche Alternativen klarmachen. So heißt es unter anderem: »die soldaten sollen nicht porzellan verpacken, sondern brücke sprengen. die lastwagen sollen nicht vorräte wegschaffen, sondern flüchtlinge« (BBA, 1190/66). Aktivitäten wie dieses Brücken-Sprengen erwägen die Flüchtlinge oder die Angestellten der Hostellerie nicht einmal. Erst nachdem ein Kind das Benzin verbrannt hat, werden die Flüchtlinge aktiv. Für diesen Schluß gibt es mehrere Varianten: Feuchtwanger (?) ließ die Fabel enden: »Und wie Simone nach dem Urteil weggeführt wird, erbebt St. Martin unter Bombeneinschlägen. Englische Flieger führen den Kampf weiter« (BBA, 211/21). Dieses Vertrauen auf ausländische Flugzeuge entsprach nicht den Absichten Brechts. Er ließ eine Variante mit der Solidarität der Bürger mit Simone enden. Die Angestellten sollen dem Patron die Wagen waschen:

»Maurice: Wir? Sie werden in Saint-Martin schwerlich noch jemand finden, der für Sie arbeitet. Kommt! (Maurice, Robert, Georges wenden sich zu gehen)

Georges (Im Hoftor, sich umdrehend, heiser): Sehen Sie sich vor! Es

kommen noch andere Tage. Wir werden Sie fragen nach Simone, wenn sie kommen« (BBA, 1180/99 f.).

Die Druckfassung enthält mit der Sabotage durch die Flüchtlinge zweifellos die aktivste Lösung, auch wenn durch diesen Brand der Blick stark auf Simone gelenkt wird.

Simone: Traumtänzerin oder Heldin?

Die Gestalt der Simone gehört zu den am meisten diskutierten Aspekten des Stücks. Dies ist erst einmal dadurch zu erklären, daß das Mädchen die Titelheldin ist, die im ganzen Stück auftritt und durch ihr Verhalten die Handlung vorwärts treibt. Ein zweiter Grund ist, daß das Alter der Heldin von Anfang an heiß umstritten war. Feuchtwanger berichtet: »Die einzige Frage, über die wir uns nicht einigen konnten, war das Alter der Heldin. Dem Brecht wurde Jeanne-Simone während der Arbeit immer jünger, mir immer älter.«¹⁰ Brecht meinte schließlich in einem Brief an Feuchtwanger, man solle die Rolle nur von einer Elfjährigen spielen lassen.¹¹ Über seine Absichten notierte er am 2. 12. 42 im *Arbeitsjournal*: »was die figur der Simone betrifft, so denke ich vage daran herum, daß das kindhafte mit einem v-effekt versehen werden muß, etwa dadurch, daß die dreizehnjährige gezeigt wird, die vorzeitig in die arbeit getrieben ist und gezwungen wird, die dienste einer erwachsenen zu leisten. [...] dann tritt das kindhafte als schmerzliche unzulänglichkeit hervor, als unbehilflichkeit einer eigentlich noch lange der hilfe bedürftigen.« Es läßt sich nachweisen, daß das Alter Simones für das Verständnis des Stücks von größter Bedeutung ist: es erklärt den Einfluß des Buches und die Taten von Simone. Auch wenn ich nicht so optimistisch bin, mit Kansy zu glauben: »Das Publikum kann sein Gedankengut nicht mit dem Gedankengut eines Kindes identifizieren«,¹² könnte die Tatsache, daß ein Kind uns Widerstand vorführt, einen kritischen Blick erleichtern. In Feuchtwangers Roman sagt Maurice zu Simone: »So kindisch hast das auf der ganzen Welt doch nur du anstellen können. Es gibt da nämlich andere, weniger auffällige Mittel. Man kann zum Beispiel Zucker in das Benzin tun.«¹³ Die Art des Vorge-

hens von Simone, ihr Vertrauen, daß der Patron nichts Unrechtes tue, und ihr Verhalten nach der Tat zeigen große Naivität und sind in ihrer Fehlerhaftigkeit noch nicht genügend beachtet worden. Brecht charakterisiert das Mädchen so:

Simone. Dieses hin-und-her-beordert-werden des kleinen geherdas bleibt ein charakterisierender zug, solange nicht das hin und das her bestimmt und das hin-und-her gegen ein andres gesetzt wird. das geschähe, wenn zum beispiel sie zerrissen würde zwischen den wünschen der oberen und den nöten der unteren, da sie von oben und unten ausgebeutet wird. und wenn, damit das gegen ein andres gesetzt wird, in einem besonders zerreißenden moment etwas über TANKS zu erlauschen wäre, was sie besonders beschäftigt und ängstigt (BBA, 1190/50).

Ein Vorbild ist dieses unbedacht reagierende Kind nicht, eher etwa, wie die Azdak-Geschichte im *Kaukasischen Kreidekreis*, ein Beispiel dafür, wie vieler Zufälle und welch seltsamer Helfer es bedarf, damit in einer schlechten Gesellschaftsordnung eine richtige Handlung zustande kommt: »ursprünglich sah ich eine etwas schwerfällige, geistig zurückgebliebene und gehemmte person; dann schien es praktischer, ein kind zu nehmen« (*Arbeitsjournal*, 8. 12. 42). Um das häufige Auftauchen von Träumen in der Fabel zu begründen, wählte Brecht ein Kind, das sogar für sein Alter ungewöhnlich verträumt ist. Es leidet häufig unter Alpträumen, wie Georges mit »wieder deine Alpträume« (5, 1847) andeutet und hat »zuviel Phantasie« (5, 1853). In jeder freien Minute versenkt Simone sich in das Buch von der Jungfrau von Orléans und ist so stark davon beeindruckt, daß es in ihren Träumen auftaucht, die sie sogar am hellichten Tag hat. Bereits in der ersten Szene wird das Mädchen als Objekt der Ausbeutung dargestellt: in Schürze und Schuhen einer Erwachsenen – was ihre Halbwüchsigkeit unterstreicht – muß sie schwere Arbeit leisten. Sie ist buchstäblich Mädchen für alles, das den Angestellten Apfelwein holt, Wäsche schleppt und Botengänge macht. Père Gustave bezeichnet sie als »Tankwärterin, Kellnerin und Tellerwäscherin«, die für ihre Arbeit ganze 20 Francs die Woche erhält (5, 1849). Simone ist im Stück ganz der ausgenutzte »geh-her-da«, als den Brecht sie zeigen wollte. Hätte Brecht eine erwachsene und überlegt handelnde Heldin gestaltet, wäre diese nach der Tat untergetaucht, und eine Gerichtsverhandlung wäre erst nach Verfolgung, Verrat und Ergreifung mög-

lich gewesen. Eine solche positive Heldin hätte weder dem Jeanne d'Arc-Stoff entsprochen, noch dem Stil Brechts, Widersprüche in eine Person zu legen.

Die kleine Simone ist durch ihren Beruf schon kein Kind mehr und doch nach ihrem Wissen und ihrer Erfahrung auch noch nicht erwachsen. Sie ist in einem dialektischen Verhältnis gleichzeitig Traumtänzerin und Heldin: ihr Alter und ihre Verträumtheit verleiten sie einerseits – vor allem nach der Brandstiftung – zu schweren Fehlern, andererseits sind es gerade ihre Träume, die sie zum Handeln treiben. Sie ist Heldin, weil sie verträumt ist und wird aus demselben Grund gefangen; sie wird aktiv, weil sie als Kind spontan reagiert und kommt vor Gericht, weil sie nur emotional handeln kann. Damit gehört sie zu Brechts ambivalenten Hauptfiguren wie Galilei, Azdak oder Mutter Courage.

Träume zum Aufwachen

Fast naturalistische Wiedergabe von Träumen bei Brecht, das mußte auffallen: »Brecht geht da psychologisierend zu Werke, die Träume sind vexierbildhaft und wirr wie wirkliche Träume, was ihren poetischen Rang mindert. Das Kind wirkt rührend, löst Sentiments aus.«¹⁴ Ist dieser »Naturalismus« ein Bruch mit dem epischen Theater? Einige Autoren scheinen dies zu glauben. Ewen zum Beispiel schreibt über das Stück: »Simone und eine Reihe anderer Figuren werden mit Zartheit behandelt, und es gibt keine Versuche, die ›Einfühlung‹ zu vermeiden.«¹⁵ Auch Butzlaff lobt Brecht in einer Weise, die diesem wenig gefallen hätte: »In der formalen Anlage und Ausführung ist Brecht hier über den Schatten seiner eigenen Theorie vom epischen Theater gesprungen.«¹⁶ Brecht selbst erläutert seine Motive im *Arbeitsjournal* vom 19. 12. 41: »die träume gestatten den unnaturalistischen stil, der hier schwer durchzusetzen ist (im traum ist er wenigstens naturalistisch begründet).« Um die Funktion der Träume zu erkennen, ist es nötig, sie inhaltlich zu untersuchen. Auf den ersten Blick wiederholen sie das vorige Geschehen, vermischt mit dem Inhalt von Simones Buch. Genauer betrachtet handelt es sich nicht einfach um die Montage dieser zwei Elemente, versetzt

mit einigen Traum-Phänomenen, sondern sowohl das Buch als auch die Realität erscheinen charakteristisch verändert.

Einen Höhepunkt bildet hier die Darstellung des Maire: seine Ohnmacht, die schon in den Realszenen gezeigt wurde, wird nun kommentiert und erklärt. Zuerst wird seine unangenehme Stellung zwischen den Adligen (dem Patron) und den Forderungen des Volkes noch einmal angesprochen (5, 1861 f.). In der zweiten Traumszene nimmt er Johannas Schwert, um sie zu adeln, und gibt es dem Patron weiter. Im Wachtraum wird er, als er Simone helfen will, zurechtgewiesen und für seine »Eigenmächtigkeit« geohrfeigt (5, 1888), und im vierten Traum schließlich gehört er zu Simones Richtern, auch wenn ihm dabei unwohl ist.

Übersetzen wir die Parabel, sehen wir ein wenig verträumtes Bild: die Staatsgewalt steht – formal betrachtet – zwischen den Ansprüchen von Volk und wirtschaftlich Mächtigen. Sie ergreift zwangsläufig Partei für die Reichen, entwaffnet das Volk und übergibt die Waffen den Besitzenden, wird aber, wenn sie sich selbständig machen will, bestraft und muß daher gegen das Volk richten. Brecht kann hier durch das Medium des Traums die Aussage der sonstigen Handlung entscheidend verschärfen.

Die Darstellung der herrschenden Klasse verdeutlicht Brecht besonders in der geträumten Gerichtsszene: die Verhandlung gegen Simone ist ein geradezu klassisches Beispiel für Klassenkampf von oben. Der Colonel, der Capitaine und Mme. Soupeau zielen mit ihren Fragen darauf ab, Simone als Agentin der Unterschichten zu entlarven. Über den Engel: »Wie war denn das Gewand erhalten? Recht abgetragen? [. . .] Aha. Abgebröckelt am Ärmel. Wie wenn er sein Gewand auch bei der Arbeit tragen müßte, was? Womöglich zerrissen? [. . .] Sagte der Engel irgend etwas, was auch eine Person von Stande hätte sagen können« (5, 1900)? Im folgenden zeigen die Verhörenden, wovor sie Angst haben: vor dem »Weinschwemmenengel« und »Gossengabriel«, der »von unten« kommt und das Volk aufhetzt. Die Richter führen ihren Krieg gegen die aufrührerische Jungfrau, welche die Leute in der Turnhalle verhetzt hat (5, 1899 f.) – also gegen das eigene Volk. Der äußere Feind wird hofiert, das Volk ist verurteilt, bevor es verhört wurde.

Es zeigt sich, daß die Traumszenen wesentliche Züge der Wirklichkeit besser widerspiegeln als die Realszenen. Die Herausarbeitung des Historisch-Typischen als Merkmal von Brechts Realismus geschieht gerade in der visionärsten Form. Diese Form ist auch deshalb unerläßlich, weil im Stück kein bewußt handelnder Vertreter des Volkes dargestellt ist. Das, was die Volks-Figuren in der Realhandlung nicht erkennen, sprechen sie zum Teil im Traum aus (so spricht Simone von »Wuchertüten« [5, 1860]); zum Teil wird es dem Zuschauer ermöglicht, mehr zu wissen als die Personen auf der Bühne.

Wir sehen, daß die Traumszenen keinen Bruch mit dem epischen Theater darstellen, sondern im Gegenteil ein Paradebeispiel für Historisierung und Verfremdung sind. Die Realgeschichte wird in einem neuen Licht gezeigt, das es ermöglicht, Zusammenhänge und typische Wesensmerkmale des Geschehens zu erkennen, die in einem naturalistischen Abbild verdeckt wären. Gräfe betont, durch die zweite Handlungsebene habe Brecht »ein Verfremdungsmittel zum gestaltenden Element von Struktur und Aufbau seiner ›Simone Machard‹ gemacht. Damit zeigt dieses Werk ein »Beispiel für einen in dem zentralen Motiv eines ganzen Stückes verwirklichten ›Verfremdungseffekt‹«. ¹⁷ Die Struktur des Stückes regt den Zuschauer an, Traumszenen und Realhandlung, Vergangenheit und Gegenwart zu vergleichen und dadurch Gesetzmäßigkeiten festzustellen. Weiß man zum Beispiel, daß die historische Johanna den Feuertod stirbt, und sieht man dann, daß die Jeanne von 1940 selbst Feuer legt, kann man vielleicht auf gewachsene Möglichkeiten des Widerstandes schließen. Die Veränderbarkeit der Geschichte wird gezeigt, der Zuschauer als Subjekt der Geschichte aktiviert – nichts anderes aber heißt für Brecht Historisierung: »Jedoch mischten sich in ihren Träumen die historischen Vorgänge, welche die Fibel berichtete, Erinnerungen an gewisse Vorkommnisse auf der Benzinstation, so daß die Geschichte der Heiligen in ihren Träumen eigenartige Veränderungen zeigte, die nicht nur jene Zuschauer tief erregte, denen sie jeweils ihre nächtlichen Erlebnisse erzählte, sondern die auch einen Historiker, wäre er anwesend gewesen, sicher interessiert hätten« (BBA, 1190/112).

Das Buch – Brecht und die Tradition

Eisler ist der einzige, der die zentrale Bedeutung des Buches für das Verhalten von Simone herausgearbeitet hat. Er wollte »die Rolle des Buches vergrößert haben, damit deutlich wird, daß das Kind ein Opfer patriotischer Erziehung ist«. ¹⁸

In der Tat ist das einzige im Stück erscheinende Mittel der patriotischen Erziehung die Lektüre der Jeanne d'Arc-Geschichte. Es wird nicht gesagt, wer der Autor der Fibel ist: vom Handlungsort her sollte man einen Franzosen annehmen, etwa Claudel, von Brecht her gesehen ist es sicher auch Schiller, dessen Drama er schon in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* parodiert hatte. Wir haben hier eine gute Gelegenheit, Brechts Verhältnis zur Tradition einmal nicht anhand theoretischer Äußerungen, sondern durch seine künstlerische Praxis untersuchen zu können.

Die zentrale Bedeutung des Buches ist für jeden, der Brechts Betonung der Fabel kennt, allein daran ersichtlich, daß die erste von nur vier Szenen *Das Buch* betitelt ist. Wie es für die Information des Publikums nötig ist, führt der erste Traum zuerst in dieses Buch ein, um später die vorausgegangene Handlung zu verfremden. Das Buch wird im Stück von drei Seiten her kommentiert: 1. durch Simone in ihren Träumen, 2. durch den Patron, 3. durch Georges und die anderen Angestellten.

Man kann die Passagen, in denen Brecht Simone das Buch nacherleben läßt, nicht als Meinungsäußerung des Autors über das klassische Werk werten, da das Gelesene in der Phantasie des Mädchens reproduziert wird. Dennoch demonstriert Brecht hier ein mögliches Verständnis des Buches – und zwar ein unbefangen-naives.

Wie die Reden Simones spiegeln auch die des Engels Simones Verständnis des Gelesenen wieder, da der Bruder in der Realität nicht auftaucht. Bei der Gestaltung des Engels ging Brecht sehr sorgfältig vor. Ursprünglich hieß es: »die stimme des engels is(t die stimme) des volkes« (BBA, 1190/39), und der Lehrer erklärte die Botschaft des Engels folgendermaßen: »und weißt du, warum es ganz richtig war? weil er nur sagte, was die leute im dorf der johanna sagten, oder die gewöhnlichen leute im heer, das heißt die besten von ihnen. was

johanna am tag hörte [. . .] das träumte sie nachts wieder, und da war es ein engel, der es sagte. [. . .] der engel, der johanna erschien, war das volk. es heißt: die stimme des volkes ist die stimme gottes, also ist die stimme gottes die stimme des volkes« (BBA, 1190/99; *Arbeitsjournal*, 19. 12. 41). So positiv wie in diesen Entwürfen blieb die Darstellung für die Druckfassung nicht. Der Engel redet da von der göttlichen Mission der »kleinen Magd« (5, 1857) in gehobener Verssprache. Simone plappert – unterbrochen von Alltagsassoziationen – die edlen Sprüche nach und wird von Père Gustave auf den Boden zurückgeholt. Als sie von »Einigkeit unter den Franzosen« schwärmt, widerlegt sie der Maire, indem er zeigt, daß der Patron und seine Mutter weggegangen sind.

Brecht verfremdet die Lehre des Buches – zumindest wie Simone sie versteht – also in Form und Inhalt: er karikiert das religiöse Pathos und kritisiert den teilweise falsch verstandenen Patriotismus. Das heißt jedoch nicht, daß die Botschaft des Engels völlig falsch wäre: besonders die konkreten Handlungsanweisungen kann man sogar weitgehend mit Brechts Meinung gleichsetzen. Es zeigt sich bereits hier eine differenzierte Auffassung vom Wert der Tradition. In der ersten Szene erfahren wir, daß Simone das Buch von ihrem *Patron* erhalten hat. Dieser Sachverhalt wurde von Brecht sehr bewußt so gestaltet. Bei Feuchtwanger erhält das Mädchen Bücher über die Jungfrau von Père Bastide,¹⁹ und in Brechts Aufzeichnungen finden sich mehrere Varianten: das Buch stammt von einer Lehrerin (BBA, 1192/01 und 211/17 [Feuchtwanger]), von dem »Schullehrer von gegenüber« (BBA, 1190/112) oder von der Klosterfrau (BBA, 1190/53). Verglichen mit diesen Varianten betont die Tatsache, daß der Patron das Buch ausleiht, den Zweck, den es erfüllen soll; Simone soll lernen, was Patriotismus ist: »In solchen Zeiten soll sie ruhig die Geschichte Frankreichs ansehen. Diese Jugend weiß ja nicht mehr, was Frankreich ist. [. . .] Lest nach, was für ein Geist damals wehte« (5, 1848). Gegen wen das Buch dienen soll, sagen Entwürfe explizit: »Es stünde wahrhaft besser um Frankreich, wenn ihr alle solche Bücher läset als gewisse Zeitungen« (BBA, 1180/08). Welche Zeitungen Herr Soupeau meint, kann man sich denken, wenn man hört, wen sein Freund Fétain fürchtet: »In Paris wüten die Kommunisten«

(BBA, 1180/50). Die Absicht des Patrons ist es also, die Klassiker als Gegengift gegen subversive Zeitungen zu benutzen. Nach der ersten Szene kommt Herr Soupeau lange nicht auf das Buch zurück, erst am Schluß nehmen er und seine Mutter Simone das Buch enttäuscht wieder ab: »Es hat bei ihr nichts genützt« (5, 1910). Die Hostellerie-Besitzer sehen also in der Fibel eine ihnen nützliche Ideologie vertreten und glauben, Simone hätte mehr in ihrem Sinn gehandelt, hätte sie das Buch verstanden. Man könnte meinen: die Klassiker seien reaktionär und dienten nur der herrschenden Klasse zur Rechtfertigung ihrer Stellung. Brecht widerlegt diese Meinung jedoch im Stück: der Zuschauer sieht, wie Simone stark durch ihre Lektüre beeinflusst ist, und daß sie dadurch zwar naiv, im Resultat jedoch gegen die Herrschenden handelt. Es müssen also auch fortschrittliche Ideen in der Fibel zu finden sein, es sei denn, man geht davon aus, Simone habe alles falsch verstanden.

Georges als Vertreter der Arbeiter sieht das klassische Werk gleich zu Beginn negativ: er nennt es »altmodisches« und »blutdürstiges Zeug« (5, 1846 und 1858). Auch Père Gustave macht sich lustig: »Ist das zu schlagen, Georges? Jetzt soll noch das Abwaschmädchen zur Jungfrau von Orléans erzogen werden, natürlich nur in ihrer freien Zeit. Die Kinder stopfen sie uns voll mit Patriotismus. Sie selber verkleiden sich in Staubmäntel« (5, 1848). Diese Ablehnung des Buches durch die Angestellten der Hostellerie wurde in vielen Entwürfen gestaltet: es wird als »alter Unsinn« bezeichnet (BBA, 1182/09 und 1190/53), und Gustave fragt: »frißt sie wieder [gestrichen: »immer noch«] diesen dreck in sich hinein?« (BBA, 1145/07). Oder: »und lies in deinem buch nach, ob die jungfrau nicht gelegentlich getürmt ist« (BBA, 1145/53)!

Nachdem Simone dem Patron vertraut und ihre Brandstiftung gestanden hat, kommentiert Maurice: »Sie hat ihr Buch nicht gut gelesen« (5, 1894). Was ist damit gemeint? Einmal ganz einfach, daß die Geschichte zur Vorsicht mahnen kann: »Das weißt du doch aus dem Buch. Natürlich wird die Jungfrau von französischen Richtern verurteilt, wie es sich gehört, da sie Französin ist« (5, 1897; vgl. BBA, 1180/60: »Soldat [. . .] Lies das letzte Kapitel aus deinem Buch«). Auch bei Schiller, wo die Jungfrau nicht verbrannt wird, wird sie

immerhin von ihren Landsleuten verstoßen. Diese Lehre könnte schon ein naives Textverständnis vermitteln. Es bietet sich jedoch noch eine weitergehende Interpretation an. Brecht schildert die Jungfrau nicht *nur* als volksverbunden, eine Regieanweisung lautet: »Die Leibwache [Simones] drängt das Volk mit langen Spießen zurück« (5, 1878). Weiterhin fällt auf, daß nicht nur Simone die Einheit aller Franzosen erstrebt, sondern auch der Patron: »Zum Teufel mit dem Kaviar und dem Pommard. Ich liebe die Einigkeit« (5, 1875). Brecht betont dies, indem er die zweite Szene *Der Handschlag* betitelt. Tenschert interpretiert Simones falsches Verständnis so:

Das Kind ist außerstande zu erkennen, daß die Lehren des Buches von den Taten der Jungfrau nicht ohne weiteres auf die französische Gegenwart des Jahres 1940 übertragbar sind. Das Bürgertum, im fünfzehnten Jahrhundert die nationbildende gesellschaftliche Kraft, ist in seiner Spätzeit zu einer parasitären Klasse geworden, die im Verlauf des 19. und 20. Jahrhunderts den Verrat an der Nation geschäftsmäßig betrieben hat, die Kriege benutzte zur Fortsetzung sowohl der Geschäfte als auch des sich verschärfenden Klassenkampfes mit anderen Mitteln!²⁰

Dies würde bedeuten, daß die Lehre des Buches – sieht man sie in ihrem geschichtlichen Zusammenhang – grundsätzlich richtig ist; sie kann jedoch nur durch eine Analyse des Textes in seiner historischen Bedingtheit erschlossen werden. Diese Schwierigkeit des richtigen Verstehens verhindert einerseits nicht, daß Simone, indem sie die Ideale des aufsteigenden Bürgertums ernst nimmt und zu verwirklichen sucht, teilweise der neuen Situation gerecht wird; sie führt jedoch andererseits dazu, daß es dem Patron leicht fällt, das Buch für sich zu reklamieren, und daß Simone sich ihm gegenüber falsch verhält. Brecht sieht also, obwohl er das Pathos der nationalen Reden durch den Engel parodiert und durch Kontrastierung entlarvt, durchaus die fortschrittlichen Ideen in der literarischen Tradition. Er lehnt die klassischen Werke nicht kurz-sichtig als überholt oder gar schädlich ab, zeigt aber, daß sie nur vermittels einer historisch-kritischen Interpretation für die Gegenwart nutzbar gemacht werden können.

Wie Lenin »zart« und »harmlos« wurde

Die Rezeption von *Simone Machard* ist gelegentlich höchst erstaunlich. Esslin, der sonst immerhin Marxistisches bei Brecht als solches zu entdecken pflegt, nennt das Stück »eines seiner zartesten und visionärsten Schöpfungen« und »eines von Brechts harmlosesten Stücken«. ²¹ Im selben Sinne meint Kopetzki, daß die »Eindeutigkeit der Pädagogie wieder einer unnachahmlichen Vielgesichtigkeit weicht«, ²² und Cook schließlich interpretiert etwa im Sinne des absurden Theaters: »Brecht seems to be posing a question, one of the oldest in the theatre: What is reality? [. . .] Is the dream less real than life? – he asks. And the answer given in this, the least political of all his plays, seems to be negative.« ²³ Diese Meinungen stehen im krassen Gegensatz zum Ergebnis meiner Arbeit: das Stück *Simone Machard* ist äußerst politisch und stark von Lenin beeinflusst. Brecht konzentriert sich hier ganz auf das Verhältnis von nationalen und Klassengegensätzen; die Hauptaussage des Stücks ist, daß sich die Besitzverhältnisse letztlich als der wichtigste Faktor für das Verhalten der Personen erweisen. Nationale Reden werden gebraucht, wo sie nützen, und beiseite geschoben, wo sie hinderlich sind. Reich und reich gesellt sich gern – auch über Grenzen hinweg.

Ein Grund für Mißverständnisse war offenbar die Verwendung von Träumen, deren dramatische Funktion nicht gesehen wurde. Ein weiterer Grund ist die Komplexität des Themas und die gerade in dieser Frage meist totale Unkenntnis marxistischer Positionen bei den Interpreten. Es ist allgemein bekannt, daß Marxisten für Internationalismus sind, und es ist selten bekannt, daß dies einen humanen und begründeten Patriotismus nicht ausschließt. Einigen Interpreten war die Aussage Brechts anscheinend so fremd und unvorstellbar, daß ihnen jede, auch die im Stück nicht zu begründende Spekulation wahrscheinlicher erschien. Es liegt mir allerdings fern, nur die Interpreten zu kritisieren. Esslin hat auch recht, wenn er meint, daß im Stück Mißverständnisse angelegt sind, und dies folgt – wie so oft bei Brecht – aus dem Stoff: Simone ist ähnlich wie Anna Fierling in der *Mutter Courage* eindeutige Titelheldin und dazu ein Kind. Dadurch wird nicht nur, wie Brecht meinte, die Möglichkeit gegeben, das Verhalten des

kleinen Mädchens verfremdet zu sehen, sondern mit größerer Wahrscheinlichkeit eine totale Einfühlung herausgefordert. Selbst wenn die Unerfahrenheit und Hilflosigkeit von Simone stärker herausgearbeitet würden, bliebe doch ihr guter Wille, und ihre Hilflosigkeit würde noch rührender. Um einen kritischen Blick zu erleichtern, wäre es notwendig, ihre Fehler mittels der Traumszenen noch krasser herauszustellen oder (wie etwa durch Aufwertung von Georges und Maurice) ein positives Gegengewicht zu schaffen.

Ein zweiter Punkt ist der Schluß. Ähnlich wie im *Galilei* bestätigt er die Handlungen der Hauptfigur. Simone erreicht, daß Widerstand gegen die Besatzer entsteht. Da der Schluß wohl die Interpretation des Zuschauers überdurchschnittlich stark prägt – der letzte Eindruck »bleibt hängen« –, geht man mit dem Gefühl aus dem Theater, Simone habe vorbildlich gehandelt. Zwar wehrte sich Brecht in einer Anmerkung zum *Galilei* gegen diese Interpretation: »Nach den herrschenden Regeln des Stückebaus muß der Schluß eines Stückes schwerer gewogen werden. Aber das Stück ist nicht nach diesen Regeln gebaut« (17, 1110). Diese Bemerkung ändert jedoch nichts an den üblichen Rezeptionsgewohnheiten.

Simone ist im Stück die erste der Volks-Personen, die Widerstand leistet. Wenn man die Figur der Simone gleichnishaft interpretiert, heißt das, daß am Anfang der gefühlsmäßig bestimmte, spontane Widerstand der unverdorbenen Teile der unteren Volksschichten steht. Diese Vorhut des Volkes macht anfangs Fehler, aus denen sie selbst und andere (die Flüchtlinge) lernen. Ob bei dieser Charakterisierung die Lage in Frankreich nach einer Volksfront-Regierung und zweiundzwanzig Jahre nach der Oktoberrevolution ausreichend berücksichtigt ist, ist fraglich. Ich bin daher mit Bunge sicher, daß Brecht, wenn er das Stück ausprobiert hätte, noch vieles verdeutlicht hätte. So wie das Stück vorliegt, werden Mißverständnisse herausgefordert. Allerdings kann eine geschickte Dramaturgie viel helfen, indem sie etwa Georges als erfahrenen Arbeiter sympathisch macht. Dadurch kann der prinzipiellen Schwierigkeit des Jeanne d'Arc-Stoffs, dem Übergewicht der Johanna-Rolle, entgegengewirkt werden.

Trotz dieser Probleme, die der Stoff und die komplizierte Thematik aufweisen, kann man festhalten, daß *Simone Ma-*

chard nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Geschichtsbehandlung eines der interessantesten Stücke Brechts ist. Das Verhältnis von nationalen und sozialen Konflikten anhand des Jeanne d'Arc-Stoffs zu behandeln, diesen Stoff durch Visionen zu verfremden und dadurch Gegenwart und Vergangenheit gleichzeitig auf die Bühne zu bringen: das ist ein Experiment, das mehr Beachtung verdient, als es bisher erhalten hat.

Anmerkungen

1 Für Literaturangaben vgl. Jürgen Albers, *Das Prinzip der »Historisierung« in der Dramatik Bertolt Brechts* (Diss. Saarbrücken, 1977).

2 Ebd., S. 81 f.

3 H.-J. Lefèbre, »39-40«. *Souvenirs d'un correspondant de guerre* (Paris, 1968), S. 24.

4 R. Cartier, *Der zweite Weltkrieg* (München, 1967), Bd. 1, S. 32.

5 Lenin, *Werke* (Berlin), Bd. 13, S. 483-486; S. 483: »Das Proletariat [...] übernahm zwei Aufgaben – eine gesamt nationale und eine Klassenaufgabe: die Befreiung Frankreichs von der Invasion Deutschlands und die sozialistische Befreiung der Arbeiter vom Kapitalismus. [...] Die Bourgeoisie bildete damals eine Regierung der nationalen Verteidigung, und das Proletariat sollte unter der Leitung dieser Regierung für die Unabhängigkeit der ganzen Nation kämpfen. In Wirklichkeit war das eine Regierung des »nationalen Verrats«, die ihre Aufgabe im Kampf gegen das Pariser Proletariat sah.«

6 Lion Feuchtwanger, *Simone* (Berlin, 1957), S. 35 ff.; Brecht (5, 1861): »Du bist natürlich gekommen, mir vorzuwerfen, daß ich ein schwacher Mann bin. Das bin ich«; vgl. S. 1868; BBA, 1190/109: »Maire (schwächlich) [...] Patron (die Schwäche des Maire ausnutzend)«; BBA, 1192/02 »schwachen« vor »Bürgermeister« handschriftlich eingefügt.

7 Monika Eckhardt, *Das Motiv der Jeanne d'Arc in Brechts »Die Gesichte der Simone Machard«* (Staatsexamensarbeit, Pädagogisches Institut Dresden, 1965), S. 38.

8 Erhard Schiller, *Bertolt Brechts Stück »Die Gesichte der Simone Machard« und andere Bearbeitungen des Jungfrau von Orléans-Stoffes* (Pädagogische Hochschule Potsdam, Hist.-Phil. Fakultät, 1959), S. 62; vgl. Volker Gräfe, *Bertolt Brechts Gestaltungen des Jeanne d'Arc-Stoffs. Vergleichende Betrachtung nach geistiger Absicht und Stil* (Examensarbeit, Hamburg, 1968), S. 72 und 73: »Trotz ihres Wissens aber, oder vielleicht auch weil sie bei der gegenwärtigen Lage noch an keinen Erfolg glauben, können sich weder Georges und noch viel weniger der eher ängstliche Père Gustave zum aktiven Widerstand durchringen, sondern lassen Simone bei ihrer Tat im Stich.«

9 Feuchtwanger, *Simone*, S. 35 ff., 164 und 188.

10 Feuchtwanger, *Zur Entstehungsgeschichte des Stückes Simone*. In: *Neue Deutsche Literatur*, 5 (1957), H. 6, S. 57.

- 11 Ebd., S. 58.
- 12 Ina Kansy, *Die Gestaltungen des Jeanne-d'Arc-Stoffes in Bertolt Brechts Stücken »Die heilige Johanna der Schlachthöfe« und »Die Gesichte der Simone Machard«*. Ein Vergleich (Staatsexamensarbeit, Dresden, 1965), S. 42.
- 13 Feuchtwanger, *Simone*, S. 164.
- 14 Henning Rischbieter, *Bertolt Brecht*, 1. Bd. (Velber, 1968), S. 160.
- 15 Frederic Ewen, *Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit* (Frankfurt, 1973), S. 378.
- 16 Wolfgang Butzlaff, *Die Darstellung der Jahre 1933-1945 im deutschen Drama*. In: *Deutschunterricht* 16 (1964), H. 3, S. 35.
- 17 Hanns Eisler in: Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch* (München, 1970), S. 183.
- 18 Feuchtwanger, *Simone*, S. 35 ff.
- 19 Joachim Tenschert, *Jeanne D'Arc 1940. Gegen den Teufel in Frankreich. »Die Gesichte der Simone Machard« von Bertolt Brecht an den Städtischen Bühnen Frankfurt a. M.* In: *Theater der Zeit*, Jg. 12 (1957), H. 5, S. 47-51, S. 50.
- 20 Martin Esslin, *Brecht. Das Paradox des politischen Dichters* (München, 1970), S. 105 und 280; vgl. Gerhard Storz, *Figuren und Prospekte. Ausblicke auf Dichter und Mimen, Sprache und Landschaft* (Stuttgart, 1963), S. 170-185, S. 182: »Der Käfig des Kollektivs hat sich aufgetan, die Dramenfiguren sind aus dem zweigeteilten Schema des Klassenkampfes entlassen.« Leonhard Reitz, *The Historical Dramas of Brecht* (Diss. Austin, 1972), S. 146, wird metaphysisch: Brecht »transforms the central figure of the little girl not into a physical heroine, but rather into pure idea – the idea of a »Maid of Orleans«.
- 21 Eduard Kopetzki, *Das dramatische Werk Bertolt Brechts nach seiner Theorie vom epischen Theater* (Diss. masch. Wien, 1949), S. 158.
- 22 B. A. Cook, *Bertolt Brecht and the dialectical Joans*. In: *The Catholic World* (Januar 1963), Bd. 196, Nr. 1, 174, S. 250-255, S. 255.
- 23 Bunge, *Fragen Sie*. . ., S. 184.

Margareta N. Deschner (Dallas, Texas)
Hella Wuolijokis Punttila-Geschichte
Ein Vor-Brechtsches Dokument

Die folgende Übersetzung der finnischen Originalfassung von Hella Wuolijokis *A Finnish Bacchus* ist aus verschiedenen Gründen für die Brechtforschung von Interesse. Erstens ist es textgeschichtlich interessant, daß es sich dabei um Wuolijokis erste literarische Fassung der Punttila-Geschichte handelt, die sie später, im Sommer des Jahres 1940, an Brecht weitervermittelte und die die Grundlage für das Punttila-Stück bildete, an dem beide dann gemeinsam arbeiteten.

Zweitens verschafft dieses Manuskript, gerade weil es die noch nicht druckreife Rohfassung ist, einen unmittelbaren Eindruck von der erzählerischen Begabung, die Brecht während seines finnischen Exils an seiner Gastgeberin so beeindruckte und die sein Interesse an dem Punttila-Stoff weckte. »was für eine hinreißende epikerin ist sie, auf ihrem holzstuhl sitzend und kaffee kochend! alles kommt biblisch einfach und biblisch komplex.«¹

Drittens stellt die Geschichte die Gestalt des Punttila (hier mit zwei t) in den Mittelpunkt, die keine erfundene Figur, sondern in Wirklichkeit ein Vetter von Wuolijokis Ehemann (Onkel Roope) war, der nach Aussage von Wuolijokis Tochter, Vappu Tuomioja, in der Erinnerung in verschiedenen Gestalten weiterlebte: als berüchtigter Säufer, als gefürchteter Raufbold oder einfach als faszinierender Onkel. Diese Gestalt vor allem hielt die Geschichte durch ihre verschiedenen Versionen hindurch am Leben. Wuolijoki, der eine gewisse Romantik nicht fernlag, sah in ihrem Verwandten einen dionysischen Urmenschen, der den Rausch des Lebens liebte. Brecht hingegen erkannte in ihm sofort die Möglichkeiten eines dramatisch wirkungsvoll gespaltenen Charakters. Trotzdem betonte er in seinem eigenen Stück das Falstaffartige des betrunkenen Punttila, indem er viele Dialogzeilen von Wuolijokis Figur beibehielt.² Die nüchterne Seite des »Herrn« Punttila ist es, die ein neues, spezifisch Brechtsches Element einge-

führt hat.

Die folgende Übersetzung basiert auf einer Photokopie des Originalmanuskripts und wurde von Vappu Tuomioja freundlich genehmigt. Die einführenden Bemerkungen schöpfen aus Wuolijoki's Werken, insbesondere ihrer vierbändigen (nicht übersetzten) Autobiographie, einer Anzahl von unveröffentlichten Manuskripten sowie der Korrespondenz mit Vappu Tuomioja.³

Die Autorin Hella Wuolijoki

Es ist nicht einfach, Hella Wuolijoki kurz und doch wahrheitsgetreu vorzustellen, da die Versuchung naheliegt, in ihr hauptsächlich und lediglich eine von Brechts vielen Mitarbeiterinnen und die großherzige Gastgeberin der Familie Brecht während deren Exilzeit in Finnland sehen zu wollen. Diese Frau war eine komplizierte Persönlichkeit, voller innerer Spannungen. Sie sprach Estnisch, Deutsch, Russisch, Französisch, Finnisch, Schwedisch und auch Englisch fließend, fühlte sich in mehreren Ländern zu Hause, ergriff verschiedentlich ideologisch Partei und kannte sich gleichermaßen in der Welt der Politik wie der des Theaters und des internationalen Handels aus. Sie war eine geborene Kämpferin und führte ein höchst engagiertes Leben. Gleichzeitig besaß sie die Fähigkeit, ihr Leben von höherer Warte aus kritisch einzuschätzen.

Sie wurde im Jahre 1886 in Estland als Hella Murrik geboren. Die überwältigenden Eindrücke ihrer Kindheit waren die zaristische Herrschaft über ihr Heimatland und die anhaltende Unterdrückung durch »die deutschen Barone«. Im russischen Puschkin-Lyzeum in Dorpat entwickelte sich Hella zu einer zähen estnischen Patriotin und setzte sich kämpferisch für den Gebrauch ihrer estnischen Muttersprache in den Schulen ein. Ihre Begabung und ihr tollkühner Mut fielen dem estnischen Nationalisten Jaan Tõnisson auf; dieser wurde ihr erster Mentor und druckte die Schriften des Schulmädchens in seiner Tageszeitung *Postimees* ab.⁴

Im Jahre 1904 errang die achtzehnjährige Abiturientin den ersten ihrer vielen diplomatischen Siege, als sie die Bürokraten von St. Petersburg dazu überredete, sie statt in Rußland in

Helsinki weiterstudieren zu lassen. Ihr Vater hatte ihr einmal die Universität von Dorpat gezeigt und dazu gesagt: »Hier ist die Universität, die eigentlich uns gehören müßte, sich aber in der Hand von Fremden befindet. Du wirst nicht hier studieren. Du wirst nach Finnland gehen, zu den Unsrigen.«⁵

Es ist nicht überraschend, daß die junge Patriotin Volkskunde studierte. Im Jahre 1908 ordnete sie im Rahmen ihrer Magisterarbeit die Werke des estnischen Volksliedsammlers J. Hurt und gab sie heraus. Später erzählte sie Brecht davon und wie sich das jahrhundertlange Kämpfen fremder Kriege in den tieftraurigen Klageliedern der estnischen Folklore niedergeschlagen hat. Brecht bewunderte ein in dieser Sammlung enthaltenes estnisches Kriegslied ganz besonders und benutzte es in seinem *Kaukasischen Kreidekreis*.⁶

Hellas wichtigste Erfahrung als Studentin war freilich ihr Mitwirken an den Anfängen der »Sozialdemokratischen Studentenvereinigung«. Hier und als freiwillige Rotgardistin während des Generalstreiks von 1905 lernte sie führende finnische Sozialdemokraten und russische Revolutionäre kennen – unter anderem war sie Dolmetscherin für russische Delegierte auf der Durchreise zu der bolschewistischen Geheimkonferenz in Tampere, wo sich Lenin und Stalin zum erstenmal trafen.⁷ Sie hatte auch engen Kontakt zu den Führern des mißglückten Aufstands von Viapori vom Juli 1906 und half nachher die Flüchtlinge verstecken. Es trägt zum Verständnis von Wuolijokis Sozialismus bei, wenn man sich vor Augen führt, daß Mentoren wie A. A. Bogdanov, Maxim Gorki, N. A. Trilliser (»Anatolij«) und V. Bogomolov (»Viktor Tschort«) ihr die Erfahrungen und das Denken der russischen politischen Gefangenen und Vertriebenen vermittelten.⁸

Zusammen mit Sulo Wuolijoki, den sie 1908 heiratete, war sie an der Entstehung der finnischen sozialdemokratischen Partei stark beteiligt, und zwar hauptsächlich durch ihre Reden und durch Artikel in politisch linken Zeitschriften. Sie schrieb ihre frühen literarischen Werke auf estnisch, und ihr erstes Theaterstück, *Talulapsed* (*Die Kinder des Hauses*, 1912), wurde sowohl in Estland als auch in Finnland von der zaristischen Zensur verboten.

Der finnische Unabhängigkeitskrieg gegen Rußland wurde in seinem Endstadium (1918) zum Bürgerkrieg zwischen der

nationalistischen Weißen Garde und der Roten Garde, die die sozialistische Revolution weiterführen wollte. Sulo Wuolijoki wurde verhaftet, und es wurde immer schwieriger für Hella Wuolijoki, an einen Kompromiß zwischen den kämpfenden Parteien und Ideologien zu glauben. Außerdem sah sie sich gezwungen, nicht nur für ihre engste Familie, sondern auch für ihre alten Eltern, die zu ihr nach Finnland gekommen waren, zu sorgen. Sie entwickelte sich zu einer erstaunlich erfolgreichen Geschäftsfrau von internationalem Ruf, mit engem Kontakt sowohl zur Sowjetunion als auch zu den Vereinigten Staaten. Auch konnte sie das Gut Marlebäck als Heim für ihre Familie und Verwandten erstehen.⁹ Es fiel ihr allerdings schwer, diesen Geschäftserfolg mit ihrem Sozialismus in Einklang zu bringen, und in ihrer Autobiographie klagt sie sich selbst als kapitalistische Arbeitgeberin mit marxistischer Weltanschauung und dem Glauben an den Zusammenbruch des Kapitalismus an.¹⁰

In Finnland ist Hella Wuolijoki als die wichtigste Theaterautorin der dreißiger Jahre bekannt. Ihre Hauptwerke sind alle auf finnisch geschrieben und befassen sich mit finnischen Themen. Eines ihrer Hauptthemen ist der urwüchsige, unabhängige finnische Bauer als Quelle der nationalen Kultur, im Gegensatz zum isolierten Stadtbewohner. Dies führte zu ihrem Interesse an der Überwindung der stereotypen Charaktere im finnischen Volksstück, dem sie vor allem stärkere gesellschaftskritische Relevanz geben wollte.

Sie hat über dreißig Theaterstücke geschrieben. Ihre international am weitesten anerkannte Leistung ist der Niskavuori-Zyklus (fünf Stücke), dessen Hauptwerk, *Niskavuoren naiset* (*Die Frauen von Niskavuori*), mit großem Erfolg in einem Dutzend verschiedener Sprachen aufgeführt und dann 1938 in Deutschland von den Nazis verboten wurde. Der Regisseur Eino Salmelainen vor allem ermöglichte die Aufführung von Wuolijokis Stücken trotz der politisch gespannten Lage in Finnland, indem er ihre radikale Gesellschaftskritik abschwächte und ihr außerdem riet, ein männliches Pseudonym, nämlich »Juhani Tervapää« zu benutzen, um ihre suspekten Identität zu verbergen.

Wuolijokis Salon in Helsinki wurde in den zwanziger und dreißiger Jahren Treffpunkt von Finnen und Russen – vor

allem von Avantgarde-Künstlern, Intellektuellen, Schriftstellern, Dissidenten, Diplomaten. Nachdem zwischen den beiden Ländern der »Fortsetzungskrieg« von 1941 ausgebrochen war, war sie an irgendwelchen bis heute noch nicht ganz aufgeklärten Aktivitäten beteiligt, welche im Jahre 1943 zu ihrer Festnahme und anschließenden Verurteilung zu lebenslänglicher Gefängnisstrafe führten, weil sie einen russischen Spion verborgen hatte.¹¹

Im September 1944 ließ man sie frei, und 1945 wurde sie Direktorin des Finnischen Rundfunks unter der kommunistischen Regierung, die nach dem Waffenstillstand an die Macht kam. Sie blieb bis 1949 auf diesem Posten. Von 1946 bis 1948 war sie kommunistische Parlamentsabgeordnete. Ihre letzten Jahre verbrachte sie damit, ihren Niskavuori-Zyklus und ihre Autobiographie zu vollenden. Hella Wuolijoki starb am 2. Februar 1954.

Das Dokument und seine Zusammenhänge

Die Punttila-Geschichte beruht auf einem wirklichen Vorfall, der sich an Wuolijokis Geburtstag, dem 22. Juli 1926, auf dem Gut Marlebäck zugetragen hat. Die nachstehend übersetzte Kurzgeschichte folgt im wesentlichen den tatsächlichen Begebenheiten, so wie sie auch Wuolijokis Tochter in Erinnerung behielt.¹² Die wichtigsten Abweichungen sind, daß Onkel Roope zu »Johannes Punttila« wird und daß des Onkels Heiratsanträge an drei Mäde in der Küche des Gutes fortfallen (allerdings entwickelte sich das Thema der mehrfachen Heiratsanträge in den späteren dramatischen Fassungen zu den Szenen *Punttilas Bräute* weiter). Die Kurzgeschichte erwähnt auch nicht, daß Onkel Roope während seiner letzten Jahre zum Antialkoholiker wurde. »Er trank nur noch Wasser. Aber er war gar nicht mehr lustig. Er war säuerlich«, berichtet Vappu Tuomioja. Die Idee des nüchternen und säuerlichen Punttila wird erst in Wuolijokis erstem Punttila-Stück durchgeführt und dann von Brecht in ein wichtiges Strukturelement verwandelt.

Das Manuskript der Kurzgeschichte ist Teil des Wuolijoki-Nachlasses, der sich im finnischen Staatsarchiv befindet. Es ist

ein maschinenschriftliches Manuskript von elf Seiten, und es hat – hier muß Neureuter (S. 36) korrigiert werden – sehr wohl einen Titel in Wuolijoki's eigener Handschrift, und zwar einen englischen: »A Finnish Bachus« (*sic*). Es ist nicht möglich, das Manuskript genau zu datieren, doch ist es zweifellos vor einem Theaterstück in drei Akten über das gleiche Thema entstanden. Wuolijoki selbst datiert die Niederschrift der dramatischen Fassung »irgendwann während der dreißiger Jahre«, und Neureuter liefert einige gute Beweise für die Annahme, daß die Autorin das Theaterstück vor dem Sommer des Jahres 1936 niedergeschrieben hat.¹³ Es ist folglich anzunehmen, daß die Kurzgeschichte zwischen 1926, als sich der Vorfall ereignete, und der Mitte der dreißiger Jahre niedergeschrieben wurde.

Die Form des Kurzgeschichtenmanuskripts mit einfach übergetippten Fehlern, ungleichmäßigen Wort- und Zeilenabständen und einigen handgeschriebenen Korrekturen läßt darauf schließen, daß es sich dabei wahrscheinlich nicht um eine druckfertige Geschichte handelt, sondern möglicherweise um einen ersten Entwurf – niedergeschrieben, um eine reizvolle Erinnerung festzuhalten.¹⁴

Danach wird die Geschichte des Puntila-Stückes noch komplizierter. Es sei daher zusammenfassend auf Neureuters sorgfältig dokumentierten Aufsatz verwiesen.¹⁵ Die Hauptstadien sind: 1. Die wirkliche Begebenheit am 22. Juli 1926. 2. Die unveröffentlichte Kurzgeschichte *A Finnish Bachus*. 3. Ein Theaterstück in drei Akten namens *Sahanpuruprinsessa* (*Sägemehlprinzessin*), von Wuolijoki als »leichter Schwank« bezeichnet, das aber nie aufgeführt wurde. Es existiert davon übrigens noch ein weiteres Manuskript, das eine überarbeitete Fassung des dritten Aktes enthält. 4. Das Drehbuch für eine Filmversion der *Sahanpuruprinsessa*, von der Suomi-Filmi gekauft, aber wegen des Krieges nicht gedreht. 5. Jener Entwurf einer deutschen Übersetzung der *Sahanpuruprinsessa*, den Wuolijoki: Margarete Steffin diktierete, wobei sie während des Diktierens gewisse Änderungen vornahm. Brecht übernahm am 2. September Steffins maschinengeschriebenes Manuskript und überarbeitete es so schnell, daß Wuolijoki bereits am 24. September den fertigen Text in den Händen hatte. Beide Autoren erhielten je eine Kopie dieses Textes, und am

15. Mai 1941, kurz bevor Brecht Finnland verließ, unterschrieben sie beide einen Vertrag, welcher besagte, daß das Stück »in Zusammenarbeit von Hella Wuolijoki und Bertolt Brecht entstanden« sei, und in dem sie sich darauf einigten, die mit dem Stück verbundene Anerkennung und alle Tantiemen gerecht zu teilen.¹⁶ 6. Dieser Text begleitete Brecht nach Amerika, und nachdem weitere Änderungen vorgenommen waren, wurde das Stück im Jahre 1948 im Zürcher Schauspielhaus uraufgeführt. Im Programm wird Brecht als Autor genannt, mit dem Zusatz, daß das Stück »nach den Erzählungen von Hella Wuolijoki« geschrieben sei. Nach einigen Verhandlungen wurde die Bemerkung dann in »nach den Erzählungen und einem Stückentwurf« abgeändert und eine Teilung der Tantiemen vereinbart. Alle späteren Stadien der Geschichte von Brechts Text sind allgemein bekannt und brauchen hier nicht im einzelnen wiedergegeben zu werden.

Wuolijoki ihrerseits überarbeitete das maschinengeschriebene Manuskript der vertraglichen Fassung ein wenig, übersetzte den Text ins Finnische und gab ihn im Jahre 1946 mit dem Titel *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle* heraus – und zwar, wie es der Vertrag festgesetzt hatte, im Namen beider Autoren.¹⁷ Diese Fassung wurde in Helsinki im Jahre 1954 uraufgeführt und wird seitdem in Finnland als ein Stück beider Autoren weiter gespielt. Außerdem existiert noch ein Hörspiel *Sahanpuruprinsessa*, bearbeitet von Saulo Haarla. Es wurde am 13. September 1965 zum erstenmal gesendet. (Das Manuskript befindet sich im Urajärvi-Archiv des Finnischen Rundfunks.)

Eine vergleichende Studie der verschiedenen Texte wäre ein selbständiges Unterfangen, zu dem hier der Platz fehlt. Die Kurzgeschichte *A Finnish Bacchus* wurde übersetzt, um ein Quellendokument, das in der Entwicklung der verschiedenen Puntila-Stücke eine wichtige Rolle spielt, einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

1 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* I. Hrsg. von Werner Hecht (Frankfurt, 1973), S. 164.

2 Der allzu große Bühnenerfolg des beschwipsten Puntila hat Brecht dazu bewogen, in seinen Aufführungen die nüchterne, unerquickliche Seite des Charakters mehr in den Vordergrund zu rücken, damit die Grundidee des Stückes nicht leide. Es ist vielleicht von Interesse zu sehen, wie Vappu Tuomioja verschiedene Puntila-Aufführungen, selbstverständlich mit Puntilas Urgestalt vor Augen, beurteilt: »Von allen Puntila-Aufführungen (und ich habe viele gesehen, im Ausland wie in Finnland) ist die beste die des *Iso-Heikkilä* im Arbeitertheater von Tampere gewesen, unter Salmelainens Regie (das Ganze mit Wärme und im richtigen Tavastlandgeiste vorgetragen). Zu den besten Aufführungen gehört auch die Puntilaversion unter Långbackas Regie auf der Freilichtbühne von Närpes. Zuerst war Långbacka so sehr »brechttreu«, daß er [...] aus der Puntila-Figur ein kleines, trockenes Alterchen machte, etwa wie Brecht mit Curt Bois, weil es ihn ärgerte, daß Puntila die Sympathie des Publikums geweckt hatte. Aber die Puntila-Repliken passen nicht in den Mund eines kleinen Mannes. Nachdem ich mit Långbacka diskutiert hatte, schuf er doch aus Puntila den großen, jovialen Typ, der glaubwürdig Puntilas Dialogzeilen sprechen kann und der, trotz seiner sympathischen Seite, das Spiel an Matti verliert, ohne daß man mit dem Finger darauf zeigen mußte. »Nicht nur vorstellen, sondern vornstellen« [sie] – darüber haben ja Brecht und Wuolijoki gestritten« (Brief Tuomiojas an mich vom 2. März 1977).

3 Eine wertvolle Zusammenfassung der Forschung zum Problem Brecht-Wuolijoki findet sich in Hans Peter Neureuters *Herr Puntila und sein Knecht Matti: Bericht zur Entstehungsgeschichte*. In: *Mitteilungen aus der deutschen Bibliothek* Nr. 9 (Helsinki, 1975), S. 7-42; siehe auch Manfred Peter Hein, *Leben und Werk der Hella Wuolijoki*. Ebd., S. 43-77. Ich bin beiden Autoren dankbar verpflichtet.

4 Diese Periode ihres Lebens beschreibt sie lebhaft in *Koulutyttöinä Tartossa* (Als Schulmädchen in Dorpat), dem ersten Band ihrer Autobiographie (Helsinki, 1945).

5 Ebd., S. 28.

6 Brecht, *Arbeitsjournal* I, S. 219: »im sommer erzählte H(ELLA) W(UOLIJO-KI) von estnischen kriegsliedern aus dem volk. sie hat als studentin eine auswahl zusammengestellt. das estnische volk hat kein einziges kriegsbegeistertes lied. sie las einiges vor, sang es halb, in der estnischen weise. ich hielt sie an, das ganze zu übersetzen. sie hat es nun grete, und als sie nicht schreiben sollte, mir diktiert und mit einer erstaunlichen kenntnis des deutschen; ich brauchte nur wenig zu machen es ist ein großes gedicht.«

7 Diese Studentenerfahrung schildert sie im zweiten Band ihrer Autobiographie, *Yliopistovuodet Helsingissä* (Universitätsjahre in Helsinki; Helsinki, 1945), S. 123-24. »Ich führte ein erstaunliches Doppelleben. Einerseits die alten Traditionen der Augusta af Heurlin und der führenden Vertreter des damaligen finnischen Kulturlebens – andererseits die Sturmflut all der revolutionären Ideen der neuen Welt, vertreten durch ihre brilliantesten Verfechter, die russischen Revolutionäre« (S. 175).

8 »Er [Anatolij] entwarf ein Studienprogramm für mich, das zu der Zeit keine Universität – mit Ausnahme der russischen Gefängnisse – bieten konnte.« Ebd., S. 199.

9 Diese Periode ihres Lebens behandelt Wuolijoki im dritten Band ihrer Autobiographie, *Minusta tuli liikenainen* (Ich wurde Geschäftsfrau; Helsinki, o. J.).

10 *Yliopistovuodet*, S. 200.

11 Diese Ereignisse erörtert sie im vierten Band ihrer Autobiographie, *Enkä ollut vanki* (*Aber ich war keine Gefangene*; Helsinki, 1944).

12 Ursprünglich wurde der Vorfall in einem Vortrag von Vappu Tuomioja mit dem Titel »Meine Mutter Hella Wuolijoki« berichtet. Auszüge daraus erschienen am 3. September 1975 im Theaterprogramm der *Puntila*-Aufführung des Finnischen Nationaltheaters, unter der Überschrift *Puntilan isännän elävä esikuva* (*Das lebendige Vorbild des Großbauern Puntila*).

13 Hella Wuolijoki ja Bertolt Brecht, *Iso-Heikkilän isäntä ja hänen renkinsä Kalle* (Helsinki, 1946), S. 5; Neureuter, *Entstehungsgeschichte*, S. 36.

14 Vappu Tuomioja schreibt (Brief vom 2. März 1977): »Sie haben das elfseitige Manuskript vom ›Finnischen Bacchus‹. Es scheint, daß Hella auch davon ein paar Versionen geschrieben hat. Haben Sie auch dasjenige mit den Schlußworten ›. . . and Puntila planned to give next day two hundred marks to both of the boys and that in the presence of Aunt Hannah. But the next day came and he forgot all about both Johnnie and Kalle.‹?« Eine englische Übersetzung? Neureuter bemerkt (S. 36): »Eine englischsprachige Fassung, von der Vappu Tuomioja spricht, ist mir nicht bekannt geworden.« Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine (erweiterte?) englische Übersetzung von Wuolijoki selber.

15 Vgl. Anmerkung 3. Viel Brauchbares zum Thema der Zusammenarbeit Wuolijoki-Brecht findet sich auch in den Aufsätzen von Friedrich Ege: *Zur Ur-Fassung von Herr Puntila und sein Knecht Matti. Brechts Zusammenarbeit mit der Dramatikerin Hella Wuolijoki*. In: *Theater Mosaik*, Jg. 2 (1964), H. 6, S. 3-7; *Brecht ist nur Mitverfasser des ›Herrn Puntila‹. Der nicht eingehaltene Vertrag und eine finnische Erstaufführung*. In: *Theater Mosaik*, Jg. 3 (1965), H. 4, S. 9-13; *Von der ›Sägemehlprinzessin‹ zum ›Puntila‹. Das erste Puntila-Stück – vor Brecht – uraufgeführt*. In: *Theater Mosaik*, Jg. 3 (1965), H. 7/8, S. 5-9.

16 Friedrich Ege liefert eine Fotoreproduktion dieses Vertrages in *Brecht ist nur Mitverfasser*, S. 10.

17 Der Name Puntila wurde in Iso-Heikkilä abgeändert, weil es einen wirklichen Verwandten Wuolijokis mit Namen Puntila gab, der aber *nicht* der Prototyp der Titelfigur war.

Hella Wuolijoki

A Finnish Bacchus

»Jetzt langt es aber«, sagte Frau Maria und ließ ihre wohlgepflegten weißen Finger endgültig auf dem Tisch ruhen. »Ich bestehe darauf, daß der Großbauer Punttila zu meinem Geburtstag eingeladen wird. Es kommt einfach nicht in Frage, daß der Vater meiner Schwiegertochter von dieser festlichen Gelegenheit wegbliebe.«

Toini biß die schönen Zähne in den Zwieback und bot ihrem Schwiegervater, der Stütze der Gesellschaft, dem Ingenieur, Konsul, Fabrikbesitzer und dergleichen mehr, die Butter. »Für die Folgen kann Mama dann selber die Verantwortung übernehmen. Ohne Kognak wird in diesem Haus nie gefeiert, und Vater wird sich vor den englischen Gästen so schön blamieren, daß die Wogen noch lange hochgehen werden.«

Der Konsul knurrte etwas hinter seiner Zeitung.

»Mama denkt überhaupt nicht an die ärgerlichen Folgen, die bestimmt nicht ausbleiben«, meinte Frau Marias Sohn, Ingenieur wie sein Vater und dessen rechte Hand. »Aber es ist ja letzten Endes ihr Geburtstag, und wenn Mama schon ihren Entschluß gefaßt hat, läßt sich nichts ändern.«

Frau Maria lächelte und beobachtete ihre Schwägerin, die zerstreut ihre Kaffeetasse mit Zucker vollschaufelte. »Laß doch ein bißchen Platz für den Kaffee, liebe Hanna.« Die Jungfer Hanna stieß ihre Tasse beiseite. »Du hast gut lachen, Maria, aber du hast nie für den Großbauern Punttila sorgen müssen wie ich.«

»So, so«, sagte der Hausherr und legte seine Zeitung weg. »Das ist noch lange nicht unser einziger Ärger. Fina, ich möchte um heißen Kaffee bitten.«

Fina, das alte Stubenmädchen, adrett in ihrer weißen Schürze, machte einen Knicks und verschwand.

»Für unsere ausländischen Gäste sollte man schon was Besseres haben, wenn nicht einen richtigen Haushofmeister, dann doch feinere Dienerschaft als deine bäuerlichen Stubenmädchen.«

Die Kaffeetasse von Frau Maria hielt mitten in der Luft an,

und Maria lächelte diesmal schärfer. »Du irrst dich, Markus, wenn du glaubst, ich würde unser Haus auf den Kopf stellen bloß wegen deiner ausländischen Gäste oder gar daraus ein englisches Schloß machen. Meine Bauernmädchen und die alte Fina werden ihren Pflichten nachzukommen wissen, und deine Gäste können sich damit abfinden. Gebildete Gäste tun das von sich aus.«

»Wir sind geschlagen«, sagte der Konsul und verließ den Tisch. Der Ingenieur gab seinem Stuhl einen Stoß. »Mama, du bist wirklich unmöglich.« Die Schwiegertochter legte ihre Serviette zusammen und steckte sie in die Serviettentasche. »Mama hat nun einmal ihre Ansichten.« Frau Maria und Tante Hanna blieben allein am Tisch.

»Ich mag den Punttila gern«, sagte Frau Maria, »lieber als seine Tochter. Ärgere dich nicht weiter, Hanna.«

Tante Hanna stierte böse in ihre Kaffeetasche. »Du machst dir keine Gedanken darüber, was für Pflichten die gesellschaftliche Position von Markus mit sich bringt. Wir müssen unser Land doch vor den ausländischen Gästen würdig vertreten.«

Frau Maria lachte auf, hell und respektlos, und Tante Hanna entfernte sich entrüstet.

Es war der Vorabend des Geburtstags. Das Hauptgebäude des Gutshofs lag noch in festlicher Beleuchtung, obwohl die Hausherrin schon schlief nach der üblichen vorabendlichen Serenade, womit man ihr gehuldigt hatte. In der Gesindestube saßen die hauseigenen Chauffeure und die der Gäste bei den Karten, und die alte Fina bot ihnen Kaffee an. Im Rauchsalon der Herren saß man beim Kognak. Es ging laut und ausgelassen zu. Die Frauen schliefen schon. Nur Tante Hanna raschelte in ihrer schwarzen Seide durchs Haus, unruhig und bereit zum Angriff. Vom Rauchsalon her hörte man Punttilas Stimme über all den anderen. Man hatte schon beim Warten auf die Serenade ein paar Schluck Kognak mit Kaffee zu sich genommen, und später wurde dann weitergetrunken.

Die Gesellschaft war streng nach der Sprache eingeteilt. Auf dem Sofa saßen die englischen und finnischen Bankherren mit dem Gastgeber, unterhielten sich auf englisch über Holzgeschäfte und fluchten über das russische Dumping. Aber neben dem Kachelofen wurde man mit Leichtigkeit mit dem Alko-

holverbot fertig. Da herrschte die gewaltige Figur des Großbauern Punttila, rot über und über, mit wirren Haaren, und bei ihm saßen der Richter, der Architekt und der Ingenieur. Von Zeit zu Zeit trat Punttila zu der fremdsprachigen Gruppe und stieß an.

»Bei Gott«, begann Herr Punttila, »habt ihr gehört, wie es dem Gutsbesitzer aus Joensuu ging, als er seinen Namenstag mit dem Richter Tengbom in Tavastehus feierte? Den Kutscher ließ er draußen vor dem Parkhotel warten. Man brachte ihm dort zu essen und zu trinken, und er schlief auch unter dem Klappverdeck. Nach einer Woche fuhr man dann weiter zum Stadthotel, und der Gutsbesitzer legte sich endlich zu Bett. Am anderen Morgen kam seine Frau ihn holen. Alle Teufel, war sie wütend und häßlich anzuschauen, und sie redete sich die Zunge aus dem Halse! Sie setzte sich neben das Bett, und ihre Zunge ging stundenlang wie eine Mühle. Onkelchen lag stumm unter der Decke, und als er endlich seinen Mund auf tun konnte, sagte er sanft, hör Maria, wenn du meine Mütze aus dem Parkhotel holst, werden dir all deine Sünden vergeben. Sag mal, Richter, du kennst den alten Tengbom? So, zu eurem Wohl, ihr Engländer! Großer Gott, wißt ihr, was der Tengbom tat? O je, was für hübsche Mädchen der hatte. Sollen wir den Mädchen ein bißchen singen, ja? Singen wir mal mit allen Kräften! Das Leben ist doch lustig, wo das Alkoholverbot herrscht! Könnt ihr Engländer richtig saufen? Na, dann prost!« Eine neue Flasche erschien auf dem Tisch. Punttila und der Richter stimmten ein mächtiges Lied an.

Auf einmal öffnete sich die Tür des Rauchsalons, und Tante Hanna stand da wie eine leibhaftige Mahnung an die düstere Seite des Lebens. »Komm mal her, Mädels, und setz dich auf meinen Schoß!« rief Punttila und streckte seine Hand nach Fräulein Hanna aus. »Ich schlag vor, Johannes schreit ein bißchen weniger«, sagte Fräulein Hanna, und es wurde beträchtlich stiller. Die Bankherren standen höflich auf, blickten auf die Uhren und staunten, wie spät es geworden war. Und obgleich Fräulein Hanna den ihr angebotenen Stuhl nahm, verschwand ein Gast nach dem anderen und der Gastgeber mit ihnen. Schließlich blieb im Rauchsalon nur noch das Trinkgelage von Punttila, dann war der Kognak schon alle.

»Verfluchtes Trockenhaus«, ereiferte sich der erboste Punttila. »Die Gäste behandelt man hier bei Markus nicht besser als Späne. Hanna, sei menschlich und hol uns noch was zu trinken! Wir haben eine ungewöhnliche Lust zum Singen.«

»Es ist höchste Zeit, daß Johannes sich auch zu Bett legt, und er weiß doch gut, daß der Alkohol in diesem Hause unter meinem Schutz bleibt. Jetzt ist Schluß mit dem Saufen.«

Ogleich Punttila mit der Faust auf den Tisch schlug, schlich die Gesellschaft allmählich weg. Tante Hanna tauchte auch mit ebenso vernichtendem Erfolg bei den spielenden Chauffeuren auf. Endlich wurde es im ganzen Hause still. Die Lichter wurden gelöscht, und das Morgenzwielicht der Sommernacht erblickte den Großbauern Punttila, der allein mit seinen Flaschen und Gläsern im Rauchsalon hockte.

»Verdammtes Haus, wo die Gedärme der Gäste zum Trocknen an die Leine gehängt werden sollen!« Der Schwips ließ Punttilas Mordsenergie gewaltig zunehmen. Er fing an, durch die dunklen Räume zu tappern und zu stolpern und fand schließlich die Tür, hinter der Tante Hanna schlief. Er ergriff einen Stuhl und brachte Tante Hanna ein richtiges Ständchen.

»Hörst du, du alte Schlange und Eidechse, glaubst du, daß der Großbauer Punttila keinen Aquavit in dieses Trockenhaus schaffen kann, wenn er will? Verdammt noch mal, Hanna, Johannes Punttila zeigt dir schon, wo man Schnaps kriegt, und zwar gesetzlichen!«

Punttila schmiß die große Haustür hinter sich zu.

»Wo ist Punttilas Chauffeur?«

Aber der Gutshof lag verlassen da. Dunkel und leer blickten die Fenster des Hauptgebäudes und der Nebenhäuser auf die gewaltige Wut des Großbauern. Niemand antwortete.

»Verflucht noch mal, der Punttila findet schon seine Karre!«

Die Türen zur Garage, wo die Wagen der Gäste schlummer-ten, waren verriegelt. Punttila betrachtete das Schloß: »So ein Schloß . . ., Herr Gott, ich stoß die ganze Bude um!« Nur ein paar laute Schläge, und die Türen standen weit offen. Ganz vorne stand Punttilas eigener Buick.

Nur tüchtig Gas geben. Der Kotflügel stieß gegen die Tür. Verdammter Kotflügel! Was ist schon ein einziger Kotflügel wert? Johannes Punttila kriegt leicht neue. Nur losfahren!

Der Wagen fuhr eine Zickzackkurve von einem Straßenrand

zum anderen.

»Ich fahr all die Kurven grad, zum Teufel!«

Auf diese Art startete Johannas Punttila auf die Suche nach gesetzlichem Alkohol. Auf der Haustreppe saß Tante Hanna im Nachthemd. »Ich pfeif auf den Mann, es ist aber schade um den guten Wagen.«

So fuhr der Großbauer Punttila den schmalen Weg gen Himmel und freute sich über jeden Telegraphenmast, an dem er glücklich vorbeikam. »Heb dich weg aus meinem Weg«, rief er dem Telegraphenmast zu, der in der Dorfkurve stand, und siehe, der Mast wich dem Wagen eines so mächtigen Großbauern aus.

Das Dorf war ziemlich groß. Wie sollte man da ein Alkoholrezept bekommen?

Aber Punttila kannte sich aus. Er hielt den Wagen vor der ersten besten Hütte und begann, mit allen Kräften gegen die Tür zu hauen.

»Hat denn dieses Dorf keinen Viehdoktor?« rief er.

Eine schläfrige Alte öffnete das Fenster. »Was zerschmettern Sie anständigen Leuten die Tür, Sie besoffener Halunke!«

»Ich such bloß den Tierarzt, mein Täubchen«, sagte Punttila. »Ich bin der Großbauer Punttila aus Tavastland, und meine dreißig Kühe haben Scharlach. Da muß ich gesetzlichen Alkohol haben.«

»Unverschämter Saufbold! Schämen sollten Sie sich!«

»Sachte, sachte, Liebchen, kein Schimpfen oder ich schmeiß dir die ganze Bude ein.«

Und so fuhr der Großbauer Punttila kreuz und quer durch das Dorf und versprach die Buden einzuschmeißen, bis er das Haus des Tierarztes fand. Da ließ er das Horn seines Buicks lange hupen, bis die barsche, hellstimmige Frau des Tierarztes oben ein Fenster aufmachte: »Scheren Sie sich weg! Was treiben Sie sich besoffen herum und wecken die Leute auf!«

»Bitte, nicht böse sein, meine Liebe. Ich bin der Großbauer Punttila aus Tavastland, und meine dreißig Kühe zu Hause haben alle Scharlach. Ich muß gesetzlichen Alkohol haben.«

»Mein Mann schläft. Verschwinden Sie!«

»Ist das die Frau Doktor selber? Ich wünsche Ihnen einen guten Tag. Kott, kott, kott, wie hübsch Sie sind. Sagen Sie gleich dem Doktor, wenn der Großbauer Punttila in seinem

eigenen Dorfe gesetzlichen Alkohol will, verschreibt ihm jeder Viehdoktor sofort die richtigen Tropfen.«

Das Fenster schlug dröhnend zu.

Erneutes Artilleriefeuer an der Tür.

»Mensch, hau ab, sag ich«, und der zornige Kopf des Doktors erschien oben am Fenster.

»Schau, da ist ja der Doktor selbst. Ich bin der Großbauer Punttila aus Tavastland, und meine dreißig Kühe haben Scharlach. Ich bin auch der größte Raufbold im ganzen Tavastland, und wenn ich gesetzlichen Alkohol will, krieg ich auch welchen.«

Der Tierarzt verstand seinen Kunden großartig und lachte: »Na, wenn Sie ein so mächtiger Herr sind, müssen Sie Ihr Rezept wohl kriegen.«

Punttila war hoch erfreut: »Genau. Du bist ein richtiger Viehdoktor, hehe. Wenn Du mal zu uns kommst, feiern wir ordentlich.«

Punttilas Wagen fuhr jetzt in Richtung Apotheke. Mit einer Hand bediente Punttila das Steuerrad, in der anderen schwenkte er sein gesetzliches Alkoholrezept.

Der Wagen hielt vor der Tür der Apotheke. Dann rüttelte Punttila heftig an der Tür, bis oben zwei wütende Frauenköpfe aus dem Fenster schauten.

»Schönen guten Morgen. Ich bin der Großbauer Punttila aus Tavastland und ich habe dreißig Kühe mit Scharlach, und ich brauche dringend Alkohol.«

Das Apothekerfräulein rief aus dem Fenster: »Machen Sie, daß Sie wegkommen, so ein Trunkbold, der den Leuten die Nachtruhe raubt.«

»In lauer Sommernacht ging ich im stillen Haine«, sang Punttila. »Kommt herunter und öffnet die Tür, meine Täubchen! Der Punttila will gesetzlichen Alkohol. Der Punttila weiß genau, daß jede zweite Hütte in eurem Dorf einen Schnapsschmuggler behaust. Aber der Punttila besteht auf gesetzlichem Alkohol für seine lieben Kühe. Wenn ich sagen würde, meine dreißig Kühe hätten den Rotz, das wäre, meine Lieben, eine gemeine Lüge, aber wenn ich sage, daß die Kühe von Johannes Punttila am Scharlach leiden, dann ist es so gut wie bewiesen.«

Der Großbauer redete auf die Apothekentür ein, bis sie

offen stand, und er bekam seinen Alkohol. Wieder fuhr Punttila auf dem Weg zum Landgut.

Gluck, gluck, gluck, gluckste die Schnapsflasche in der Tasche und Punttilas Schwips war am Zunehmen. Die Telefonmaste wurden immer frecher, und die Straße wurde immer enger.

»Wie man sich hin und her durchschlängeln muß!« seufzte Punttila.

Jedoch erreichte er mit aller Ehre den Gutshof. Gluck, gluck, gluck, sang die gemütliche Flasche, als der Großbauer Punttila vor Tante Hannas Tür trat, die Flasche hoch in der Hand.

»Weißt du, verflixte Jungfer, was ich in meinem Schoß trage? Gesetzlichen Alkohol, gluck, gluck, hörst du die liebliche Musik? Und du hast gedacht, Johannes Punttila würde keinen Alkohol kriegen! Jetzt machen wir aber Schnapskaffee!«

Der Rauchsalon war leer und der Kaffee kalt. Punttila nahm sich einen Schnapskaffee, aber ohne Gesellschaft schmeckte er ihm nicht so richtig. Und so begab sich Punttila auf die Suche nach Gesellschaft.

Mit einiger Mühe fand er das Zimmer des Oberrichters. »Du, Richter, guck mal, was ich mitgebracht hab. Na, guck doch«, sagte Punttila, und der Oberrichter blickte schlaftrunken aus seinem Bett.

»Eine Flasche hast du, stimmt. Jetzt aber gute Nacht.«

»Eine Schnapsflasche ist es, hör doch, Oberrichter! Sieh dir mal die legale Flaschenschürze an, das bedeutet gesetzlichen Schnaps.«

Der Oberrichter drehte sich gegen die Wand. »Der Prozeß wird vertagt«, murmelte er und schlief sofort wieder ein.

Der Punttila stand da, tief in Gedanken, und betrachtete den Oberrichter, der so hübsch zwischen den weißen Bettüchern schlief.

»Jammerschade, daß du nicht ein Frauenzimmer bist«, klagte Punttila und tastete sich weiter durch das Haus. Nun fand er mit seinen Flaschen den Weg in die Küche, von wo schon die Geräusche der morgendlichen Arbeit ans Ohr drangen.

Die Herrin des Hauses wachte sehr früh auf. Heute war sie

fünfzig Jahre alt. Sie erblickte den schönen Sommermorgen, dachte ein wenig an ihr bisheriges Leben und fand, daß es nicht der Mühe wert war, daran zu denken. Sie fing an, auf die Geräusche des Hauses zu lauschen. Die Stille hatte irgend etwas Bedrohliches an sich. Ihr fielen die Gesellschaft und Serenade des Vorabends ein, wobei Punttilas kehlige und überschwenglich freudige Stimme, hoch über den anderen, auf ihren eigenen Wegen gewandert war. Eine ungute Ahnung meldete sich bei ihr, und sie spürte Gewissensbisse.

Frau Maria kleidete sich schnell an und ging nach unten. Von der Gesindestube tönten häusliche Stimmen. Da saß der Großbauer Punttila bei seinem Schnapskaffee. Ihm gegenüber hielten drei scharfäugige Frauen mit harten Mienen Gericht: die beiden milchhäutigen und goldhaarigen Töchter von Punttila nämlich und die brummige Tante Hanna. Die drei hatten die ganze Sündenliste von Punttila durchgepredigt, von der ersten Flasche bis zu der letzten, aber ohne Erfolg. Punttila saß da, den gewaltigen Körper noch vom Rausch gehoben, mit strahlendem Gesicht und struppigem Haar. Die gefürchteten Frauenzimmer hatten ihn in diesem Zimmer ertappt, wo er um die Köchin geworben und den Stubenmädchen Küsse gestohlen hatte; ja, sogar der alten Fina hatte er den Hof gemacht. »Bist immerhin besser als nichts, Fina.«

Punttila hatte mindestens schon zehnmal seine nächtlichen Abenteuer geschildert; wie er dem gesetzlichen Alkohol nachgefahren war, und wie er die Buden hatte einschmeißen wollen. Er war hoch erfreut, Frau Maria zu erblicken und fing seine Geschichten von neuem an. Er war selig, daß er Frau Maria zum Lachen brachte. Dann kamen auch schon ein paar Chauffeure in die Küche, so daß der Großbauer wieder mit seinen Geschichten anfangen konnte. Das gab den Frauen die Gelegenheit, sich ins Eßzimmer zu gemeinsamer Beratung zu verziehen.

Die Schwiegertochter Toini weinte: »Was kann man mit dem jetzt anfangen?« »Schnell in den See werfen und in der tiefsten Tiefe ertränken«, schlug Tante Hanna vor. »Die Tante soll ihn aber zuerst aus der Gesindestube herauslocken und nachher ertränken«, seufzte die andere Tochter. Die Hausherrin lachte: »Könnte man ihn nur in der Gesindestube festhalten!«

»Das hast du wohl verdient, Maria. Behüt und bewahr jetzt dein Eßzimmer, wenn die Gäste zum Morgenkaffee kommen. Wie wird es bloß aussehen«, zischte Tante Hanna.

Frau Maria schaute zum Fenster hinaus: »Beruhigt euch, Kinder. Laßt ihn einmal er selber sein, wenn auch nur im Suff.«

Tante Hanna hob die Hände gen Himmel. »Ich gönne dir von Herzen alles, was passieren wird. Kommt, Kinder!«

In der Gesindestube saß Großbauer Punttila, die Arme um die zwei Chauffeure. »Schließt die Tür, daß die Weiber uns nicht wieder stören. Sauft, Jungens, der Großbauer Punttila hat gesetzlichen Schnaps. Der Punttila schert sich den Teufel darum, ob ihr Kommunisten oder Sozialisten seid, wenn ihr nur eure Arbeit macht, daß es flutscht. Oh, Jungens, die Wälder umhauen und die Felder pflügen und Steine ausgraben! Das ist die richtige Arbeit für einen Menschen! Als der Punttila jung war, gab es keinen Stier, den er nicht auf den Rücken gekriegt hätte. Aber glaubt ihr, Jungens, man hätte mich an die Arbeit gelassen? Das Sägewerk und die Mühle hab ich geheiratet, und vornehme Töchter hab ich gekriegt, und es paßt sich nicht, daß der Papa pflügt. Es paßt sich nicht, daß der Papa die Mädchen kitzelt, und es paßt sich nicht, daß der Papa mit den Arbeitern auf der Wiese liegt und mit ihnen zusammen ißt. Verflucht, Jungens, es paßt sich nichts mehr für mich. Zu euch kann ich doch von der Leber weg reden. Hör, Jussi, hier hast du einen Hunderter. Hier hast du auch einen, Kalle! Und jetzt wollen wir lustig sein, daß es schallt. Ich geb euch doch immer was, natürlich geb ich euch was. Da kommt die Badestubenmagd und bittet mich, daß ich zum Lohn zulege, weil es für die Kinderchen nicht ausreicht. Natürlich leg ich zu. Wollt ihr mehr Lohn, Jungens, wollt ihr? Aber im Sägewerk lachen sie nur und sagen, ich bin ein bißchen angeheitert. Was geht das sie an? Der Großbauer Punttila gibt und gibt, damit alle es gut haben, die Sozialisten, Kommunisten und die Bürgerlichen. Da es so viele Sorten von uns gibt, soll man sich vertragen. Alle können sich mit Punttila vertragen.« Und Punttila sang: »Wozu mich jetzt ins Gericht ziehen, da wir uns in Eintracht umarmt und geliebt!«

»Wißt ihr, Jungens, wieso der Punttila die ganze Welt liebt? Alle Menschen sind gut und nett. Jungens, trinkt noch einen

Schnapskaffee. Ich werd doch mein Sägewerk und meine Dampfmühle und das Gut nicht mit ins Grab nehmen. Alles bleibt hier! Trink aus, Jussi, trink, Kalle! Alle sind wir Brüder im Suff. Wir haben uns ja einmal bekriegt und geschlagen, und das Leben war häßlich, richtig häßlich. Aber jetzt läßt es sich wieder leben. Die Welt ist groß genug, und sie reicht für euch und sie reicht auch für den Großbauer Punttila. Prost, Kalle!«

Man soff fröhlich weiter, bis die alte Haushälterin Kalle und Jussi in die Küche winkte, und dann irrte Punttila wieder herum, diesmal in Richtung auf das Eßzimmer, welches die zwei Töchter gleich verließen, um oben ihre Tränen abzuwischen zu können, während Tante Hanna zum Hausherrn ging, Hilfe zu suchen.

Frau Maria wartete im Eßzimmer auf ihre Gäste und flehte innig, daß die Gäste die Morgenstunde verschlafen würden, bis das Problem Punttila glücklich beseitigt wäre. Umsonst. Der englische Bankherr erschien als erster, denn er hatte die Gewohnheit, früh aufzustehen, trotz der späten Nachtstunde beim Kognak.

Als Tante Hanna mit ihren Hilfskräften unten erschien, bot sich ihnen ein eigenartiges Schauspiel. Neben dem Engländer saß der Großbauer Punttila mit zerzaustem Haar, das Gesicht vom inneren Morgenrot durchleuchtet. Er umarmte mal den Bankherrn, mal seine Flasche. Am Tischende saß Frau Maria und schilderte dem entzückten Engländer Punttilas nächtliche Eskapaden und wie er seinen gesetzlichen Alkohol beschafft hatte. Punttila klopfte dem Engländer auf die Schulter und begeisterte sich: »Bist ja wie ein richtiger Finne.«

Der Engländer nickte dem Punttila freundlich zu und lachte: »A Finnish Bacchus!«

Aber Punttila schlug auf seine mächtige Brust und fragte: »Hat ihm Maria auch gesagt, daß ich gedroht hab, all die Buden einzuschmeißen?«

Im goldenen Morgenlicht strahlte das Tafelsilber, die Tassen klirrten, und die alte Fina in ihrer schneeweißen Schürze schenkte dem Bankdirektor und dem Punttila Kaffee ein, während das Bauernmädchen Selma goldenen Honig, Marmelade und duftendes finnisches Brot anbot.

Der Engländer betrachtete mit Begeisterung die alte Fina und sagte, daß er die steifen englischen Diener und Stuben-

mädchen, die man mit dem Nachnamen anreden müsse, nicht leiden könne. Er beneidete seine Gastgeberin.

Am Abend, als sich der Festrummel gelegt hatte, sagte der junge Ingenieur im Schlafzimmer zu seiner Frau, der Punttila-Tochter: »Hast du am Morgen am Kaffeetisch bemerkt, wie Mama, die Engländer, Fina und dein Vater einander zugezwinkert haben? Ich glaube, Toini, das war eine Verschwörung von toleranten Kulturmenschen gegen uns.«

Frau Toini gähnte: »Unsinn. Ich wäre am liebsten unter den Tisch gesunken, als ich sah, wie die Schnapsflasche auf dem Tisch glänzte. Du glaubst ja nicht, wieviel Scham Schwester Martta und ich unter Menschen immer gelitten haben.«

Toini war vom Selbstmitleid überwältigt.

Im Nebenzimmer schlief der Großbauer Punttila, der gegen Abend nüchtern und schweigsam geworden war. Er lag alleine da und verwünschte Tante Hanna, die Jussi und Kalle ihre Hundertmarkscheine wieder weggenommen hatte. Und Punttila entwarf Pläne, wie er das nächste Mal den Jungen je zweihundert Mark geben würde, und zwar direkt unter der Nase von Tante Hanna.

(Aus dem Finnischen von Margareta N. Deschner)

II. Ausführungsberichte

Heinz-Uwe Haus (Berlin, DDR)
Mutter Courage in Weimar
Konzeption, Diskussion, Rezeption

I

Aus der Konzeption für die *Courage*-Inszenierung (Heinz-Uwe Haus)

Als Brecht 1939 das Stück schrieb, war die Unfähigkeit der *Courage*, aus dem Krieg zu lernen, noch eine Voraussage. Die Zürcher Uraufführung 1941 fand bereits mitten im Krieg statt. Bei der Berliner Aufführung 1949 war die Warnung des Stücks von dreißig Millionen Toten und unermäßigem materiellen Schaden bestätigt worden. Es hatte sich wieder einmal bewahrheitet, »daß die großen Geschäfte in den Kriegen nicht von den kleinen Leuten gemacht werden. Daß der Krieg, der eine Fortsetzung der Geschäfte mit anderen Mitteln ist, die menschlichen Tugenden tödlich macht, auch für ihre Besitzer. Daß für die Bekämpfung des Krieges kein Opfer zu groß ist«.

In einer Gesellschaft, die auf ein »rein kriegerisches Prinzip gegründet ist«, haben Kriege nichts Außergewöhnliches. Sie sind das »natürliche Medium der Klassengesellschaft« (Carlos Maldonado). Dieser Zusammenhang war der Grund dafür, warum Brecht keine Identifizierung mit der Wirklichkeit der *Courage* zulassen wollte. Sein ganzes Bemühen ging dahin, den Kleinbürgern unter den Zuschauern neben dem »Abscheu vor dem Krieg« eine »gewisse Einsicht« in gesellschaftliche Zusammenhänge beizubringen. Doch noch 1954 zweifelte Brecht, ob die Zuschauer die Botschaft des Stücks tatsächlich begriffen hätten: »Sie waren alle überzeugt, sie hätten gelernt aus dem Krieg; sie verstanden nicht, daß die *Courage* aus ihrem Krieg nichts gelernt haben sollte, nach der Meinung des Stückeschreibers. Sie sahen nicht, was der Stückeschreiber meinte: daß die Menschen aus dem Krieg nichts lernen. Das Unglück allein ist ein schlechter Lehrer. Seine Schüler lernen Hunger und Durst, aber nicht eben häufig Wahrheitshunger und Wissensdurst.«

Die kritische Darstellung des Verhaltens der *Courage*

konnte sich vor mehr als 25 Jahren noch allein auf die kriegerische Struktur des unmenschlichen Klassensystems beschränken. Das Provozierende war damals, daß unmittelbar nach einem der brutalsten Kriege der Krieg als etwas ganz Gewöhnliches dargestellt wurde. Und so konnte der Zuschauer das Außergewöhnliche als das Immerwährende erkennen. Das war ein enorm erkenntnisfördernder Aspekt, aus dem die gesamte Ästhetik der Aufführung abgeleitet wurde. Heute stellt sich dagegen die Frage, ob das Stück – nach dem Verlust dieser direkten stofflichen Provokationen – überhaupt noch als ein ›politisches‹ ankommt, ob es noch etwas und wieviel von unseren geschichtlichen Erfahrungen und der gegenwärtigen Existenz enthält. Ich glaube, eine solche Frage ist nicht ketzerisch, sondern durch und durch brechtisch. Die Wirkungskraft der Aufführung von 1949 hing mit der klaren Analyse und der Abbildung aktueller Probleme, das heißt ihrer »ideologischen Provokation« (Giorgio Strehler) zusammen. Heute sollte dagegen dieses Stück in der DDR nicht mehr als ›Antikriegsstück‹ rekonstruiert, sondern auch und vor allem als ein Stück des politischen Opportunismus begriffen werden. Wir sollten an die Brechtsche Maxime denken, nach der unsere Arbeit nicht nur das Bild vom Menschen widerspiegelt, sondern es zugleich schafft, Beziehungsreichtum nicht nur darstellt, sondern auch herausbildet, also Ideologie nicht nur vermittelt, sondern sie auch produziert.

Zwanzig Jahre nach Brechts Tod sind wichtige gesellschaftliche Veränderungen zur Kenntnis zu nehmen. Eine neue Generation von Theaterleuten mit eigenen Erfahrungen in der Dialektik von Kunst und Politik ist herangewachsen, und außerdem haben sich im Zusammenhang mit der Realismus-Debatte die Auffassungen von der Funktion der Künste erheblich modifiziert. Während in den fünfziger Jahren sowohl Brechts Theaterpraxis als auch die sie begleitenden theoretischen Schriften noch als ›revolutionär‹ galten, ist heute nicht nur diese Praxis, sondern auch die Theorie ›abgelegte‹ Vergangenheit geworden. Brecht muß plötzlich herhalten für die Entgegensetzung von Sprache und Handlung oder für die Ableitung der Dichtung ins Körperliche. Daraus entstehen immer mehr Schwierigkeiten bei der verbindlichen Handhabung der von ihm mit so großem Nutzen in die Welt gesetzten

Begriffe ›Verfremdung‹, ›Drehpunkt‹, ›Gestus‹ usw. Und auch von seiner Grundhaltung, nämlich die Phantasie des Theaters auf rigorose Weise mit den Veränderungen der Gesellschaft in Übereinstimmung zu bringen, ist heute manches verschollen.

Das Auffinden von Historizität und Gegenwartsbezügen in den Vorgängen seiner Stücke scheint vielen vor allem deshalb so schwer zu fallen, weil den ästhetischen Erscheinungsformen des Modells weithin ›Klassizität‹ zugesprochen wird. Wir meinen, daß das Studium der Methodik in den Auffassungen Brechts am effektivsten in der Beschäftigung mit den zurückgelassenen Aufführungsmaterialien betrieben werden kann, weil sie es ermöglichen, wesentliche Entscheidungen bei der Entstehung der Brechtschen Inszenierungen auf ihre Ursachen hin zu überprüfen. Schließlich ist der Autor Brecht nicht vom Regisseur Brecht zu trennen: aufs unmißverständlichste realisiert sich das ›Epische Theater‹ erst in der Produktion. Der Kern der Brechtschen Methodik ist daher die lebendige Dialektik zwischen den Zuschauern und der Aufführung. Das aber heißt, daß wir die historisch bedingten Spiel- und Zuschauergewohnheiten nicht rekonstruieren, sondern sie im Gegenteil ›aufheben‹ müssen, wenn wir vorankommen wollen. Wie anders könnten wir sonst ›gestisches‹ Material finden? Wie anders sollte sonst der heutige Zuschauer bei den dargestellten Vorgängen mit seinem Genußvermögen und seiner Urteilskraft, wie es Brecht ausdrückte, »dazwischenkommen«?

Zuviel wird sich mit dem Brecht von vor zwanzig Jahren befaßt. Dabei hatte gerade Brecht, der das Theater als Abbild und zugleich Teil der Wirklichkeit erklärte und betrieb – und so auch die Wissenschaft vom Theater wieder von ihren spekulativen Höhen auf die soliden Bretter, welche die Welt bedeuten, zurückholte – eine tiefe Abneigung gegen vorschnelle Systematisierungen und Theoriebildungen. Seine (alle Erfahrungen bewußt sammelnde) Arbeitsweise wollte er als ein »Kontinuum dialektischer Art« (Manfred Wekwerth) verstanden wissen. Und das kann für uns nur heißen, die Brechtschen Lösungsvorschläge an der sich ändernden Wirklichkeit selber zu messen. In diesem Sinne gab er auch seine Denkweise zur Vergesellschaftung frei – also das Prozeßhafte seines Denkens und seiner Methode weiterzuentwickeln.

Brechts Ziel war es bekanntlich, Gedanken und Gefühle zu verwenden und zu erzeugen, die zur gesellschaftlichen Veränderung beitragen. Die Spielweise hat dem Zuschauer kein ›Erlebnis‹ zu vermitteln, sondern – wie es Brecht radikal formulierte – den »praktischen Entschluß abzurufen, in das Leben tätig einzugreifen«. Ihm war dazu jedes theatralische Mittel der Vergangenheit und der Gegenwart recht. Der Formenreichtum und die Theatralik seines Theaters haben daher ihre Voraussetzung im eigentlichen Zweck seines Theaters: nämlich die Verhältnisse zwischen den Menschen darzustellen. Und diese sind 1977 andere als 1949. Darum wird auch unsere *Mutter Courage* anders aussehen müssen als die von 1949.

II

Aus einem Gespräch zwischen Heinz-Uwe Haus und Jost Hermand

HAUS: Wie würden Sie heute die *Courage* inszenieren? Trotz aller Konzepte, die ich im Hinblick auf eine größere Relevanz dieses Stückes entwickelt habe, fühle ich mich immer noch unbefriedigt. Worin bestehen eigentlich die aktuellen Aspekte der *Courage* in der geteilten Welt von heute – und worin könnte sich diese Aktualität in den sozialistischen Staaten von der in den kapitalistischen oder nichtsozialistischen Ländern unterscheiden? Was soll man tun, um dieses Stück in der DDR im allgemeinen und im Deutschen Nationaltheater in Weimar im besonderen als ein ideologisch relevantes darzustellen? Denn ich glaube immer noch fest daran, daß in den Brechtschen Stücken ein wichtiges Potential für unser heutiges politisches Theater steckt. Aber wie löst man diesen Anspruch ein?

HERMAND: Im Westen wäre die *Courage* noch durchaus als Antikriegsstück spielbar. Hier hat man sie in den letzten zehn Jahren wiederholt dadurch aktualisiert, daß man dieses Stück – mehr oder minder plakativ – auf Vietnam, auf Biafra oder ähnliches bezogen hat. Schließlich geht es in der *Courage* um einen Konflikt, der sich innerhalb einer antagonistischen Gesellschaft abspielt, der sich also in ähnlich gearteten Gesellschaftsordnungen ohne große Mühe ›up to date‹ bringen läßt.

Ich weiß, eine solche Methode ist etwas grob, aber manchmal recht effektiv.

HAUS: Bei uns geht das nicht mehr. Ich kann hier die *Courage* nicht einfach als Antikriegsstück spielen. Das wirkte reichlich veraltet – und würde bei den Zuschauern lediglich ein respektvolles Gähnen hervorrufen. Und nichts ist für ein ›politisches‹ Stück tödlicher als Ermüdung. Darum finden bei uns manche die Stücke Brechts, die viel zuviel Patina angesetzt haben, weil man zu ›vorsichtig‹ mit ihnen umgegangen ist, einfach als ›Gewerkschaftsliteratur‹, als die Werke eines Fibel-Autors oder bestenfalls eines ›Volksklassikers‹. Und genau diesen Eindruck will ich in Weimar vermeiden. Ich frage mich nur, wie man das am besten anstellt?

HERMAND: Westliche Zyniker würden sagen: Spielen Sie Brecht in Weimar als ›Klassiker‹, als großen Historiendramatiker, als leicht modernisierten Schiller, als den Epiker der *Geschichte des dreißigjährigen Kriegs*! Und setzen Sie auf beide Seiten der Bühne zwei Reihen Zuschauer, machen Sie also Theater im Theater, stellen Sie Brecht auf den Kothurn, parodieren Sie ihn als klassische Mumie! – Doch damit ist natürlich auch niemandem geholfen.

HAUS: Ich will in Weimar zweierlei vermeiden: die *Courage* soll weder ins Allgemein-Menschliche erhoben werden noch in einem meiningenhaft rekonstruierten Milieu des Dreißigjährigen Krieges versinken. Der Krieg soll hier lediglich als eine besondere Form der immerwährenden Klassenkriege erscheinen, wie auch meine chilenischen Freunde, vor allem Carlos Maldonado, vorschlugen. Denn der Krieg als ›Krieg‹ wird ja in der *Courage* gar nicht dargestellt, geschweige denn etwas genauer auf seine realen Ursachen hin analysiert. Wovon dieses Stück eigentlich handelt, ist ja jener Krieg, der als ›natürlicher‹ Zustand innerhalb aller Klassengesellschaften herrscht. Das herauszubringen, erscheint mir darum viel wichtiger.

HERMAND: Gut! Doch was wird dadurch für die Relevanz dieses Stückes innerhalb der DDR gewonnen? Weicht man nicht selbst bei dieser Sehweise wiederum in die Vergangenheit – in die Darstellung antagonistischer Gesellschaften – aus? Wo bleiben da die Probleme jener Gesellschaft, die sich bereits als eine Übergangsgesellschaft zu nichtantagonistischen Zu-

ständen empfindet?

HAUS: Nun – Brecht meinte, daß man nicht nur aus der Aktualität der Kämpfe, sondern auch aus der Geschichte der Kämpfe lernt, wie Sie selber in Ihrer *Puntila/Matti*-Interpretation schreiben. Worauf es also letztlich ankäme, wäre, jene Großdialektik, jenes Bezugsfeld aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft anschaulich zu machen und somit jeden Vorgang innerhalb der *Courage* als Schnittpunkt solcher dialektischen Konflikte hinzustellen.

HERMAND: Brecht beschränkt sich jedoch in der *Courage* vor allem auf das Kleinbürgertum. Wie läßt sich diese Schicht als entscheidende Verkörperung der historischen Dialektik verwenden?

HAUS: Indem man sie nicht nur als Getriebene, sondern auch als Antreibende darstellt. Schließlich ist es diese Gesellschaftsschicht, die solche Zustände, wie sie Brecht in der *Courage* darstellt, überhaupt erst ermöglicht. Daß sie mal sentimental, mal berechnend auftritt, da sie sich zwischen den Klassen der Großkopfeten und der ganz kleinen Leute fühlt, macht gerade diese Schicht so gefährlich. Denn sie ist es, welche die Widersprüche aller Verhältnisse zwar empfindet, aber als ›natürliche‹ Ordnung der Dinge hinnimmt.

HERMAND: Das leuchtet ein. Dies ist eine Perspektive, die man nicht von außen an das Stück heranzutragen braucht, sondern die zu seinen zentralen Thesen gehört. Übrigens findet sich diese scheinbar ›widersprüchliche‹ Gespaltenheit in Harmlosigkeit und Berechnung bei Brecht schon früh. Denken Sie an die Frauen in der *Dreigroschenoper*, die ›ihren‹ Macheath lieben und zugleich verkaufen, und zwar beides mit der gleichen Intensität. Das gleiche gilt für die *Courage*. So ließ etwa Richard Schechner seine *Courage* in New York in der Schlußszene wie eine sentimentale Schlachtfeldhyäne auftreten, die ihre tote Tochter aufrichtig beweinte und ihr zugleich unbarmherzig alle Kleider vom Leibe riß, um sie weiterverkaufen zu können. Doch was ist an einer solchen Haltung spezifisch ›kleinbürgerlich‹? Ist ein solches Verhalten nicht für alle Klassengesellschaften typisch, wo sich ›Humanität‹ nur allzu häufig in der Widersprüchlichkeit zwischen Gefühl und Berechnung verwirklichen muß, da hier ein wirklicher Altruismus noch unmöglich ist?

HAUS: Wahrscheinlich. Und aus dieser Allgemeinheit läßt sich zugleich der aktuelle Bezug für die DDR gewinnen. Schließlich gibt es auch in einer sozialistischen Übergangsgesellschaft noch immer Restelemente solcher Haltungen, die als gestisches Material in eine Aufführung der *Courage* eingebracht werden können, um jenes Schwanken, jenen Opportunismus bloßzustellen, der auch bei uns noch in gewissen Formen weiterexistiert.

HERMAND: Doch wie wollen Sie das tun, ohne mißverstanden zu werden?

HAUS: Natürlich nicht in einem billig aktualisierenden Sinn. Das würde eine solche Absicht notwendig auf die Ebene des Kabarettistischen herunterziehen. Gestisches Material solcher Art hat nur dann einen Sinn, wenn man es in die Gesamtdialektik einbringt, welche diese Inszenierung durchziehen soll. Ich denke daher an ein Spiel auf drei verschiedenen Ebenen: 1) die Ebene des Brechtschen Stücks auf der Mittelbühne, 2) eine Vordergrundsebene mit Mumienkästen, die an die Vergangenheit, an das Erstarrte mancher Traditionen erinnern soll, und 3) einen Fries in Höhe der Oberbühne, auf dem verschiedene Gesten des Verstummens, Verzagens, Träumens, Aufblickens usw. dargestellt werden sollen. Und zwar schwebt uns dabei eine Bildphantasie in Richtung Barlach, Moore, Siqueiros vor, die dem Ganzen eine gewisse Größe gibt und die Gefahr des Pophaften vermeidet. Obendrein will ich durch dunkle Erde, Lava, Mumien, Versteinerungen usw. bewußt an ›Archäologisches‹ erinnern, damit der Zuschauer während der gespielten Szene ständig den Gedanken an die Geschichte dieser Kämpfe – an die Toten der ewigen Kriege, die zu Knochenstaub Zerfallenen, an den ›Humus der Erde‹ – im Hinterkopf oder im Unterbewußtsein behält.

HERMAND: Wird damit nicht die Gefahr einer gewissen Superoriginalität beschworen? Schließlich bildet die Klarheit des Brechtschen Theaters doch geradezu den absoluten Gegenpol zu heutigen Multimedia-Vorstellungen?

HAUS: Genau. Das Brechtsche Theater bildet in dieser Hinsicht wohl den besten Kontrast zum Bildermüll der meisten Fernsehkanäle. Überhaupt geht es mir bei diesen Bildkonzepten nicht um Originalität oder gar eigene ›Handschrift‹. Ich gehe stets von der Funktion und dem Erforderlichen der

Kunst für die Gesellschaft aus. Da, wo viele Hände gemeinsam anpacken, um ein Ziel zu erreichen, ist eine ›persönliche Note‹ überflüssig. Ein solcher Begriff gaukelt Kreativität vor, löst dann aber meist nur Frustrationen aus. Und wir wollen nicht unsere Bauchschmerzen belangvoller finden als die Mühen der Gesellschaft. Kurzum: die erwähnten Bildkonzepte sollen objektivieren, nicht subjektivieren. Sie sollen den Hauptnachdruck auf die Dialektik zwischen dem Alten und dem Neuen legen, anstatt die Dialektik zwischen den einzelnen Figuren in den Vordergrund zu rücken. Und damit erhält das Ganze einen Anhauch von ›Größe‹, der zwar dialektisch, aber nicht klassisch ist. Ich glaube nicht, daß wir schon so weit wären, daß uns die »Dialektik zum Vergnügen« wird, wie sich Brecht das manchmal wünschte. So frei sind wir von diesen Antagonismen noch nicht.

HERMAND: Darum fände ich es gut, wenn Sie eine Darstellungsweise wählten, die den Zuschauer nicht in die Lage versetzt, das Verhalten der einzelnen Figuren aus den sozialen Umständen heraus zu erklären – und sich selbst als unschuldig zu fühlen. Eine volle Dialektik entfalten alle diese Figuren erst, wenn man sie weder als moralische Schreckbilder noch als psychologisch versteh- und damit entschuldbare ›Mitmenschen‹ darstellt. Was zählt, ist vor allem die Beziehungsvielfalt. Denn nur durch sie werden die Zuschauer politisch mitbetroffen.

HAUS: Und das läßt sich mit einem »negativen Beispiel« (Bernhard Reich) manchmal besser erreichen als mit einem positiven. Das rüttelt einfach mehr auf. Und darum mache ich die *Courage*.

III

Zur Aufführung (Gabrielle Bersier)

Schon die Bühnendekoration wies auf die Absicht des Regisseurs hin, dem Ganzen einen aktuellen Akzent zu geben. Im oberen Bühnenraum waren bunte, bewegte Formen stilisierter Körper und einzelner Körperteile angebracht, aus denen ein Gesicht mit provozierend blickenden Augen herausstach. Zum Zuschauerraum hin war die Bühne nach unten durch einen Fries abgegrenzt, der aus einer Reihe sargähnlicher

Kästen bestand, in denen man Figuren sah, die Arbeit, Schmerz und Kampf der Unterdrückten versinnbildlichen sollten. Die Stilmittel, die der deutsche und der chilenische Bühnenbildner dabei verwandt hatten, erinnerten sowohl an den Parthenonfries als auch an gewisse Formelemente der revolutionären mexikanischen Wandmalerei.

Die symbolische Bedeutung dieses Frieses wurde bereits verständlich, als in der Anfangsszene die beiden Soldatenwerber auf die Vorderbühne traten. Indem sich diese Szene im Halblicht abspielte, gemahnten diese Soldaten mit ihren riesigen Stiefeln und leicht modernisierten Helmen eher an nordamerikanische Rangers als an Söldner des 17. Jahrhunderts. Der Auftritt dieser Männer über den gebückten Gestalten des unteren Menschenfrieses ergab ein Bild absoluter Unterdrückung und Beherrschung. Damit wurde die Gesamtinszenierung durch die symbolische Repräsentation der unter der Kriegslast erstickenden Menschheit eingeleitet, die zwar unmenschlich leidet, aber den Krieg durch ihre Arbeit zugleich erhält und weitertreibt.

Diese politische, ja geradezu welthistorische Bedeutung der *Mutter Courage* klang auch in allen weiteren Szenen an. Dazu verhalf vor allem die Simultaneität der optischen Ebenen: der Bildelemente der Oberbühne, des Frieses der Vorderbühne und der eigentlichen Bühnenebene, deren Raum hauptsächlich durch den Wagen und die geradezu überdimensionale Gestalt der *Mutter Courage* beherrscht wurde.

Ein weiteres Mittel zur Unterbrechung des szenischen Geschehens waren die zwischen alle Szenen eingelegten Pantomimen, in denen drei Schauspieler mit Hilfe von Tanz und Gebärdensprache eine Reihe von Kämpfen, Beherrschungs- und Unterwerfungsspielen wie erotische und sadistische Szenen vorführten. Sollten diese Pantomimen den Schrecken des Krieges schlechthin darstellen oder sollten sie in aktualisierender Form auf den Kampf der unterdrückten Völker in der Dritten Welt gegen ihre Kolonialherren anspielen? Oder handelte es sich bei diesen Zwischenspielen lediglich um symbolische Zusammenfassungen der zwölf Szenen der *Mutter Courage*? Da die Inszenierung keinen Schlüssel zur Lösung dieser Rätsel bot, neigten manche Zuschauer dazu, diese Pantomimen als reine Unterhaltungselemente hinzunehmen.

Es blieb deshalb fraglich, ob durch diese Unterbrechungen die beabsichtigte Bewußtwerdung oder Aktualisierung des Stoffes wirklich gefördert wurde.

Die Intention des Regisseurs, das Publikum direkt anzusprechen, kam auch in der Kostümierung und im Darstellungsstil der Schauspieler zum Ausdruck. So waren etwa die Kostüme weder authentisch ›historisch‹ noch deuteten sie auf bestimmte Befreiungskriege in Chile, Vietnam oder Afrika hin. Der Zuschauer hatte daher nicht den Eindruck, mit einem historisch vereinzelt, sondern mit einem immer wiederkehrenden Geschehen konfrontiert zu werden. Manches erinnerte schon an die Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Dennoch war das Ganze genug stilisiert, um der Einbildungskraft des Zuschauers genügenden Spielraum zu lassen. Das gleiche galt für die Gestik. Auch hier ging der Regisseur eher von Suggestionen als von direkten Belehrungen aus. So beeindruckte etwa Christa Lehmann, die Hauptdarstellerin, vor allem durch ihre Körperfülle, die während der Aufführung die Augen der Zuschauer unwiderstehlich auf sich zog. Doch nicht nur die großen, ausladenden Gebärden, auch das Volumen ihrer Stimme faszinierte. Daher blieb keine ihrer inneren und äußeren Bewegungen unbemerkt. Wenn sie sich mit der Geldbörse auf die Hüften klatschte, wenn sie einladend um die Soldaten herumscharwenzelte, wenn sie sich profitsüchtig vor den Wagen spannte: stets beeindruckte sie nicht nur als Schauspielerin und Figur, sondern auch als allegorische Repräsentantin jener kleinbürgerlichen Schicht, deren einziger Verknüpfungspunkt mit der großen Politik der eigene Geldbeutel ist – und die dabei nicht einsieht, daß sie eher Opfer als Motor der objektiven Vorgänge ist. Mutter Courage erwies sich somit als die körperliche und moralische Gesamtsumme dieses Stücks.

Einen gewissen Gegenpol dazu bildete lediglich ihre Tochter, während ihre beiden Söhne eher wie Ergänzungen ihres eigenen Wesens wirkten. Die feine, kränkliche und stumme Katrin wirkte dagegen fast wie die ›Seele‹ des Stücks. Durch bestimmte Gesten oder unterdrückte Schreie versuchte sie immer wieder an jene Humanität zu erinnern, die selbst im Kriege nie ganz unterdrückt werden kann. Damit wurde verständlich gemacht, warum Katrin, die als Zuschauerin und als Opfer der elenden Zustände das unsichere Geschick ihrer

Mutter teilt, am Schluß die einzige ist, welche den Egoismus, die Borniertheit und die Geldsucht ihrer Klasse überwindet und ihr Leben zur Rettung der Gemeinschaft einsetzt.

Im Bühnenbild, in der Spieltechnik und besonders im Kontrast der negativen mit der positiven Heldin wurden somit die Grenzen und Möglichkeiten einer Klasse herausgearbeitet, deren Wankelmütigkeit viel zur Permanenz der bisherigen Kriege beigetragen hat – und damit das wichtigste Erbe des Brechtschen Theaters, die politische Aktualität, bewahrt.

Interview mit Manfred Wekwerth

Aufgezeichnet von John Fuegi (College Park, Maryland)

FUEGI: In Ihren *Schriften* erwähnen Sie an einer Stelle, daß Brecht, als Sie ins Theater kamen, erst einmal sagte: »Schauen Sie zu und notieren Sie alle Einwände.«

WEKWERTH: Daß Brecht zunächst dazu aufforderte, Einwände zu erheben, war eine seiner typischen Höflichkeiten. Außerdem handelte es sich um eine Generalprobe – und bei Generalproben war es üblich, daß alle Mitarbeiter Ihre Kritik aufschrieben. Man sollte das nicht überbewerten. Keineswegs forderte Brecht von uns nur Einwände, sondern vor allem Vorschläge, Beschreibungen seiner Arbeit, Notate. Die gesamte Arbeit vollzog sich erstaunlich vernünftig und wissenschaftlich. Denn Brecht war der Meinung, daß nur das als wirklich durchdacht und verstanden gelten kann, was man aufgeschrieben hat. Trotzdem enthält dieser Satz bei allem Anekdotischen eine Aussage, die für Brecht wichtig ist. Brecht war an Kritik sehr interessiert, jedoch nicht, weil er sich gern zerfleischen ließ, sondern weil er durch kritische Einwände auf dialektische Weise zu neuen Gedanken kam. Es war die Möglichkeit der Negation der Negation, wenn man so will, die ihn beschäftigte. Er wollte durch Kritik zu neuen Positionen gelangen, da ja die Kritik jene Methode war, die ihn selbst zur Arbeit motivierte.

FUEGI: Wie werden Sie am Berliner Ensemble weiterarbeiten? Geht es darum, eine noch immer vorhandene ›Einschüchterung durch Klassizität‹ zu überwinden?

WEKWERTH: Ich glaube, die hat es am Berliner Ensemble am allerwenigsten gegeben, da wir uns bei der Arbeit von Brechts Modellen weniger beeindrucken als beeinflussen ließen. Wir sind bereits kurz nach Brechts Tod an seine Stücke mit jener Kritik herangegangen, mit der er die Stücke von Shakespeare betrachtet hatte. Wir haben auch geändert. So war etwa *Arturo Ui* durchaus eine Bearbeitung im Sinne Brechts. Wir nahmen zur Kenntnis, daß Brecht dieses Stück in Skandina-

vien im Hinblick auf Hollywood geschrieben hat. Da es bei uns ganz andere Funktionen hatte, haben wir uns nicht einschüchtern lassen und sogar drei neue Szenen hineingeschrieben. Ob man das immer so machen soll, weiß ich nicht. Aber damals fanden wir das richtig. Ich sage dies nur, um darauf hinzuweisen, daß wir Brecht gegenüber jenes kritische und damit produktive Verhältnis besitzen, daß er selbst schätzte. Genauso sind wir mit *Coriolan* verfahren. Wir haben die *Coriolan*-Bearbeitung Brechts noch einmal bearbeitet, indem wir wieder auf Shakespeare zurückgingen. Auch die *Tage der Commune* haben wir einer erheblichen Bearbeitung unterzogen. Wir hatten das zwar noch mit Brecht besprochen, aber doch keineswegs bis ins Detail. Außerdem läßt sich die Spielweise der *Tage der Commune* überhaupt nicht mit einer Inszenierung wie der des *Arturo Ui* vergleichen. Das eine ist mehr eine Groteske oder Travestie, während wir uns bei den *Tagen der Commune* bemühten, in der Figurenbeschreibung der kleinen Leute gerade ihre Eigenschaften und Gefühle darzustellen. Gefühle waren nämlich 1871, wenn man sie offen äußerte, ein Politikum. Jedenfalls werden wir auch künftig mit der Methode Brechts, die eine dialektische ist und auf Veränderung drängt, nicht nur die Welt, sondern auch die Lesart seiner Stücke verändern. Damit meine ich nicht, daß man jedes Stück unbedingt umschreiben muß, um es zu verändern. Man kann ein Stück auch durch eine Inszenierung interpretieren und damit ändern. Brecht hätte zum Beispiel zehn Jahre später den *Coriolan* sicher nicht mehr ›bearbeitet‹. Er hätte also nichts mehr dazugeschrieben, sondern das Ganze einfach mit all seinen Schwierigkeiten und Widersprüchen aufgeführt, und zwar in der Hoffnung, daß das Publikum diese Widersprüche und Fehler selbst entdecken würde.

FUEGI: Könnte man das, was Sie eben im Hinblick auf die Zukunft des Berliner Ensembles gesagt haben, als ein ›Kontinuum dialektischer Art‹ bezeichnen? Sonst hätten Sie, als früherer Direktor des Instituts für Schauspielregie der DDR, diese Arbeit wohl nicht wieder aufgenommen? Was haben Sie für die nächsten Jahre vor? Welche Stücke wollen Sie inszenieren? Welche neuen Spielweisen wollen Sie ausprobieren?

WEKWERTH: Ich meine, daß Brecht bei seiner Methode, Theater zu machen – und zwar vom gemeinsamen Finden

realistischer Details und der kommentierenden Funktion des Bühnenbilds bis hin zur Eislerschen Verwendung von Musik und der Art und Weise, wie man Verse spricht –, stets darauf bedacht war, nicht Stimmungen oder Impressionen zu vermitteln, sondern im Grunde geschichtlich zu erzählen. Es ging ihm um Geschichten zwischen Menschen, und zwar, damit der Zuschauer über diese Menschen mehr erfahre, als diese Menschen über sich selber wissen. Und das ist vor allem ihre gesellschaftliche Stellung, die meist über das Wissen des Einzelnen hinausgeht. Dieses gesellschaftlich universale Theater, das die Gesellschaft verändern will, setzt allerdings voraus, daß man die Gesellschaft kennt und daß man die Fähigkeit besitzt, diese Fülle so auf die Bühne zu bringen, ohne daß das Ganze eine einglättende, einebnende, Widersprüche vertuschende Sache wird. Die meisten modernen Theatermacher, darunter sogar Artaud, sehen die Welt einzig und allein aus ihrer subjektiven Perspektive. Artaud hatte zum Beispiel die Vorstellung, daß die Sprache der modernen Zivilisation im Grunde nur noch Mißverständnisse produziere, daß man also zu Urelementen des Schreis, des Leidens und der Qual zurückkehren müsse, um einfache Sachverhalte der heutigen Welt darzustellen. An dieser These ist sicher etwas Richtiges dran – aber das Ganze bleibt eine recht enge Sehweise.

Als Peter Brook die Revue *US* über Vietnam machte, zeigte er zwar den Vietnamkrieg von seiner brutalsten Seite, und das machte selbstverständlich einen gewaltigen Eindruck. Was er allerdings unterschlug, war die Tatsache, daß dieser Krieg kein vereinzelter Unglücksfall war, sondern sich im Grunde von anderen kapitalistischen Unternehmungen, die vielleicht weniger plump eingefädelt sind, nicht sehr unterschied. Obwohl er in seinen Erscheinungsformen blutiger war, waren seine gesellschaftlichen Anlässe die gleichen wie die beim Watergate-Skandal. Es waren auch keine anderen als die im Falle Kubas oder anderer großer kapitalistischer Transaktionen wie etwa der manipulierten Ölkrise. Brooks Darstellung war daher einseitig. Sie bestand lediglich darin: »Grausam ist das, was grausam aussieht.« Schließlich gibt es auch eine gesellschaftliche Unterdrückung, die vom Opfer gar nicht bemerkt wird, ja in der es sich wohl fühlt, nach der es verlangt wie ein Süchtiger nach einer Droge. Diese Formen erschienen Brecht

noch grausamer. Und diese Formen lassen sich mit einem Naturalismus der Grausamkeit überhaupt nicht darstellen. Statt sich also auf Äußerliches zu beschränken, sollte man immer wieder auf die Erhellung der gesellschaftlichen Triebkräfte zurückkommen. Und auf diesem Gebiet hat Brecht Methoden entwickelt, die meiner Meinung nach noch gar nicht voll ausprobiert sind. Wie stellt man etwa Widersprüche dar? Wie kann die Courage gespielt werden, damit sie wie eine reale, runde, realistische Figur wirkt und der Zuschauer dennoch sieht, worin ihre Fehler, ihre Schwierigkeiten und ihre Schwächen bestehen? Hier ist von Brecht ein ganzes Arsenal an methodischen Mitteln entwickelt worden, das man unbedingt bewahren muß. Man würde ja auch jeden Mathematiker auslachen, der einfach behauptete: »Um Neues zu finden, benutze ich die Infinitesimalrechnung nicht mehr, weil sie schon zu oft gebraucht wurde.« Hier werden oft die Inhalte mit der Methode verwechselt.

Ich meine, daß die Bewahrung der Brechtschen Arbeitsweise sehr wichtig ist. Wie hat er das Publikum damals erreicht? Wie ist er in die Betriebe gegangen, um in den Leuten eine Zuschaukunst zu entwickeln? Wie betrachtete er die aktivierende Rolle der Theaterwerbung? Wie baute er ein Stück dramaturgisch auf? Wie gestaltete er den *Arturo Ui*, so daß man an zwei verschiedenen Abenden zwei grundsätzlich andere Aspekte des Faschismus sehen konnte – woraus sich erst die volle, die größere Wahrheit ergab? Das, meine ich, muß weitergeführt werden, weil es eine wissenschaftliche, dialektische, künstlerische Methode ist und weil es noch keine bessere gibt, mit der man interessanteres, lebendigeres Theater machen könnte. Man sollte jedoch verhindern, daß am Berliner Ensemble ständig nur Brecht gespielt wird – und schon gar nicht in der Meinung, man müsse die Aufführungen so erhalten, wie sie damals waren. Das wäre ebenso gegen Brecht gerichtet, als wenn man sagen würde, Brecht hätte keinen kritischen Verstand gewollt und wäre nur darauf ausgegangen, sein Publikum durch formale Tricks zu bestechen oder es in einen intellektuellen Rausch zu versetzen. Natürlich kann eine Aufführung, die 1957 zu einem konkreten Zweck gemacht wurde, heute diesen Zweck nicht mehr erfüllen, da er inzwischen hinfällig geworden ist. Falls man sie imitierte, bliebe nur

das strahlende Kunstwerk übrig. Aber diese Kunstauffassung war es ja gerade, die Brecht zusammen mit Benjamin haßte, wenn er die Aura als den Feind der sozialistischen Kunst bezeichnete. Kunstwerke, die nur noch Aura haben, nur noch Gefühl sind, widersprechen dem Theater. Und das muß man verhindern. Darum wollen wir an den *Galilei*, die *Mutter Courage*, den *Hofmeister* nicht mit der Frage herangehen, welche Lösung Brecht selber gefunden hat, sondern mit der Frage, wie uns die Methode Brechts helfen kann, eine für uns adäquatere Lösung zu finden. Damit, meine ich, sind wir Brecht näher, als wenn wir jetzt seine Farben, seine Handschrift, seine Ausdrucksweise oder gar seine Kleidung übernehmen. In diesem Sinne wollen wir aus dem Berliner Ensemble nicht so sehr ein Theater machen, das unablässig Brecht zeigt, sondern eins, das vor allem die Brechtsche Methode auch auf andere Stücke anwendet. Wir haben jetzt Volker Braun als festen Mitarbeiter bei uns und werden sein nächstes Stück mit der Methode Brechts inszenieren. Außerdem werden wir Stücke von Gorki, Shakespeare und antiken Autoren ausprobieren, und zwar ebenfalls mit einer Arbeitsweise, die vor allem auf die dialektischen Widersprüche aus ist. Wenn das gelingt, werden wir diese Stücke dann auch aufführen. Dies zu unseren ersten Überlegungen.

FUEGI: Warum waren Lehrstücke wie *Der Jasager und der Neinsager*, *Die Maßnahme* oder das *Fatzer-Fragment* noch nicht auf dem Spielplan?

WEKWERTH: Die Lehrstücke halte ich nicht für Repertoirestücke. Sie müßten vielmehr zu dem Zweck inszeniert werden, den Brecht dabei im Auge hatte. Indem wir diese Stücke spielen, wollen wir etwas über gesellschaftliches Zusammenleben, über Dialektik lernen. Wir haben am Berliner Ensemble den *Ja- und Neinsager* gespielt, und zwar von Kindern aufgeführt. Wir überlegen gerade, die *Maßnahme* zu machen, wobei man wie bei der Uraufführung Arbeiterchöre einsetzen könnte. Auch das *Fatzer-Fragment* ist ja kein Stück, sondern ein Fragment, dessen Hauptpunkte dann in anderen Stücken aufgegriffen werden. Dieses Stück werden wir in der Reihe der Fragmente bringen, so wie wir damals auch den *Brotladen* und das *Kleine Mahagonny* aufgeführt haben. Wir werden diese Stücke vor allem spielen, um den Werkstattcharakter des

Berliner Ensembles zu verstärken.

FUEGI: Wie Sie wissen, gibt es eine Brechtsche Bearbeitung von Tretjakows *Ich will ein Kind haben*. Wäre es vielleicht möglich, dieses Stück jetzt zu inszenieren?

WEKWERTH: Ich weiß von der Freundschaft zwischen Tretjakow und Brecht, wie sie sich auch in ihrem Briefwechsel ausdrückt. Inwieweit Brecht das Stück wirklich bearbeitet hat, ist noch nicht völlig geklärt. Außerdem hat dieses Stück für mich und andere Deutsche, ohne damit die Leistung des großen Schriftstellers Tretjakow in Frage zu stellen, doch etwas Problematisches. Diese Versuche mit der künstlichen Erzeugung von Menschen sind nun einmal von den Nazis so grausam praktiziert worden, daß ich dieses Stück für im Augenblick nicht spielbar halte, obwohl es mit diesen Nazi-praktiken nicht das geringste zu tun hat.

FUEGI: Ich frage nur deshalb, weil dieses Stück doch vom feministischen Standpunkt her gesehen für heutige Zuschauer interessant sein könnte. Könnte man das Stück nicht so inszenieren, daß die künstliche Erzeugung nicht grausam, sondern lächerlich wirkte?

WEKWERTH: Zugegeben. An sich sollte die Emanzipation inzwischen so weit vorgeschritten sein, daß solche Dinge allmählich lächerlich erscheinen. Aber die Nazis haben nun einmal aus der Lächerlichkeit der künstlichen Erzeugung, das heißt der Auswahl des Vaters nach genetischen Gesichtspunkten, leider einen absoluten Barbarismus gemacht. Es gab damals Zuchtanstalten für Mütter. Deshalb halte ich dieses Stück bei uns noch für fraglich. Aber irgendwann wird man es sicher aufführen. Aber es bleibt immer noch die Frage, ob es dann verstanden wird. Schließlich ist es ein typisches Stück der frühen Sowjetunion.

FUEGI: Wer nimmt an den Diskussionen über die Aufstellung des Spielplans teil? Können Sie uns etwas von Ihrer Arbeitsmethode erzählen?

WEKWERTH: Einen Spielplan macht man nicht wie eine Speisekarte, indem man die Angebote oder das vorhandene Wissen einfach aneinanderreihet. Ein Spielplan hat eine Erkenntnisfunktion, und deshalb sollen die Stücke einander ergänzen. Als ich 1968 das Berliner Ensemble verließ, meinte ich eben, daß diese Funktion nicht mehr gewährleistet sei. Ich war und

bin eher dafür, daß die Stücke nach sinnvollen politischen Gesichtspunkten ausgewählt werden und nicht einfach deshalb, weil sie von Brecht stammen, ob sie nun in die Situation passen oder nicht. Man kann zwar auch so ganz gute Inszenierungen machen. Aber sie sind letzten Endes doch nicht brauchbar, weil sie kein zeitgenössisches Bedürfnis befriedigen.

Wir haben jetzt am Berliner Ensemble ein Kollegium von wissenschaftlichen Mitarbeitern, darunter so bedeutende Brecht-Forscher wie Werner Mittenzwei. Und da sind außerdem Werner Hecht, Eckehard Schall und die Regisseure des Ensembles. Wir treffen uns regelmäßig, um – ohne den Druck des Jahresspielplans – Überlegungen auf lange Sicht hin anzustellen. Wie stehen wir zu unserem Publikum? Was wird unser Publikum in diesem Jahr verlangen? Wie ist unser Verhältnis zur Klassik, zu Shakespeare? Welche Stücke von Shakespeare interessieren uns am meisten? Brauchen wir die Entfesselung von Leidenschaften als wichtiges Gegenstück zur planvoll ablaufenden, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen Welt, das heißt einfach zur Ergänzung des funktionierenden Systems? Brauchen wir die subjektive Risikobereitschaft des Einzelnen? Worin liegen seine eigentlichen Probleme? Das sind alles große Themen – auf viele Jahre hin, und wir arbeiten jetzt daran, den Spielplan nach ebensolchen politisch-philosophischen Gesichtspunkten aufzubauen. Da werden wir sicher auf vieles stoßen, was wir bis jetzt noch nicht bedacht haben. Andere Dinge werden uns dagegen nicht mehr so interessant erscheinen.

FUEGI: Es wird unsere Leser sicher interessieren, welche Tournen Sie geplant haben. Wo wollen Sie hin?

WEKWERTH: Da Sie gerade hier sitzen, will ich Ihnen gestehen, daß uns an einer Tournee in die Vereinigten Staaten sehr gelegen wäre. Schließlich sind die USA ein Land, in dem Brecht eine Zeitlang gelebt hat, mit dem er sich sehr kritisch auseinandergesetzt hat und in dem meiner Meinung nach viele Versuche – glückliche und weniger glückliche – gemacht worden sind, Brecht zu lehren. Wir würden gern unseren Diskussionsbeitrag in diese Brecht-Rezeption einbringen. Konkret natürlich durch Aufführungen. Ich glaube, die Zeit ist günstig, auch im Rahmen der allgemeinen Gespräche über

Politik von Helsinki bis Belgrad. Wir hätten gern die Möglichkeit, unsere politische wie künstlerische Meinung zu äußern und zur Diskussion zu stellen, um andere Meinungen zu erfahren und an Diskussionen teilzunehmen. Wir werden also eine solche Reise ins Auge fassen – was natürlich auch eine finanzielle Frage ist. Außerdem werden wir eine Tournee nach Wien machen. Sie sollte schon dieses Jahr stattfinden, wurde dann aber nicht gestattet. Da das Burgtheater zu den wichtigsten Theatern Europas gehört, würden wir uns gern an Ort und Stelle mit diesem Theater messen und in einen kameradschaftlichen Streit treten. Irgendwann werden wir auch nach Dänemark fahren, da wir dort noch nicht gewesen sind und weil dort ein Bedürfnis nach Diskussion besteht. Wir werden auch in sozialistische Länder fahren. Diese Kommunikation mit einem internationalen Publikum gehört durchaus zur Arbeit des Berliner Ensembles.

FUEGI: Gibt es noch irgendwelche Fragen, die ich bis jetzt nicht angeschnitten habe, die sie jedoch gern erwähnt sähen?

WEKWERTH: Ein Problem erscheint mir für unsere Gespräche über Brecht besonders wichtig, nämlich die Verwechslung von Inhalt und Methode. Es gibt Leute, die Brecht als primitiv, als veraltet, als Rationalisten, als Verarmer ablehnen. Das interessiert mich nicht besonders. Doch neuerdings gibt es in den Zeitungen der Bundesrepublik Kampagnen, die Brecht unbedingt auf einen politischen Musterknaben reduzieren wollen. Daß Brecht Kommunist war, bedeutet für diese Leute nur, daß er sich »angepaßt« habe. Eine solche Definition des Kommunismus ist eine rein bürgerliche. Sie unterscheidet sich in nichts von der, die – wie in den zwanziger Jahren – in jedem Kommunisten einen Bilderstürmer sah, der alles unbedingt zerschlagen will. Natürlich muß man davon ausgehen, daß Brechts Stücke die Stücke seiner Zeit waren. Schließlich war er Kommunist und hat sich nicht unverbindlich ausgedrückt. Selbstverständlich bezieht sich der *Arturo Ui* auf Hitlers Machtergreifung und die *Mutter Courage* auf den Zweiten Weltkrieg. Aber diese Leute wollen Brecht einfach auf seine Anlässe reduzieren, indem sie behaupten, er sei nur eine politische Marionette gewesen, die immer dann, wenn irgendwelche weltpolitischen Ereignisse vor der Tür standen, ein Stück geschrieben habe. Und da diese Ereignisse jetzt

passé seien, seien auch Brechts Stücke passé. Das wäre das gleiche, als würde man sagen, daß nach der Verbrennung großer Antichristen durch die Kirche auch das Volksbuch vom Dr. Faust uninteressant geworden sei, da nun der aktuelle Anlaß fehle. Es steckt im Faust wesentlich mehr drin als bloß die Auseinandersetzung mit der katholischen Kirche. Daher ist eine sorgfältige, wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Brecht dringlicher denn je zuvor. Seine Prognosen sollte man vielleicht nicht zu ernst nehmen. Wirklich ernst nehmen sollte man dagegen sein wissenschaftliches Konzept des Theatermachens, nämlich ein immer komplizierter werdendes gesellschaftliches System auf der Bühne so darzustellen, daß es dennoch zu einfachen, naiven Genüssen kommt, nämlich zu Neugier, zur Lust des Fragens, zur Selbsttätigkeit des Publikums, das sich mit den dargestellten Dingen auseinandersetzt. Brecht hat nie beabsichtigt, das Publikum von seiner Meinung zu überzeugen. Er hat lediglich seine Meinung gesagt, um das Publikum anzuregen, eine eigene Meinung zu finden. Und das macht ihn immer noch zu unserem Zeitgenossen. Er regt uns an, zu unseren und nicht zu seinen Fragen zu kommen. Daß wir dabei seine Methode benutzen, bedeutet das gleiche, wie wenn wir Galileis Einsichten in die Fallgesetze benutzen, um die Geschwindigkeit eines herunterfallenden Stein zu berechnen. Es gibt eben bestimmte Gesetze, die uns befähigen, Neues aufzuspüren. Und dazu gehört nach meiner Meinung auch die wissenschaftlich-dialektische Methode des Theatermachens von Brecht.

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Deutsche fressen Deutsche

Heiner Müllers *Die Schlacht* an der Ostberliner Volksbühne

»Wie es war, ist es nicht.«

Als ich kurz nach Neujahr die Tageskasse der Volksbühne anrief, um mir eine Karte für die Premiere der Neufassung von Müllers *Die Schlacht* zurücklegen zu lassen, sagte die freundliche Stimme am anderen Ende des Drahts: »Für Müller-Stücke braucht man keine Karten zu reservieren! Nur Kotzebues *Deutsche Kleinstädter* sind schon ausverkauft.« Und so kam denn zur Uraufführung dieser Fassung, die am 21. Januar 1977 stattfand, wirklich nur eine kleine Schar von Unentwegten. Die jedoch erlebte einen der denkwürdigsten Abende in der Geschichte des Ostberliner Theaters der letzten dreißig Jahre. Was Manfred Karge und Wolfgang Langhoff hier auf die Bretter stellten, reichte an Bestes von Besson und Wekerth, ja von Brecht selbst heran. Fünf kurze Auftritte, die in der Rotbuch-Fassung nur zehn Druckseiten umfassen, waren hier mit einer Fülle theatralischer Einfälle in Szene gesetzt worden, die jeder Beschreibung spottet. Nichts, aber auch nichts hatte man unversucht gelassen, um diesen knappen und zugleich mythologisch überladenen Szenen zu einer einprägsamen Theatralisierung zu verhelfen: Filmeinblendungen, Pantomime, Slapstick-Comedy, Antikisierendes, Groteskes, Pop-Elemente, Monstrositäten à la Frankenstein, Rezitationen, Parodien auf religiösen Kitsch, Publikumsreaktionen der ersten Inszenierung, Horror-Elemente, Schießereien, Orgelmusik, Klassiker-Parodien, Todesengel, Revuegirls und ähnliches mehr. Und doch hatte das Ganze eine ins Fleisch schneidende Unerbittlichkeit, einen makabren Ernst, ja eine geradezu »klassische« Einheitlichkeit, die weit über jeden ästhetischen Eklektizismus oder eine bloße Collagetechnik hinausging.

Das Publikum saß daher am Schluß wie verdonnert da. Kaum einer klatschte. Alle fühlten sich nach soviel offener Brutalität, soviel Horror wie geprügelt, wie vor den Kopf geschlagen. Man war einfach überwältigt, empfand »Furcht

und Schrecken«, als habe man eben der Schlußszene des *Ödipus* oder der *Familie Schroffenstein* beigewohnt. Die sprachliche Verdichtung, die theatralische Schärfe, die »Intensität« des Ganzen ließen dem Zuschauer einfach keinen Raum für Abstand, für Reflexion, für befreites Aufatmen, für politische Einsicht oder irgend etwas Kathartisches. Und so ging man zwar aufgewühlt, aber zutiefst deprimiert nach Hause, da man keinen Ansatz fand, sich mit dem hinreißend dargestellten Horror kritisch auseinanderzusetzen.¹

Nun, solche Reaktionen hatte es bereits im Herbst 1975 nach der Uraufführung der ersten Fassung gegeben, obwohl damals auf die *Schlacht* noch der *Traktor* gefolgt war, um vom Schrecken der Nazi-Zeit eine Brücke zur Anfangsphase der DDR zu schlagen. Schon 1975 hatte man dem Ganzen zu starke Verknappung, Schwerverständlichkeit und Überbetonung des Brutalen vorgeworfen, wie aus einem öffentlichen *Brief* Müllers an Martin Linzer hervorgeht.² Da es ihn »langweile«, sich mit jener »akademischen Journaille« abzugeben, die weitgehend aus »verhinderten Zensoren« bestehe (womit offensichtlich Wolfgang Harich gemeint ist),³ war Müller in diesem *Brief* einfach zur Gegenoffensive übergegangen. Anstatt die an ihn gestellten Fragen zu beantworten, hatte er kurzentschlossen neue aufgeworfen, ja sogar auf die »aktuelle Relevanz« des Faschismus und der Ausbeutung für die DDR hingewiesen – Dinge, die man nicht leichterhand in die Vergangenheit oder in den Westen abschieben solle.

Doch Müller war schon damals nicht nur auf seine eigene Verteidigung angewiesen. Es gab auch andere, die sich seiner Sache annahmen, wie etwa Hildegard Brenner (BRD) oder Helen Fehervary (USA), die vorbehaltlos seinen Standpunkt bezogen und gerade Müllers schwierigste und vielleicht auch problematischste Stücke, also *Mauser* und *Die Schlacht*, als seine wichtigsten bezeichneten. Beide sehen in Müller nicht nur den bedeutendsten DDR-Dramatiker, sondern den bedeutendsten deutschen Gegenwartsdramatiker schlechthin, der weit über Brecht hinaus in ein Neuland politischen Theaters vorgestoßen sei, indem er als Meister der totalen Dialektisierung alles in Frage stelle und damit einen ganz neuen Typ des Lehr- und Lernstücks geschaffen habe. Im Gegensatz zu Brecht sei eben Müller kein platter »Pädagoge« mehr, der sich

noch immer dem »Optimismus des bürgerlich-aufklärerischen Rationalismus« verpflichtet fühle, schreibt Brenner, sondern ein Nachaufklärer, der bereits durch die bittere Erfahrung der dialektisch-revolutionären Prozesse hindurchgegangen sei.⁴ Auch Fehervary rückt ihn von »Vertretern der Aufklärung« wie Lenin und Brecht ab und stellt ihn als einen in unaufhaltsame Prozesse Verstrickten hin, dessen Geschichtsbild viele Elemente der Kritischen Theorie, der Benjaminschen »Thesen«, der Negativen Dialektik usw. in sich aufgenommen habe.⁵

An dieser Sicht mag manches stimmen. Doch was ist daran besser, das heißt in besserem Sinne marxistisch als das Geschichtsbild, das Brecht entwickelt hat? Müller selbst sieht im Hinblick auf *Die Schlacht* dieses »Bessere« vor allem in seiner gründlicheren Faschismus-Analyse und gibt damit indirekt zu, daß er *Die Schlacht* zum Teil als einen Gegenentwurf zu *Furcht und Elend des Dritten Reiches* und *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* konzipiert hat. Brecht sei bei der Abfassung dieser Stücke weitgehend auf »Sekundärmaterial« angewiesen gewesen, wie Müller in seinem *Brief* behauptet, und habe obendrein die Widerstandskraft der deutschen Arbeiterklasse überschätzt. Daraus habe sich ein »Faschismusbild nach der Schnur der (damals notwendig unkompletten) marxistischen Analyse« ergeben.⁶ Mit dieser Bemerkung hat Müller durchaus recht. So hat Brecht das Phänomen »Faschismus« im *Arturo Ui* sicher verharmlost, indem er es als geschickte Machination einer lumpenproletarischen Gangster-Clique beschrieb. Das war einseitig und wurde dem Massencharakter der faschistischen Bewegung in keiner Weise gerecht.

Doch wie sieht denn die »komplettere marxistische« Analyse dieses Phänomens bei Müller aus? Wird er dieser Bewegung – im Lichte unserer Erfahrungen und Erkenntnisse – in einem umfassenderen Sinne gerecht? Genau besehen, erscheint mir seine Analyse noch begrenzter und damit unkompletter als die von Brecht. Wofür sich Müller interessiert, ist lediglich der »gewöhnliche Faschismus«, der von den meisten Leuten als das »Normale, wenn nicht die Norm« empfunden wurde und wo »Unschuld ein Glücksfall« war.⁷ Er faßt also durchaus das »Massenhafte« dieser Bewegung ins Auge – und bildet in

diesem Punkt einen Gegenpol zu Brecht. Doch das Gegenteil einer falschen These muß nicht immer die richtige These sein. Denn diese Gegenposition verleitet Müller dazu, im Faschismus, den Brecht zu Recht einen »pervertierten Sozialismus« nannte, nur noch das absolut Negative zu sehen. Bei Müller gibt es weder Widerstand noch Exil, weder Konzentrationslager noch Strafbataillone. Was bei ihm dargestellt wird, ist ein allgemeiner Brutalisierungsprozeß, durch den sich ganz Deutschland in ein einziges Schlachthaus verwandelt habe, in dem es bloß noch Schlächter und Geschlachtete gab. In seiner *Schlacht* bedeutet ›Schlacht‹ nicht mehr Klassenschlacht, sondern nur noch Schlachten im Sinne von zwanghaftem Abschlachten.

Und das erscheint mir als Analyse des Faschismus wesentlich kurzschlüssiger als das Faschismusbild, das Brecht in *Furcht und Elend* entwirft.⁸ Denn das ›Massenhafte‹ des Faschismus äußerte sich eben nicht nur als Massenbrutalisierung, sondern auch als Massenenthusiasmus, ja als Massenidealismus, den die Nazis im deutschen Volke zu entfesseln wußten. So interpretiert etwa Müllers 2. Szene (»Ich hatt einen Kameraden«) – in der drei deutsche Soldaten in russischer Winternacht den vierten Mann ihrer Gruppe, weil sie am Verhungern sind, einfach umlegen und auffressen – glatt am Faschismus vorbei. Mit solchen Soldaten hätte Hitler den Zweiten Weltkrieg bereits nach vierzehn Tagen verloren. Wenn die drei Landser ihren zu Tode erschöpften Kameraden für »Führer, Volk und Vaterland« noch 200 Kilometer auf den Schultern mitgeschleppt hätten, so wäre das eine bessere Analyse des Faschismus gewesen. Bei Müllers Szene hatte man das Gefühl, als spiele sich dieser Vorgang nicht in Rußland, sondern in irgendeiner grauen Vorzeit – auf dem Schlachtfeld zu Theben oder vor den Toren Trojas – ab. Auch daß sich die dargestellte Brutalität in allen fünf Szenen (1. Brudermord, 2. Kameradenmord, 3. Familienmord, 4. Gattenmord, 5. Opferung eines Deserteurs) fast ausschließlich gegen Deutsche richtet, wirkt höchst befremdlich. Bestand denn der Faschismus lediglich darin, daß Deutsche von Deutschen gefressen wurden? Hat sich nicht die Brutalität des Faschismus vor allem gegen andere Völker und ›Rassen‹, gegen Russen, Polen, Juden usw. gerichtet? Eine solche Vereinseitigung wirkt geradezu wie ein

Hohn auf die wirklichen Opfer des Faschismus! Ja, nicht nur das. Eine solche Vereinseitigung wirkt zugleich wie ein Hohn auf jene Deutschen, die entweder ins Exil gegangen sind oder im Untergrund gegen den Nazi-Staat Widerstand geübt haben. Wenn das Dritte Reich so ausgesehen hätte, wie es Müller darstellt, das heißt ohne Exil, ohne inneren Widerstand, ohne jene Kräfte, die sich diesem Ungeist unter Einsatz ihres Lebens widersetzen, hätte es nie eine DDR und nie einen DDR-Dramatiker wie Heiner Müller gegeben. »Unschuld« war eben nicht nur »Zufall«, wie Müller behauptet.

So betrachtet stellt seine *Schlacht*, die sich im Untertitel »Szenen aus Deutschland« nennt, keine wirkliche Faschismus-Analyse dar, sondern wirkt eher wie ein Rückfall in den nur allzu bekannten Topos der ›Deutschen Misere‹.⁹ Doch dieser Topos hat es Müller nun einmal angetan. So ist in seinem Drama *Germania Tod in Berlin* (1971), in dem Friedrich II. als Clown I und Hitler als benzinsaufendes Ungeheuer auftreten, Deutschland die große Hure, die es mit allen getrieben hat: die Nibelungenhure, die Preußenhure, die Kaiserhure, die Hitlerhure, die Kleinbürgerhure. In *Leben Gundlings Friedrich von Preußen Lessings Schlaf Traum Schrei* (1976) ist es noch einmal das ›Preußische‹, das Müller als Inbegriff aller widernatürlichen Unmenschlichkeiten entlarvt. Ja, selbst die DDR wird von ihm immer wieder in diesen Gesamtzusammenhang ›deutscher Geschichte‹ gestellt. »Man kann ein DDR-Bild nicht geben«, sagte Müller 1975 auf dem 7. Wisconsin Workshop, »ohne die DDR im Kontext der deutschen Geschichte zu sehen, die zum größten Teil auch eine deutsche Misere ist.«¹⁰ Wohl das beste Beispiel dafür sind seine *Bauern* (1960), die in der DDR leider erst mit fünfzehnjähriger Verspätung gespielt werden konnten. Am Schluß der ersten Szene schiebt hier Flint sein Fahrrad durch den Schlamm, und zwar mit einer Goethe-und-Schiller-Ausgabe, einer Fahne und einem Transparent unterm Arm, bis ihm plötzlich Friedrich II. mit seinem Krückstock und Hitler mit Eva-Braun-Brüsten auf den Rücken springen. Es gelingt ihm zwar, diese beiden wieder abzuschütteln, aber Bücher, Fahne und Transparent fallen dabei in den Dreck.¹¹ Wenn das ›Preußische‹ und das ›Faschistische‹ in der DDR noch so stark weiterwirken, wenn die Barbarei noch immer wie ein Alptraum auf diesem Staat lastet, wenn alles

immer nur wieder Ausgeburd der ›Deutschen Misere‹ ist: welche Hoffnung soll dann der Zuschauer schöpfen? Soll er seine Zuversicht allein auf den großen Bruder, die Sowjetunion, setzen? Immerhin sind die drei russischen Soldaten, die am Schluß der *Schlacht* den vertierten und ausgehungerten Deutschen etwas von ihren Tagesrationen abgeben, die einzigen positiven Gestalten in diesem Stück. Man denke auch an jenen russischen Bauern, von dem es im *Traktor* heißt, daß er den deutschen Soldaten auf die Frage, wo denn sein Acker sei, mit weit ausgebreiteten Armen geantwortet habe: »HierallesmeinFeld«. ¹² In diesem Sinne sieht es Fehervary, die das ›Dunkle‹ in Müller weitgehend aus seiner Einsicht in die Verfehlungen der deutschen Geschichte ableitet. Die russische Geschichte werde von ihm ganz anders, das heißt wesentlich positiver behandelt. So gebe es etwa in *Zement* revolutionäre Kräfte, die es in Deutschland nie gegeben habe. ¹³ Das ist schon richtig. Dagegen spricht jedoch ein Stück wie *Mauser*, in dem auch die russische Revolution – vor dem Hintergrund des alten Zarenreiches – aufs brutalste ›dialektisiert‹ wird.

Der Hinweis auf die ›Deutsche Misere‹, so wichtig er auch scheint, greift daher etwas zu kurz. Müller ist kein Biermann, der sich mit plakativen Phrasen begnügt, sondern einer, der wesentlich tiefer zu bohren versucht. Hinter seiner ›Misere‹ steht ein geradezu apokalyptisches Weltbild, das stets die gesamte Menschheitsgeschichte im Auge zu behalten versucht. Das sogenannte ›Dunkle‹ oder ›Radikal-Böse‹ ist für ihn nicht nur Teil der deutschen Tradition, sondern Teil der gesamten Vorgeschichte der Menschheit. Alles: ob nun Steinzeit, Antike, Mittelalter, Preußen, Hitler, ja zum Teil sogar noch die Gegenwart ist für ihn Prähistorie, Eiszeit, Barbarei, Schlachten oder Geschlachtetwerden. So heißt es etwa im Prolog zu seinem *Philoktet* (1966): ¹⁴

Damen und Herren, aus der heutigen Zeit
Führt unser Spiel in die Vergangenheit
Als noch der Mensch des Menschen Todfeind war
Das Schlachten gewöhnlich, das Leben eine Gefahr.
Und daß wirs gleich gestehn: es ist fatal
Was wir hier zeigen, hat keine Moral
Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen.
Wer passen will, der kann sich jetzt entfernen . . .

Den gleichen Prolog hätte man auch vor der *Schlacht* sprechen können. Denn in beiden Stücken – wie auch in Müllers *Macbeth*-Bearbeitung – wird das ›Schlachten‹ als das Gewöhnlichste von der Welt dargestellt. Ja, um die innere Korrespondenz all dieser ›vorgeschichtlichen‹ Epochen noch deutlicher zu machen, waren dem Programmheft von Müllers *Schlacht* eine Bilderserie aus Goyas *Schrecken des Krieges* und jener Abschnitt aus der *Ilias* beigegeben, in dem die Griechen den toten Hektor aufs grausamste zerfleischen. Im Gegensatz zur ›verteufelt humanen‹ Antike-Rezeption der Goethe-Zeit hat gerade das ›Griechische‹ bei Müller meist die Funktion, den archaischen Aspekt alles bisherigen menschlichen Handelns herauszustellen.¹⁵ Aus diesem Grunde rühmte er etwa das *Antigone*-Vorspiel Brechts von 1947 als eine wesentlich »konkretere« Darstellung des Dritten Reichs als die Szenenfolge *Furcht und Elend*.¹⁶

Es wäre darum verfehlt, Müller wegen seiner bewußten Anachronismen, seiner Zeitraffertechnik, mit der er die gesamte Vorgeschichte der Menschheit revuehaft auf die Gegenwart zu beziehen versucht, einfach ästhetischen Eklektizismus oder eine billige Brutalisierung der Geschichte vorzuwerfen, wie das etwa Wolfgang Harich tut, der bereits der *Macbeth*-Bearbeitung Müllers jede »geschichtsphilosophische Tiefe« absprach und ihm eine Neigung zu Pessimismus, Brutalität, ja ein schamloses Kokettieren mit der »westlichen« Horror- und Pornowelle unterschob.¹⁷ Solche Tendenzen gehen nicht nur auf ein modisches Schielen auf Artaud, Beckett und das Westberliner *Antikenprojekt* zurück!

Doch Harichs Reaktion gibt immerhin zu denken. Schließlich ist er nicht der Uneinsichtigste unter den DDR-Kritikern. Im Gegenteil. Wenn also ein Mann wie er Müller mißversteht, kann das nicht allein am Rezipienten liegen, sondern deutet auf eine Problematik hin, die in manchen von Müllers Dramen nun einmal nicht zu übersehen ist. Und die besteht vor allem in ihrer zu hoch angesetzten Abstraktionsebene, mit der Müller sein Publikum, das er bereits 1957 im Vorspruch zum *Lohndrucker* als das »neue Publikum« adressierte, einfach überfordert.¹⁸ In diesem Punkte, nämlich kein ›Pädagoge‹ sein zu wollen, unterscheidet er sich allerdings von Brecht. Es waren daher in der DDR lediglich höchst vereinzelte Kritiker

wie Wolfgang Heise, die selbst die *Schlacht* als ein Werk empfanden, in dem »uns Müller mit gegenwärtig noch mächtiger Vorgeschichte der Menschheit« konfrontieren wolle.

Und so blieb Müller – wegen seiner komplizierten ›Schwarzmalereien‹ – lange in der Isolation, ja wurde jahrelang überhaupt nicht gespielt. Denn tonangebend war nun einmal in der DDR der sechziger Jahre die Lukács-Harich-Linie, das heißt das Bemühen, alle positiven Vorbilder der Vergangenheit im Sinne der herrschenden ›Erbe‹-Konzepte in das allgemeine Bewußtsein zu integrieren. Müllers abgrundtiefes Erschrecken vor dieser Vergangenheit, das selbst da, wo andere leuchtende Vorbilder sahen, nur Barbarei erblickte, mußte notwendig schockieren. Hier war einer, der nicht zur Ruhe kommen wollte, der sich nicht integrieren ließ und der deshalb ein eminenter Störfaktor blieb. Müllers Neigung zum Topos der Deutschen Misere, zu Grausamkeit, zu Kleistscher Maßlosigkeit, zu schockartiger Sexualität, zu kafkaesker Verfremdung, zu Vorgeschichtlichem, zu Härte, zu Beispielen einer stillstehenden Dialektik, ja zu totaler Negation waren darum ein Stachel für all jene, die im Zeitalter der ›Sozialistischen Menschengemeinschaft‹ vorzeitig in den Ruhestand treten wollten. Denn bei ihm wurde die Vergangenheit nicht einfach in das Gegenwärtige integriert, indem man sie solange zu-rechtrückte oder umdeutete, bis sie in eine wohlgefällige Vorläuferlinie paßte, sondern bei ihm wurde selbst das Gegenwärtige noch immer im Lichte einer als ›barbarisch‹ hingestellten Vergangenheit gesehen.

Müllers Stücke sind demnach weder didaktisch noch moralisierend. Er hat in ihnen keine objektiven ›Weisheiten‹ anzubieten, sondern will vor allem einreißen, Abgründe aufzeigen, um damit Platz zu schaffen »for the beginning of an entirely new future«, wie Fehervary im Hinblick auf die *Schlacht* behauptet.¹⁹ Zugegeben: all das sind selbstverständlich höchst noble Intentionen. Doch werden sie in Stücken wie der *Schlacht* dramatisch und politisch wirklich zur Anschauung gebracht? Wenn Fehervary schreibt: »The Slaughter was written in order to be negated«, so hat sie natürlich recht.²⁰ Aber als der Weisheit letzter Schluß bleibt selbst eine solche Formel viel zu abstrakt. Auch Brechts *Mutter Courage* »was written in order to be negated«! Hier muß man also noch etwas

genauer sondieren.

Was Müller von Brecht wirklich unterscheidet, ist weniger das negative Beispiel als ein ganz anderes Konzept von Möglichkeiten politischer Einsicht. Bei Müller soll man nicht durch kritische Distanz, durch Reflexion lernen, sondern durch Furcht und Schrecken. Müller glaubt nicht an Fortschritt, an ein sich allmählich ausbreitendes Wissen, das heißt an ein aufklärerisches Stafettenprinzip innerhalb der Geschichte. Für ihn gibt es keine historischen Etappen, kein Weiterführen einmal begonnener Tendenzen, keine fortschreitende Emanzipation, sondern nur, Barbarei und Utopie, nur Vorgeschichte und Nachgeschichte der Menschheit. Geschichte ist für ihn nichts, was sich weiterspinnen, sondern nur, was sich überwinden läßt. Und damit wird alles ›Gegenwärtige‹, ob nun einst oder heute, zur bloßen Durchgangssphase. So sagt etwa Müller in einer Anmerkung zum *Mauser* bewußt paradox: »Damit etwas kommt muß etwas gehen die erste Gestalt der Hoffnung ist die Furcht die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken.«²¹ Wenn jedoch allein Furcht und Schrecken das jeweils Neue ankündigen, dann hat die Menschheit an sich schon immer die Chance gehabt, über ihren eigenen Schatten zu springen – selbst in der Antike, selbst im Mittelalter. Welche Rolle spielt da eigentlich noch der Marxismus? Das ist ebenso negativ-utopisch gedacht, wie Bloch positiv-utopisch zu denken versuchte: bei Müller vom Schrecken, bei Bloch vom positiven Vorschein her konzipiert.

Und so wird denn die Utopie – als Gegensatz zu Horror – bei Müller oft, wenn auch nicht immer, als das total Unvermittelte hingestellt. Dafür spricht folgende Stelle aus *Mauser*:²²

Nicht eh die Revolution gesiegt hat endgültig
In der Stadt Witebsk wie in anderen Städten
Werden wir wissen, was das ist, der Mensch.

Ja, im *Bau* (1965) sagt einer der Arbeiter noch plastischer von sich selber:²³

Kein andrer wollt ich sein als ich und ich
Seit ich das Und kenn zwischen mir und mir
Mein Lebenslauf ist Brückenbau. Ich bin
Die Fähre zwischen Eiszeit und Kommune.

Wenn die realgeschichtliche Situation so wäre, wie sie Müller in diesen Zeilen anvisiert, hätten wir wenig Hoffnung. Schon um den Gedanken der ›Revolution‹ fassen und verbreiten zu können, wird man ›menschliche‹ Menschen brauchen. Und wie soll sich eine »Fähre« in Gang setzen, wenn da immer noch »Eiszeit« herrscht? In Eiszeiten ist der Fluß des Geschehens erstarrt. All das würde ein totales Herausspringen aus der Geschichte erfordern, um den von Müller erträumten ›Sprung‹ vom Tier zum Mensch zu erzielen. Freilich, mit einer solchen Sicht wird jedes blinde Vertrauen auf eine automatische Evolution der Menschheit zu ›Besserem‹ zu Recht ad absurdum geführt. Aber wird damit den Menschen nicht auch die Hoffnung auf die Revolution genommen?

Es ist daher sehr die Frage, ob Müllers Geschichtsbild wirklich so ›dialektisch‹ ist, wie Hildegard Brenner behauptet. Wenn nämlich alles Bisherige nur Barbarei, nur Eiszeit der Menschheit war, dann hätte der Kommunismus keine wirkliche Chance. Wenn es nicht schon in der Vergangenheit einsichtsvolle und kämpferische ›Menschen‹ gegeben hätte, wäre jede Hoffnung auf eine bessere Zukunft von vornherein illusionär. Dann ständen der Menschheit nur neue barbarische Zeitalter bevor, in denen sich wiederum nichts in Bewegung setzt. Und damit würde jede Arbeit im Gegenwärtigen total entwertet. Dann wäre die »Praxis« nur die »Esserin der Utopien«, wie der Ingenieur Hasselbein im *Bau* behauptet.²⁴ Dann wäre alles nur neuer Schrecken, nur ›Stillstand‹, der keine Aussicht auf die Möglichkeit eines dialektischen Umschlags erlaubt. Jedenfalls kann ein Publikum, das nur *Die Schlacht* oder *Mauser* kennt, keine positiveren Folgerungen aus Müllers Geschichtsphilosophie ziehen. Ihm bleibt die Möglichkeit, das Negative auf einer zweiten Ebene dialektisch aufzuheben, weitgehend verschlossen.

Denn wer ist schon zu dialektischen Höhenflügen fähig, die eine totale Negierung der totalen Negativität erfordern, ohne daß da irgendein vermittelnder Weg gezeigt wird? Macht sich Müller mit solchen Konzepten nicht zum Dichter einer utopischen Hoffnung, die nur von ganz wenigen verstanden, geschweige denn mitvollzogen werden kann? Und ist es sinnvoll, jene, die da nicht mitkönnen, einfach als unverständlich hinzustellen, wie das in den eingeblendeten Publikumsreak-

tionen vor dem 2. und 4. Bild der *Schlacht* geschah? Sind das die besten Mittel, um das noch »unterentwickelte« Massenbewußtsein – in dem noch »mächtig Vorgeschichte nachwirkt« – auf den Stand des höchsten sozialistischen Bewußtseins zu bringen? Wären hier nicht pädagogisch effektivere Strategien notwendig, um jenen realen Sozialismus zu erreichen, bei dem diese Diskrepanz allmählich kleiner wird, ja schließlich völlig verschwindet?

Müller denkt da anders. Er glaubt, daß das Publikum in der DDR eher »unterfordert« werde, wie es in *Theater-Arbeit* heißt.²⁵ Das gilt sicher nicht für seine Stücke, die weitgehend als »Intellektuellenstücke« gelten. Das breite Publikum begreift einfach nicht, daß es durch die schwarz-in-schwarz gemalte Darstellung der Deutschen Misere, des Hitler-Faschismus oder der Vorgeschichte der Menschheit zu »Besserem« herausgefordert werden soll. Im Gegenteil. Es wird eher entmutigt, wenn es bloß niederschmetternde Brutalitäten vorgesetzt bekommt. Und so sind es weiterhin nur gewisse Intellektuelle, die das »erschreckend hohe Niveau« dieser Stücke bewundern. Ja, manche streichen gerade die zunehmende Verknappung, Abstrahierung, Intellektualisierung der Müllerschen Dramen heraus, um sich selber als die einzig Einsichtigen hinstellen zu können. Andere haben dagegen eher das beklemmende Gefühl, daß es sich bei diesen Werken um etwas höchst Elitäres handelt, daß sich in *Bau, Mauser, Traktor* und *Schlacht* Dinge abspielen, die man – unter den gegebenen Umständen – eher im ZK oder auf einer Parteihochschule diskutieren sollte als im Theater. Denn diese Stücke – im Gegensatz zu *Weiberkomödie*, *Zement*, *Lohndrucker* oder *Bauern* – sind zu komprimiert, zu anspruchsvoll, zu raffiniert gebaut, als daß hier das breite Publikum einfach »koproduzieren« könnte, wie sich Müller das denkt.²⁶ In den USA würde man sagen: »Müller is a poet's poet.« Er erfindet Handlungen, die einen viel größeren Assoziationsreichtum haben als die Fabeln eines Hacks oder Dorst. Er schreibt Verse, die in ihrer Dichte, ihrer Härte, ihrer Vielschichtigkeit zum Besten gehören, was die deutsche Literatur in den letzten zwanzig Jahren hervorgebracht hat. Doch er erklimmt dabei Höhen, wo selbst andere linke Poeten der Schwindel ergreift. »Ich mußte oft so lange über die einzelnen Sätze nachdenken«, schrieb Peter Schneider 1974

über den *Bau*, »daß es mir nur schwer gelang, den Gang der Handlung zu erfassen. Aus jedem zweiten Satz weht einen plötzlich der Atem der Jahrhunderte an, ein Aphorismus folgt dem andern, die Sprache wird zum Bildungserlebnis.«²⁷ Es wäre daher etwas arrogant, im Mißerfolg mancher dieser Stücke allein den Beweis ihrer Größe und Bedeutsamkeit zu sehen.²⁸ Auch »Klassiker« wie Müller sollten von Zeit zu Zeit mal wieder in den sprachlichen und gesellschaftlichen »Unterbau« absteigen, wie Schneider zu Recht erklärt.²⁹

Trotz alledem war die *Schlacht* in der Darstellung der Ostberliner Volksbühne ein ungeheures Schau- und Lehrstück! Hier gibt es einen Staat und eine Bühne, die einem Dramatiker wie Heiner Müller, der momentan sicher die stärkste Potenz unter den deutschsprachigen Dramatikern ist, nach langen Jahren Ulbrichtscher Verkennung, die in seinem Werk so manche Narbe hinterlassen haben, endlich die Möglichkeit bieten, ein politisch nicht ganz unproblematisches Stück für eine relativ kleine Anzahl von Zuschauern mit höchstem Aufwand in Szene zu setzen. Und das gleich zweimal, in zwei verschiedenen Inszenierungen! Ein solcher Vorgang ist geradezu atemberaubend – und hat im Wesen keine vergleichbare Parallele. Wo sind schon in den letzten fünf Jahren in unseren Breiten Probleme des Faschismus auf einer so hohen Ebene dramatisch durchreflektiert worden? Herrscht hierzulande nicht eher die fatale Neigung zur Verharmlosung (*Ich war Adolf Hitlers Zahnbürste*) oder gar zur offenen Rechtfertigung (*Der Arzt von Stalingrad*)? Doch nicht nur das: Wo wird in der Bundesrepublik der Zweite Weltkrieg so kompliziert dargestellt wie in Kants *Der Aufenthalt*, Frauenprobleme so vielschichtig abgehandelt wie in Morgners *Trobadora Beatriz*? Immer wieder wird in solchen Werken auf das gesamte literarische Erbe, die gesamte deutsche Geschichte oder die Geschichte der Gesamtmenschheit zurückgegriffen, um die zur Diskussion gestellten Probleme so multidimensional wie nur möglich zu entfalten. Und zwar wird dabei auch das Höchste, Widersprüchlichste, ja selbst manches Problematische nicht gescheut, um der guten Durchschnittsliteratur der DDR auch einige »Meisterwerke« zur Seite zu stellen, die jenes oft zitierte »Utopisch-Unerledigte« enthalten, das in eine qualitativ veränderte Zukunft weist.

Und das ist auch gut so. Denn jede sozialistische ›Übergangsgesellschaft‹, in der das sozialistische Bewußtsein noch nicht zum Massenbewußtsein geworden ist, sieht sich notwendig vor die Aufgabe gestellt, in ihrer Kulturpolitik mal das ›Hohe‹, mal das ›Niedrige‹ zu akzentuieren, also eine Methode genau kalkulierter Wechselbäder zu praktizieren, um dem erwünschten Ziel der einen großen, gebildeten Nation allmählich näherzukommen. Neben allen Literaturformen und Medien, die auf Massenwirksamkeit hinzielen (also Film, Funk und Fernsehen), muß sie mit derselben Intensität die vielgeschmähte ›Erbe‹-Pflege betreiben, um ihren Anspruch auf legitime Erfüllung aller progressiven Träume und Wünsche der Gesamtmenschheit aufrechtzuerhalten und zugleich Werke von einer ebenso hohen ästhetischen Qualität produzieren, mit denen dieser Anspruch auch in der eigenen Praxis eingelöst wird.³⁰

Und im Rahmen dieser kulturpolitischen Konstellation haben auch die Dramen Müllers durchaus ihre Berechtigung und ihren Ort. Sie sind nicht nur Störfaktoren oder Provokationen, sondern auch Leitbilder eines künstlerischen Anspruchs, der in seiner Wirkung auf andere Stückeschreiber innerhalb der DDR doch in einem gewissen Sinne ›massenwirksam‹ werden könnte. Ihre Hauptfunktion besteht nicht in einer offenen oder versteckten Herausforderung der Parteihierarchie, wie man das im Westen gern sehen würde. Dazu gehörte eine bürgerlich-antinomische Denkform, über die Müller zum Glück weit hinaus ist. Genau besehen, sind die meisten seiner Stücke im ständigen Ringkampf mit diesem Staat entstanden, wenn auch dieser Ringkampf lange Zeit ein höchst ungleicher war und bestenfalls mit einem fruchtlosen Clinch verglichen werden kann. Leider haben die Verantwortlichen in der DDR etwas spät erkannt, mit welchem Partner sie es in diesem Falle zu tun hatten. Daher die unleugbaren Narben, die Härte, die Widersprüchlichkeit, die Neigung zu totaler Negierung, die manche der Müllerschen Werke kennzeichnet.³¹ Denn durch diese Nichtanerkennung wurde er gezwungen, den Brechtschen Gestus des Zeigens, Anregens und Vermittelns aufzugeben und ein Theater der Konfrontation zu entwickeln, das manchmal fast ans Absurde grenzt. Wenn Müller daher den ›Horror‹ liebt, dann auch deswegen, um in aller Frustrierung

nicht die letzte Hoffnung auf eine endgültige Änderung der politischen Situation zu verlieren und das qualitativ ›Andere‹ mit den Mitteln des Schreckens herbeizuzwingen.

Daß ein solcher Stücktyp, für den *Die Schlacht* durchaus repräsentativ ist, beim breiten Publikum, das nach harten Aufbaujahren seit 1970/71 stärker nach Konsum und Unterhaltung drängt, schwer ankommt, ist also nicht nur Müllers Schuld. Es wäre deshalb töricht, im Hinblick auf die ›Härte‹ und ›dialektische Abstraktheit‹ von einer bewußten Widerborstigkeit des Autors zu sprechen. All das ist viel eher Resultat jener höchst widerspruchsvollen politischen und gesellschaftlichen Gesamtentwicklung der DDR, deren Führungsschicht – in berechtigter Angst, die notdürftig errichtete Basis wieder zu gefährden – so manchen unbequemen Fragern einfach den Mund verschloß. Es ging und geht bei dieser Auseinandersetzung weniger um ein Ringen Müllers gegen die DDR als um ein Ringen Müllers mit der DDR. Wie sich dabei die Akzente verschieben werden, hängt nicht allein von der SED oder von Müller, sondern auch von jenen außenpolitischen und gesellschaftlichen Prozessen ab, in die beide gleichermaßen verwickelt sind.

Es hat daher keinen Sinn, in dieser Sache entweder für Müller und gegen den ›Apparat‹ oder für den ›Apparat‹ und gegen Müller Partei zu ergreifen (schon gar nicht von außen her). Beide sind nach wie vor aufeinander bezogen. Allerdings könnte diese Beziehung wieder etwas produktiver werden, falls man ihm auch in Zukunft jene ›relative Autonomie‹ zugesteht, wie sie in der Aufführung der *Schlacht* durch die Volksbühne zum Ausdruck kam. Falls man Müller dagegen weiterhin vom Zentrum der Entscheidungen abdrängen sollte, werden auch seine Werke Spuren solcher ›Abdrängungen‹ zeigen. Doch das sind selbstverständlich Probleme, deren gründliche Behandlung über den Rahmen eines knappen Theaterberichts, der hier bereits über Gebühr strapaziert wurde, weit hinausgehen würde.³²

Anmerkungen

1 Zu ersten westlichen Aufführungen dieses Stücks vgl. Christoph Müller, *Neue Versuche mit Heiner Müllers ›Schlacht‹ in Basel und Mannheim*. In: *Theater heute* (1976), H. 12, S. 16-18.

2 Vgl. *Theater der Zeit* (1975), H. 8, S. 58. – Auch in Heiner Müller, *Theater-Arbeit* (Westberlin, 1975), S. 124-126.

3 Den Anlaß dazu hatte Wolfgang Harichs Polemik *Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. Aus Anlaß der ›Macbeth‹-Bearbeitung von Heiner Müller* gegeben. In: *Sinn und Form* (1973), H. 1, S. 189-218.

4 Hildegard Brenner, *Heiner Müllers ›Mauser‹-Entwurf: Fortschreibung der Brechtschen Lehrstücke?* In: *Alternative 110/111* (1976), S. 210-221. Hier S. 221.

5 Helen Fehervary, *Enlightenment or Entanglement: History and Aesthetics in Bertolt Brecht and Heiner Müller*. In: *New German Critique* 8 (1976), S. 80-109. Hier S. 83.

6 *Theater-Arbeit*, S. 124 f.

7 Ebd., S. 125.

8 Ein detaillierter Vergleich zwischen *Furcht und Elend* und *Die Schlacht* findet sich bei Fehervary, S. 102 ff.

9 Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Heines ›Wintermärchen‹. Zum Topos der ›Deutschen Misere‹*. In: *diskussion deutsch* 8 (1977), H. 35, S. 234-249.

10 *Gespräch mit Heiner Müller*. In: *Basis* 6 (1976), S. 49.

11 *Stücke* (Berlin/DDR, 1975), S. 40.

12 *Geschichten aus der Produktion 2* (Westberlin, 1974), S. 24.

13 Vgl. hierzu Fehervary, S. 85, 89.

14 *Stücke*, S. 181.

15 Vgl. hierzu die gründliche Analyse von Rüdiger Bernhardt, *Antikerezeption im Werk Heiner Müllers*. In: *Weimarer Beiträge* 22 (1976), H. 3, S. 83-122.

16 *Theater-Arbeit*, S. 125.

17 Vgl. Anm. 3.

18 *Geschichten aus der Produktion 1* (Westberlin, 1974), S. 15.

19 Fehervary, S. 92.

20 Ebd., S. 95.

21 *Alternative 110/111* (1976), S. 191.

22 Ebd., S. 187.

23 *Der Bau*. In: *Sinn und Form* 17 (1965), H. 1, S. 224.

24 Ebd., S. 180.

25 *Theater-Arbeit*, S. 123.

26 Ebd., S. 125.

27 Peter Schneider, *Kein Anlaß zu Schadenfreude*. In: *Spiegel* 28 (1974), Nr. 36 vom 2. September, S. 121.

28 *Theater-Arbeit*, S. 122.

29 Schneider, 121.

30 Vgl. Jost Hermand, *Erbepflege und/oder Massenwirksamkeit. Zur Genre-Diskussion in der DDR*. In: *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Hrsg. von Walter Hinck (Heidelberg, 1977), S. 113 ff.

31 Vgl. dazu auch Müllers kryptische und zugleich höchst aufschlußreiche Bemerkungen über Thomas Brasch in seiner Rezension *Wie es bleibt, ist es nicht*. In: *Spiegel* 31 (1977), Nr. 38 vom 12. September, S. 215.

32 Helen Fehervary sei auch an dieser Stelle noch einmal für ihre Kritik gedankt.

III. Polemiken

Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin)

Piscator auf dem Streckbett

Heiliger Erwin! (Goethe)

C. D. Innes – wie der Klappentext verrät, verbirgt sich dahinter ein Mann – hat aus Kanada ein Buch über *Erwin Piscator's Political Theatre* veröffentlicht, das den stolzen Untertitel »The development of modern German drama« trägt.* Bereits unmittelbar nach Erscheinen wurde diese Schrift in Amerika einer vernichtenden Kritik unterzogen. Zugleich prophezeite man ihr, sie werde weite Verbreitung finden.¹ Ersteres war zumindest nicht unberechtigt. Letzteres ist zweifellos eingetreten.

Denn Innes' Monographie darf in der Tat »the first critical study in book form [. . .] to deal exclusively with Piscator«² heißen. Und als solche hat sie auch ihre unleugbaren Verdienste – obwohl keineswegs zutrifft, daß ihr Gegenstand vorher derart »neglected« war, wie ihr Verfasser behauptet (vgl. 2). Innes hätte sich nur etwas umtun müssen.³ Doch ist er dafür wenigstens *ad fontes*, nämlich in die Archive, gegangen, was ja ebenfalls seine Meriten hat. Manches unbekannte Material, mancher nützliche Hinweis wurde so zutage gefördert und kam zu den Beobachtungen am Text, den ausführlichen Beschreibungen und kritischen Berichten, die Innes gibt, hinzu. Der Autor, der weitgehend auf die praktische Theaterarbeit fixiert ist, kennt seinen Gegenstand nicht nur im deutschen Bereich: auch die außerdeutsche Entwicklung wird, jedenfalls gelegentlich zum Vergleich herangezogen. (Man beachte vor allem, was Innes über das politische Theater in England, insbesondere über die Tätigkeit Joan Littlewoods, zu sagen hat [vgl. 33 ff. u. ö.].) Der ganze, oft recht sperrige Stoff wird zudem ziemlich flott vorgetragen; gleichwohl aber hat sich Innes der vielgerühmten angelsächsischen Sachlichkeit und Nüchternheit befleißigt.

Freilich nicht immer mit Erfolg. Zum einen mangelt es bei ihm nicht an Übertreibungen; zum andern erweist sich seine Nüchternheit nicht selten als Banalität. (Die pompöse Platt-

heit von Sätzen wie »Art, like mathematics, may be pure or applied« [39] ist ja schwer zu überbieten.) Doch damit noch nicht genug. Keiner jener Vorzüge, die ich soeben nannte, ist ohne Schattenseite. Das vergleichende Material, das Innes dankenswerterweise beisteuert, wirkt nicht bloß unvollständig, sondern auch zufällig und willkürlich; gegenüber der Praxis – bei aller Verehrung fürs Konkrete – kommt die Theorie entschieden zu kurz; und was vollends den Stoff in seiner Gesamtheit angeht, so gibt es wohl wenige Arbeiten, ob zu Piscator oder sonstwem, die eine Überfülle von Fakten dermaßen kunterbunt und verwirrend ausbreiten wie dieses Buch. Gerade an der Methode zeigt sich besonders deutlich, wie bei Innes (um mit Begriffen der von ihm geschätzten Rhetorik zu reden) die *virtus* in ein *vitium* umschlägt. Denn der Aufbau seines Werkes ist unbedingt, in Konzeption und Ansatz, höchst ehrgeizig; und wäre ihm der Versuch einer synthetischen Darstellung auch nur annähernd gelungen, so müßte man sogar als ideologischer Gegner den Hut ziehen. Doch die Zusammenschau von Chronologie und konstanten Elementen, Grundsatzforderungen und Gelegenheitslösungen bleibt immer wieder im bloßen Ineinander, ja Durcheinander stecken. Zu einer echten Synthese gelangt Innes nie. Das ständige Hin und Her, das vielfach Äußerungen des frühen Piscator neben solche des späten, aus den fünfziger und sechziger Jahren, stellt und auch vor offenen Anachronismen (man vergleiche etwa das zum Sozialistischen Realismus Gesagte [73 ff.]) nicht halt macht, reckt und streckt seinen Gegenstand nach allen Richtungen und ergibt im besten Falle eine Serie forcierter, manchmal eleganter, manchmal halsbrecherischer Rösselsprünge. *Yet there is method in't*; wer erklärt, es handle sich einfach um »a methodological disaster«,⁴ verkennet die Sachlage.

Eher scheint mir da schon die Zurückweisung der Inneschen »McLuhanacy«, will sagen der Gleichsetzung Piscators mit Marshall McLuhan, am Platz;⁵ denn Innes schreibt doch tatsächlich: »Piscator [...] anticipated McLuhan's analysis of modern media, where the way in which a message is expressed is seen to be more important than the content because the medium determines the meaning« (204). Zugestanden, ganz abwegig ist derlei nicht: Piscator *hat* sich, wie wir noch sehen

werden, in krasse Widersprüche verwickelt, wenn auch kaum derselben Art. Man soll aber andererseits jenen kanadischen Schnörkel nicht überschätzen. Mit McLuhans Thesen zu liebäugeln ist (oder war) so modisch, wie der Jargon gewisser Kritiker modisch ist (oder war).

Wirklich brenzlich wird es erst, wo die Frage der Vorgeschichte des politischen Theaters zur Debatte steht. Innes befaßt sich nämlich weder mit der Entwicklung eines radikalen Volks- und Massentheaters, die immerhin bereits seit der Französischen Revolution, angeregt durch Rousseaus *Lettre à M. D'Alembert sur les spectacles* und ähnliche Schriften, im Gange ist und sich in Frankreich wie in Deutschland, durch Vermittlung der Sozialbewegungen und des erwachenden Nationalbewußtseins, bis in die Gegenwart hereingezogen hat; noch auch befaßt er sich mit der so einflußreichen Vermittlerfunktion des Naturalismus innerhalb dieser Entwicklung. (Was Innes statt dessen beschäftigt, sind zum Beispiel Touristenattraktionen wie der sogenannte »Meistertrunk« in Rothenburg ob der Tauber [vgl. 87].) Wird einem aber nicht durch Piscators Auseinandersetzung mit der Volksbühne, die ja unmittelbar aus dem Naturalismus hervorgewachsen ist, die Nase auf diese Zusammenhänge gestoßen? Und hat sich nicht Piscator selber, obzwar natürlich kritisch, auf solche Vorläufer berufen? Ja, hat er nicht mitunter, wie wir von Innes (vgl. 41) erfahren, sogar naturalistisch inszeniert? Kann also ein Buch über ihn (rhetorisch genug gefragt) all das ignorieren – zumal, wenn es sich zum Überfluß »The development of modern German Drama« nennt?

Innes jedoch, trotz seines anspruchsvollen Untertitels, hat nicht einmal das einschlägige Standardwerk, Szondis *Theorie des modernen Dramas*, zur Kenntnis genommen: ein Studie, die weiß Gott auch zu seinem Thema einiges sehr Nachdenkenswertes enthält!⁶ Andere Forscher, die gleichzeitig mit Innes über Piscator schrieben, bewiesen hier einen viel schärferen Blick, ein viel reiferes Urteil. Zu nennen wäre namentlich der italienische Regisseur und Kritiker Massimo Castri, der in seinem Buch *Per un teatro politico* das gesamte verwickelte Geflecht dieser Beziehungen, das ich nur im groben andeuten konnte, klar und übersichtlich dargestellt hat.⁷ Er beschränkt sich dabei allerdings fast völlig auf die politische Linke und

behandelt die Rechte – die nämlich nicht bloß gefährlich, sondern auch aufschlußreich ist – beinah noch nachlässiger als selbst Innes, der wenigstens einige verstreute Hinweise bringt. Beide Darstellungen, ja vielleicht ganze Forschungsrichtungen, bedürfen in dieser Hinsicht dringend der Ergänzung.⁸

Um aber auf die Widersprüche in Piscator selber zurückzukommen, so sind dem Manne Innes durchaus wieder richtige Ansätze zuzugestehen, und zwar trotz aller Vorbehalte. Woran er diesmal scheitert, ist jedoch nicht seine Überkompliziertheit, sondern schlicht deren Gegenteil. Mit monotoner Hartnäckigkeit werden sämtliche Diskrepanzen auf den simplifizierenden Gegensatz von ›rational‹ und ›irrational‹ (oder »intellectual« und »emotional« [vgl. 136]) zurückgeführt, der seinerseits aus einer »dichotomy«, ja »confusion« (wie Innes auch sagt) »between ›propaganda‹ and ›agitation‹« (vgl. 32, 65 u. ö.) abgeleitet wird. Was selbstverständlich nichts anderes heißt, als daß Innes den frühen Schlüsselbegriff für ein politisches Theater, ›Agitprop‹, geradezu manichäisch auseinanderreißt, um ihn, solcherart zerstückt, auf isolierte Formeln aus Piscators späterer Entwicklung – so vor allem ›Documentary Drama‹ und ›Total Theatre‹ – zu übertragen. Dazu paßt auf genaueste, daß wir bald von »attack on the emotions« (31), bald von »attack on intellect« (149) hören. Und mit dem von Innes gehätschelten Gegensatz von Kunst und Politik verhält es sich, wie sich denken läßt, ganz ähnlich. Begriffe wie »artistic context« und »dramaturgical aspects« werden bei ihm der verabscheuten »practical political application« nicht minder schroff entgegengesetzt (vgl. 201) als der Gefühlsbereich dem der Vernunft.

Daß Innes eine Kritik, die sich dezidiert als linksradikal versteht, immer wieder erbittern muß,⁹ liegt auf der Hand. Auch sind Einwände ja mehr als angebracht. Freilich, mit einem progressiven Hare Krishna, dem bloßen Aufreihen beschwörender Schlagworte (»revolutionary theater«; »put in the hands of the people«; »a form of praxis«), ist es sowenig getan wie mit dem Abbeten von Piscators eigenen Programm-erklärungen, die lediglich wiederholt werden. Was eine echte marxistische Kritik an Piscator leisten müßte, eine Kritik, die konstruktiv, historisch, dialektisch an dessen politisches Theater herantritt, ohne es zu fetischisieren: das könnten uns

abermals die Beiträge Castris lehren. Ich darf vielleicht, gleichsam als Kostprobe, zwei Stellen daraus anführen. Die erste entstammt dem Schlußteil des Piscator-Kapitels in Castris Buch, wo er schreibt: »Wie in der Theorie der deutschen Sozialdemokratie und eines Gutteils der Zweiten Internationale weder die aktive Rolle des historischen Subjekts noch die ständige Dialektik zwischen objektiven und subjektiven Geschichtsfaktoren erscheint, sondern statt dessen eine mechanistische und oft optimistische Schau des Geschichtsprozesses, die vorherrscht, so erscheint auch in dem großartigen und großtönenden (*magnifico e magniloquente*) politischen Theater Piscators das Subjekt – nämlich der Mensch, in dem der Geschichtsprozeß sich spiegelt und zur Reife gelangt – nur unter vielen Schwierigkeiten als ein handelndes; im Gegenteil, was hier vorherrscht, ist die äußerst geschickte (*abilissima*) Darstellung der sozio-ökonomischen Mechanismen und historisch-politischen Ereignisse, die Piscator fast wie ein buntes Märchengeschehen in ihren Bann schlagen und die er mit glücklichster Erfindungsgabe in das verwandelt, was wir heute, aus der geschichtlichen Distanz, wohl nicht zu Unrecht als wunderbare Bühnenspielzeuge und prächtige Theatermaschinen bezeichnen dürfen.« Castri erkennt in diesem untergründigen Zusammenhang eine subtile Ironie, da es ja gerade die Sozialdemokraten waren, gegen die Piscator, während seiner Arbeit mit der Volksbühne, seinerzeit anzukämpfen hatte.¹⁰

Oder man nehme, diesmal aus dem Kapitel über Bertolt Brecht, jene Stelle, wo dessen Polemik gegen jede formale oder rein technische Revolutionierung der Kommunikationsmittel referiert wird. Brecht verwarf ein solches Vorgehen bekanntlich deshalb, weil es nur eine äußerliche Modernisierung der Apparate bedeuten und damit deren affirmative Katharsisfunktion erst recht bestätigen würde; und Castri weist mit gutem Grund darauf hin, daß Brechts Ablehnung, wie mittelbar auch immer, sehr wohl gewisse Aspekte der Piscatorschen Theaterarbeit einschließt. Ein politisches Theater dieser Art, so argumentiert er, das durch grandiose und hinreißende Bühnenmechanismen und unter Verwendung – entgegen Piscators eigenem Anspruch – von Mitteln und Formen der Einfühlung den Zuschauer zwar in der Tat mit

politischer Lust und Energie erfülle, sie aber zugleich innerhalb der Aufführung selber befriedige und zur Entladung treibe, müsse mit Notwendigkeit ebenfalls kathartisch-affirmativ wirken und so, als unschädliches Sicherheitsventil für politischen Überdruck, paradoxerweise genau jene Gesellschaft stützen, zu deren Zerstörung und Umwälzung es eigentlich beitragen möchte.¹¹ Hier wie überall ist Castri – ein bewundernder, ja liebender Anhänger trotz seiner unbarmherzigen Analyse – gleichweit von jedweder blinden Parteinahme oder Begeisterung wie von jeglicher Nörgelei oder billigen Bloßstellung entfernt. Er verfängt sich nicht in Piscators Voraussetzungen, obwohl er sie teilt: er kritisiert von innen her und wahrt dennoch Abstand. Dies, so scheint mir, ist der einzige Weg, der einer ideologisch engagierten Forschung offensteht.

Innes freilich ist keineswegs engagiert: er besitzt lediglich Vorurteile. Und was sein Gesamtbild Piscators betrifft, so bleibt offenbar bloß die betrübliche Folgerung, daß es damit nicht sehr überzeugend bestellt sei. Dafür gibt es bei ihm aber lohnende Einzelheiten, wie wir hörten. Der liebe Gott, so schließen wir freudig, steckt halt wieder einmal im Detail. Leider aber auch (das läßt sich ebensowenig leugnen) der Teufel, und beileibe nicht nur der für Druckfehler zuständige. Da Innes viele solcher Einzelheiten bringt, sind Berichtigungen unumgänglich. Welcher Teufel hat ihn zum Beispiel geritten, als er erklärte, Hanns Johsts Nazi-Stück *Schlageter* vereinige in sich »all the formal definitions of Documentary Drama« und Karl Gustav Vollmöllers »Große Pantomime« *Das Wunder*, auch *Das Mirakel* betitelt, stelle den Prototyp expressionistischer Bühnenkunst dar (vgl. 92 bzw. 183)? Dabei ist dieser durch Max Reinhardt berühmt gewordene Schinken von 1912, bei dessen Inszenierung der Autor »Weihrauch im Saal verbreiten ließ, um den Zuschauer in die nötige Weihestimmung zu versetzen«,¹² doch wahrhaftig alles andere als expressionistisch; und entsprechend zeigt doch gerade Johsts Machwerk, wenn irgend etwas, den ganzen Unterschied zum Dokumentardrama! Entweder ist Innes hier jeder Begriff von dem, was er vorher gelernt und gelehrt hat, plötzlich verschwunden – oder er hat Johst wie Vollmöller niemals gelesen.

Ähnlich könnte man übrigens mit Bezug auf *Trommeln in der Nacht* fragen. Denn Brechts Heimkehrer drama soll nach Innes nicht bloß selber brutal realistisch sein, sondern überhaupt und allgemein eine naturalistische Phase krönen oder markieren. Kühn wird bestimmt: »A return to Naturalism becomes apparent in Germany between 1920 and 1924 [. . .] and a new phase, ›brutal‹ realism, opened with Brecht's *Drums in the Night* in 1922« (41). ›Phasen‹ über ›Phasen‹! Schon kurz zuvor soll nämlich außerdem »the *Young Germany* movement« fröhliche Urständ gefeiert haben: »a development within Reinhardt's theatre«, wie Innes erläutert, das aber gleichzeitig ein Produkt des Expressionismus sowie eine Vordeutung auf Piscator sei (vgl. 183 u. 12). Nun gibt es zwar ein Junges Deutschland (sogar ein Jüngstes Deutschland) im 19. Jahrhundert, jedoch (auch wenn der Name gelegentlich auftauchen mag) keine solche ›Bewegung‹ während des Ersten Weltkriegs – jedenfalls soweit ich weiß. Bei Innes aber purzeln die ›Phasen‹ und ›Bewegungen‹ förmlich übereinander. Daß sein Piscator dabei nicht müßig sein darf, versteht sich von selbst. »He [. . .] fathered«, so wird uns versichert, sowohl die gesamte Agitprop-»Bewegung« als auch das »Zeitstück« der Neuen Sachlichkeit (vgl. 153) und vollführte damit einen Zeugungsakt, den man nicht einmal dem versiertesten Sexakrobaten zumuten würde. Heiliger Erwin! Zugleich war er natürlich, sozusagen in einem Aufwaschen, naturalistisch, episch und dokumentarisch. Wenn das kein totales Theater ist!

Doch Innes doziert ungerührt weiter: »Communism appropriated certain art forms while others rapidly became associated with Fascism« (20). Welche, bitte? Der erste Halbsatz ist eine Binsenwahrheit, während der zweite ausgerechnet das, was man erfahren möchte, im Dunkeln beläßt. Allerdings kann Innes, fast im selben Atemzug, auch wieder höchst ausführlich sein: etwa auf Kosten eines nicht unbekannten Dramatikers – man beachte die Details – »who, as President [!] of the short-lived Bavarian Communist [!] Republic, tore up hostages' warrants and ineffectually attempted to sabotage [!] the fighting« (21). So Innes über Ernst Toller! Das summarische Verdikt, seine Schrift sei »fraught with vague and misleading formulations, inaccuracies, and inconsistencies«, ¹³ ist

mithin schwerlich übertrieben. Ja, es gilt bisweilen sogar dort, wo Innes umgekehrt etwas Richtiges, Erhellendes und zudem noch wenig Bekanntes sieht oder ahnt. Ein Musterbeispiel liefert seine lapidare Feststellung: »«Alienation effects» are a development of rhetoric« (103); denn ein der Verfremdung verwandter Gedanke findet sich in der Tat, bis in den Wortgebrauch hinein, bereits in der *Rhetorik* des Aristoteles.¹⁴ Fall Innes wirklich, wie wir gleich zweifeln müssen, derlei im Sinne hat. Vollständig lautet der betreffende Satz nämlich folgendermaßen: »«Alienation effects» are a development of rhetoric – according to T. S. Eliot's definition: »where a character in a play sees himself in a dramatic light« – and the destruction of naturalistic illusion is the outward sign of the introduction of irony on the stage« (ebd.). Was Eliot in diesem Zusammenhang verloren hat, ist mir, offengestanden, so schleierhaft wie die spezifischen »Kunstformen«, die ich in den zwanziger Jahren mit den Nazis assoziieren soll.

Gleichwohl hat Innes' Buch nicht nur in seiner Gesamtheit, sondern auch in seinen Einzelheiten Methode. Daß viele, vielleicht die meisten der ihm vorgeworfenen Unstimmigkeiten auf das Bestreben zurückzuführen sind, Piscator zu einem einsamen Gipfel emporzustilisieren, steht jedenfalls außer Frage. Freilich, oft hapert es nicht bloß an der Stimmigkeit der Formulierungen, die falsch oder schief sind, sondern einfach an einer genügend breiten Kenntnis des deutschen Dramenschaffens und Theaterlebens, insbesondere eben der Weimarer Republik. Innes bemerkt beispielsweise voller Befriedigung: »Piscator's experiments attempted to force the stage to correspond to the camera. In *The Last Kaiser* [Jean Richard Blochs *Der letzte Kaiser*, von Karlheinz Martin 1928 für die Piscator-Bühne inszeniert] the proscenium arch was even altered to resemble a camera lens, so that the stage opening could be dilated to show mass scenes or contracted to gain the effect of a photographic »close-up« (112). Hierzu wäre bescheiden zu ergänzen, daß Arnolt Bronnen – nicht umsonst Brechts Spezl in den zwanziger Jahren, nebenbei gesagt – einen ganz ähnlichen Trick schon geraume Zeit vorher, in seinem 1926 gedruckten Monodrama *Ostpolzug*, verwendet hat, wo die Bühne zwar nicht als Kamera, wohl aber als »riesiges Fernrohr«¹⁵ und somit ebenfalls als Linse erscheint.

Kann man daher Piscator die Priorität so unbesehen zusprechen, wie Innes das tut oder möchte? Selbst der Rummel, den er um Piscators Verwendung der Simultanbühne macht, weckt ja in dieser Hinsicht leise Zweifel. Gewiß, die Inszenierung von Tollers *Hoppla, wir leben!* (1927) ragt heraus; auch hat sie sicher ein Werk wie *Die Verbrecher* von Ferdinand Bruckner (1929) nicht unbeeinflusst gelassen. Aber bereits für Bruckners Stück vom Jahr darauf, *Elisabeth von England*, wäre zu erwägen, ob nicht viel eher wesentlich ältere – obschon nicht uralte – Einflüsse wirksam waren. Denn nicht nur im Mittelalter (vgl. 101), sondern noch im Wiener Volkstheater war die Simultanbühne, wie man weiß, beliebt. Was Innes an der vertikal wie horizontal mehrfach unterteilten Szenerie, die Piscator für *Hoppla, wir leben!* benutzte, als so neu und einzigartig empfindet, gilt ohne Abstriche auch für Johann Nepomuk Nestroy's ›Lokalposse‹ *Zu ebener Erde und erster Stock oder Die Launen des Glücks*, erschienen 1838: »distinctive social backgrounds could be presented for the different social groups« (ebd.). Bei Nestroy, zugegeben, handelt es sich lediglich um zwei Schauplätze, nicht um ein halbes Dutzend wie bei Piscator. Aber man darf solche (immerhin möglichen, ja wahrscheinlichen) Anregungen aus dem 19. Jahrhundert sowenig vergessen wie aus der Folgezeit etwa Georg Kaisers ›Volksstück 1923‹, das Piscator auf jeden Fall kannte und das zur Abwechslung nunmehr – wie schon sein Haupttitel *Nebeneinander* bezeugt – mit der horizontalen statt der vertikalen Simultanbühne arbeitet.¹⁶ Sie dient indes bei Kaiser, obzwar einigermaßen verschwommen, nicht minder der bildhaften Wiedergabe der ›Klassenschichtung‹ als bei Nestroy und Piscator. Dessen *Hoppla*-Inszenierung besagt im Grunde nicht mehr, als daß hier ein vertrautes und bewährtes Bühnennittel (eine ›Theatermaschine‹ im herkömmlichen Sinn) ins Gigantische vergrößert wurde. Und Innes ist sich darüber auch völlig im klaren (vgl. 181).

Trotzdem wird der Einfluß Piscators maßlos überbetont, seine eigene Beeinflußbarkeit hingegen ständig unterschätzt oder bagatellisiert. An dieser Methode hält Innes so hartnäckig fest wie an seiner Zweiheit von Gefühl und Ratio. Piscator soll gewissermaßen das ganze moderne Theater, vom ›epischen‹ bis zum ›living‹, erfunden haben; und am liebsten

mitsamt dem Publikum. Aber es stimmt eben nicht, daß Alfons Paquet sein Stück *Fahnen* von 1923, gewiß eine bedeutsame Piscator-Inszenierung, mit der Gattungsbezeichnung »episches Drama« versehen hat, wie man allenthalben und selbstverständlich auch bei Innes liest (vgl. 103); der Untertitel lautet vielmehr: »Ein dramatischer Roman.« Und damit war weder Paquet noch Alfred Döblin, der 1924 auf diese Zwittergattung aufmerksam machte (vgl. ebd.), irgendwie bahnbrechend. Lion Feuchtwanger, auch er nicht zufällig einer der engsten und ältesten Freunde Brechts, nannte bereits 1920 seinen *Thomas Wendt* einen »dramatischen Roman«; gar nicht zu reden davon, daß Name wie Sache ohnehin bis ins späte 18. Jahrhundert zurückreichen.¹⁷ Umgekehrt stammt der Prolog zu *Fahnen*, mit dem Piscator, Innes zufolge, »also experimented« (vgl. 105), nicht etwa erst aus der Inszenierung; er steht vielmehr ebenfalls in Paquets Text.¹⁸ Blickt man vollends über die deutschen Grenzen hinaus, so wird die Innes'sche Jagd nach Originalität um jeden Preis – wodurch Piscators Leistung ebensowenig wächst, wie sie durch den Nachweis von Vorbildern schrumpft – noch deutlicher und auffallender. Innes pocht zum Beispiel darauf, daß Wsewolod E. Meyerhold mit seiner Truppe nicht vor 1930 in Berlin gastierte und daß Artikel über ihn nicht vor 1925 (immerhin ein recht frühes Datum) zu erscheinen begannen; doch nicht zufrieden damit, zieht er sogleich auch den viel weitergehenden Schluß, Meyerholds Arbeit und Ideen seinen »unknown outside Moscow« gewesen (vgl. 186). Ja, Innes wagt sogar die Behauptung: »Nor was there any second-hand report of Meyerhold's work« (ebd.). Was ist das für eine Logik? Selbst wenn schriftliche Zeugnisse noch fehlen, so daß wir für das Paar Meyerhold und Piscator einräumen müssen: »direct connections are still to be substantiated«,¹⁹ so wissen wir doch längst genug über den vielfältigen persönlichen Austausch zwischen Vertretern der Sowjetunion und der Weimarer Republik! Sollte es bei der Intensität dieses Austauschs auf allen Gebieten – denn er erfolgte ja nicht nur im Bereich der Künste und auf der Linken, sondern auch auf der äußersten Rechten (man denke an Offiziersausbildung, Waffenlieferungen etc.) –, sollte es also, frage ich, angesichts solch intensiver Beziehungen tatsächlich keinerlei mündliche Berichte über Meyerhold

und sein Theater aus Moskau gegeben haben? Ist nicht weit eher das genaue Gegenteil anzunehmen?²⁰

Innes jedoch insistiert auf der *splendid isolation* seines Helden, während er zur gleichen Zeit unentwegt immer neue Impulse aufspürt, die von diesem auf andere ausgegangen sein sollen. Selbst Richard Schechners *Dionysus in 69*, ein Paradebeispiel für den Einfluß Antonin Artauds, wäre, wenn wir Innes Glauben schenken, »Total Theatre« im Gefolge Piscators gewesen (vgl. 205). »The traffic was heavy«, so wird uns bedeutet, »and it was all one way« (193). Das ist zwar im Hinblick auf Brecht gesagt, der hier als ein Stückeschreiberlein von Piscators Gnaden erscheint; es könnte aber ebensogut über Innes' gesamter Monographie stehen. Die Einbahnstraße gilt diesem Originalitätssüchtigen als die einzige Zufahrt. Wo vollends das Schild »Vorsicht: BB!« auftaucht, »überschlägt« er sich geradezu. Der Doppelsinn meines Bildes ist Absicht; denn was soll man schließlich antworten, wenn Innes apodiktisch erklärt: »Piscator was [...] the true creator of Epic Theatre« (ebd.)?²¹ Kaum etwas von dem, was Innes sonst in diesem Zusammenhang vorzubringen hat, dürfte geeignet sein, dem Leser mehr Zutrauen zu solchen Orakelsprüchen einzuflößen.

Greifen wir ruhig wieder in die Einzelheiten! »Even Caspar Neher [...] served an apprenticeship [!] with Piscator in 1929«, so wird uns beispielsweise eröffnet (vgl. ebd.). Auf diese Entdeckung tut sich Innes viel zugute; er übersieht aber dabei leider, daß Neher, der immerhin Brechts ältester Schulfreund war und von Jugend auf für ihn zu malen und zu zeichnen pflegte, sich damals längst schon seine Spuren als Bühnenbildner verdient hatte – und zwar ausgerechnet bei und mit Brecht selber! Der Bühnenbauer, wie ihn der Freund (vielleicht ebenfalls ein bißchen kalauernd) nannte, schuf nicht bloß das Bühnenbild für die berühmte Erfolgspremiere der *Dreigroschenoper* im Jahr 1928, sondern war auch bereits bei den Uraufführungen von *Im Dickicht der Städte* (Mai 1923), *Leben Eduards des Zweiten von England* (März 1924) und *Mann ist Mann* (September 1926) für die Bühne verantwortlich; von späterer Mitarbeit – ich erinnere etwa an die Churer *Antigone*-Inszenierung – ganz zu schweigen. Daß der Neher-sche Halbvorhang, die von Brecht so zärtlich besungene

leicht flatternde Gardine«, aus dem Fundus des Piscator-Theaters geklaut sei, will mir trotz Berufung auf Piscator selber (vgl. 199 u. 218, Anm. 53)²² sowenig einleuchten wie die subalterne Lehrlingstätigkeit, die dem erfahrenen Bühnenbauer von Innes zugeschrieben wird. Doch warum soll es Neher besser ergehen als zum Beispiel Kurt Weill, der bekanntlich zum Erfolg der *Dreigroschenoper* gleichfalls nicht unerheblich beitrug? Oder sollten wir uns am Ende täuschen? Vielleicht war Weill anno 28 gar nicht mit von der Partie? Denn laut Innes (vgl. 193) hat er erst ab 1931 für Brecht komponiert – und vermutlich wiederum nur, nachdem auch er sich zuvor als braver Lehrbub bei Piscator verdingt hatte.

Es mag indes sein, daß sich der eifrige Piscatorianer bloß mißverständlich ausgedrückt hat. Bitter ernst ist es ihm nämlich durch die Bank, so lustig es dabei mitunter zugeht. Es gilt ja, den Vorkämpfer des politischen Theaters zugleich als den »wahren Schöpfer« des epischen Theaters zu erweisen. Folglich zitiert Innes abermals eine bahnbrechende, den armen Stückeschreiber sozusagen glatt überrundende Äußerung Piscators, in der es über die neuen »Stoffgebiete« heißt, derlei sprengt »nicht nur die Form der Bühne, sondern auch die Form des Dramas« (vgl. 69).²³ Innes erweckt bewußt den Anschein, als sei Brecht (der hier in einem Atem nicht bloß mit Reinhardt, Leopold Jessner und Martin, sondern sogar mit Jürgen Fehling genannt wird) jämmerlich hinterhergehinkt, als er am 26. 7. 1926 von denselben Stoffgebieten erklärte: »Diese Dinge [...] sind nicht dramatisch in unserem Sinn, und wenn man sie »umdichtet«, dann sind sie nicht mehr wahr, und das Drama ist überhaupt keine solche Sache mehr, und wenn man sieht, daß unsere heutige Welt nicht mehr in Drama paßt, dann paßt das Drama eben nicht mehr in die Welt.«²⁴ Schlägt man dann freilich nach, so ergibt sich, daß Piscators »prophetische« Äußerung, die natürlich nichts anderes besagt als diejenige Brechts, das Datum des 31. 3. 1929 trägt (vgl. 211, Anm. 6). Dennoch soll sie belegen helfen, daß Piscator all die genannten Regisseure, Brecht immer eingeschlossen, turmhoch überrage: weil nämlich jene »contemporaries« lediglich »individual styles on the basis of their personal interpretations of plays« zustande brachten, wohingegen Piscator, der eigentliche Genius der Zeit, es unternahm, »a

dramaturgy which would be universally valid« aus dem Boden zu stampfen (vgl. 68 f.). Innes hat es sich nun einmal so in den Kopf gesetzt. Er zitiert zwar (über hundert Seiten später!) Brechts Sätze ebenfalls – aber nur, um sie mit der dreisten Bemerkung unter den Tisch zu wischen: »This betrays an inability to resolve the paradox with the techniques to hand and the lack of a positive approach« (196). In Wahrheit stellte Brecht »im Verlauf dieser Studien«, wie uns Elisabeth Hauptmann berichtet,²⁵ erstmals seine neue Theatertheorie auf.

Wem also kommt die Priorität zu? Und wo steckt das angebliche »Unvermögen«? (Ich frage Innes.) Hätte er nicht besser daran getan, etwas nachzudenken, bevor er zur Feder griff, um seine Behauptungen in die Welt zu setzen? Aber vielleicht hat er nur zu sehr nachgedacht . . . Denn wie soll man Innes' Verfahren nennen? Den ältesten Fehler? Die neueste Verfälschung? Oder soll man einfach bloß die Achseln zucken, wenn hier Brecht wieder einmal als der starre, sture Dogmatiker dargestellt wird, der das ganze Gebäude der Bühnenästhetik vom Keller bis zum Dachboden umkrepeln will (was selbstredend kompletter Unsinn wäre)? Daß im Gegensatz zu ihm der Hitzkopf Piscator als der kluge, besonnene, sorgsam und umsichtig alle Möglichkeiten abwägende Mann des Ausgleichs erscheint, dem es um keine unfruchtbaren Extreme, sondern allein um »a shift of emphasis« (194) gegangen sei: das ist schon sehr komisch, insbesondere wenn man sich vor Augen hält, daß die Innes'sche Formel, mit der Piscator gegen Brecht ausgespielt werden soll, von diesem selbst von Anfang an zur Kennzeichnung seines eigenen Standpunkts gebraucht wurde. Brechts Anmerkungen zu *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* enthalten sie als »Gewichtsverschiebungen« und »Akzentverschiebungen« gleich zweifach; und zu allem Überfluß im Plural. Doch seit 1930, als die Gegenüberstellung von dramatischer und epischer Form des Theaters zum erstenmal in Heft 2 der Brechtschen *Versuche* erschien, hat man diesen zentralen Hinweis ebenso zu überlesen geruht wie die erläuternde Fußnote, die nun wahrlich nichts mehr zu wünschen übrig läßt: »Dieses Schema zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen. So kann innerhalb eines Mitteilungsvorgangs das gefühlsmäßig Suggestive oder das rein rationell Überredende

bevorzugt werden.«²⁶ Deutlicher geht's wahrhaftig kaum! Aber Piscator soll eben überhaupt in allen Stücken der Überlegene sein, nicht nur in der leidigen Prioritätsfrage (die mir nachgerade zum Hals heraushängt). Innes' Einseitigkeit geht zuletzt so weit, daß er ein Werk wie Brechts *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* in seinem ganzen Buch kein einziges Mal erwähnt, obschon Brecht selber ja maßgeblich an der berühmten Piscatorschen Bühnenversion und Einstudierung von 1928 (die natürlich ausführlich diskutiert wird [vgl. 174 f.]) beteiligt war und so zumindest einige Verbindungslinien bestehen dürften. Scheute Innes etwa den Vergleich? Es ist freilich weniger verhänglich, mit den ewigen Vorbildern zu jonglieren, zumal wenn man die unerschütterliche Überzeugung hegt, daß Piscator durch und durch originell gewesen sei, dagegen Brecht ganz und gar nichts Originelles gehabt habe. Oder jedenfalls scheint dies bequemer und leichter zu sein. Um so peinlicher wirken dann allerdings Pannen wie die folgende. Innes schreibt nämlich: »Piscator had defended *Rasputin* [seine Inszenierung nach Alexei Tolstoi von 1927] on the grounds that ›we do not conceive of the theatre simply as a mirror of the age, but as a means to alter the age‹.²⁷ And this sentence was echoed by Brecht: ›I wish to apply the maxim to the theatre that the point is not simply to interpret the world, but to alter it.‹²⁸ The sentiment comes from Marx«, muß Innes immerhin zugeben; aber Brecht darf seine angewandte Feuerbachthese beileibe nicht etwa bei Marx selber gelesen, sondern muß sie einerseits, wie zu erwarten, Piscator entlehnt und andererseits von seinem Freund Feuchtwanger geborgt haben.²⁹ Einer hat halt – koste es, was es wolle – nichts als Vorbilder und ein anderer gar keine. »Feuchtwanger«, fährt Innes inzwischen fort, »had modified Marx through the mouth of his autobiographical hero in *Success*:

Philosophers have explained the world, the point is to alter it. For myself, I believe that the only way to alter it is to explain it. If one explains it plausibly, then one alters it in a peaceful manner, through the spreading effects of reason. Only those who are unable to explain it plausibly attempt to alter it by force« (195 f.).

Leider weist Innes diese Stelle nicht nach, so daß man ihren deutschen Wortlaut nicht unmittelbar überprüfen kann. Denn

es würde sich vielleicht lohnen, die beiden Bände des Romans *Erfolg* – er trägt die Jahreszahl 1930 – aus dem Regal zu holen. In Brechts Bekenntnis jedenfalls hat Innes das »wollte« in ein »wisch« verwandelt, also die Vergangenheit durch die Gegenwart ersetzt. Eine Lappalie, möchte man zunächst meinen: die Folge ist indes ganz offensichtlich, daß wie vorhin ein falscher Eindruck erweckt wird. Während Piscators Äußerung von 1929 datiert, stammt die Brechtsche aus den fünfziger Jahren; nur die Art, wie beide verknüpft werden, läßt den Dichter wiederum als passives Echo oder gelehrigen Papagei – kurzum: als den Affen Piscators erscheinen. In Wirklichkeit blickt aber dieses späte Zeugnis auf ein ganzes Leben und Lebenswerk zurück. Wie oft mag Brecht den Marx'schen Satz, dem er soviel näherkommt als Piscator, gedacht und ausgesprochen, variiert und angewandt haben! Und ihn soll er ausgerechnet, über Jahrzehnte hinweg, dem schreibenden Regisseur und/oder Feuchtwanger verdanken? Auch das fast wortgetreue Zitat aus der Feder des Freundes macht nämlich die Sache nicht besser, sondern eher – gerade durch seine Ausdeutung – noch schlimmer. Erschwerend käme ja hinzu, daß Feuchtwangers Pazifismus von 1930, der hier für Brecht reklamiert wird (vgl. 196), zu dessen gleichzeitiger Einsicht aus der *Maßnahme*, wonach ausdrücklich »nur mit Gewalt« (2, 661) unsere Welt zu ändern sei, wie die Faust aufs Auge paßt und daß Feuchtwangers Buch überhaupt, von dem Brecht abhängig sein soll, umgekehrt für eine der wichtigsten Gestalten, die es enthält, unverkennbar von diesem zehrt. Wenn man schon Beziehungen herstellen will, dann bitte nicht zu dem sanften Jacques Tüverlin, der in der Tat ein Selbstporträt Feuchtwangers ist, sondern zu dem kompromißlosen Kaspar Pröckl, der Spiegelung Brechts. Beide erst bilden den vollen *Erfolg*. Im übrigen aber – das sei noch einmal wiederholt – hat der Dichter seinen Marx selber gelesen und studiert: und zwar mindestens seit 1926, als er an Elisabeth Hauptmann schrieb, er stecke jetzt »acht Schuh tief im *Kapital*«. Brecht wollte es »genau wissen«. ³⁰

Doch wozu eigentlich all diese Innes'schen Verrenkungen und Kapriolen? Daß Brecht von Piscator nicht bloß fasziniert, sondern ihm in vieler Hinsicht auch verpflichtet war, hat er ohnehin, wie jedermann weiß, nie bestritten (und es versteht

sich, daß Innes derlei mit triumphierender Sorgfalt vor uns ausbreitet). Es existiert sogar ein Schreiben Brechts an Piscator, das freilich wiederum nur auf englisch zitiert wird und in dem es heißt: »No one in the whole of my productive period was as valuable for my artistic development as yourself« (Santa Monica, März 1947 [vgl. 198 u. 218, Anm. 49]). Andererseits heißt es in einem Brief vom Februar des gleichen Jahres, ebenfalls aus Santa Monica und ebenfalls an Piscator: »My idea is not that we should open a theatre together, even though I would always be at your disposal, as before, for projects which interested us both (i. e. for the majority of projects)« (vgl. 200 u. 218, Anm. 56). Faßt man solche Äußerungen zusammen und erwägt man zusätzlich, wie sehr Piscator damals von Brecht umworben wurde, so ergibt sich, meiner ich, bereits ein ziemlich deutliches Fazit. Es wird vollends unmißverständlich, wenn man erfährt, was Brecht in einer unveröffentlichten Notiz für seinen großen Rechenschaftsbericht *Der Messingkauf* über sein Verhältnis zu Piscator anmerkte. Dessen Anhänger, so lautet sie kühl, »disputed for a while with those of the playwright as to which of the two had discovered the epic style of performance. In fact they both evolved it at the same time in different cities; P. more in the staging, the playwright in the play« (BBA 127/22 [vgl. 192 u. 217, Anm. 29]). Brecht sah weder sich noch Piscator als den alleinigen Entdecker, Erfinder oder Patentinhaber des epischen Theaters. Zumindest im künstlerischen Bereich lag ihm dem Autor der kritischen Keunergeschichte *Originalität*, jedes merkantile Monopol- und bürgerliche Eigentumsdenken fern. Innes jedoch (der uns auch diesmal den deutschen Text vorenthält) geht in seinem Originalitätsfimmel so weit, daß er ein solches Zeugnis lediglich deshalb anführt, um es abermals nach bewährtem Rezept, »widerlegen« zu können. Und dabei wird einem die einzig mögliche Folgerung hier förmlich in den Mund gestrichen!

Ziehen wir sie also – aufseufzend und auf die Gefahr hin pedantisch zu wirken – zum Schluß selber und fügen wir noch ein paar weitere Zeugnisse, die Innes mit Sorgfalt verschwiegen hat, hinzu! Es ist ja offenkundig, daß Brecht nicht einmal dort, wo er Piscator umwirbt, ihm vielleicht auch ein wenig schmeichelt, irgendwelche Schülerhaftigkeit an den Tag legt

Vielmehr spricht er stets als völlig Gleichberechtigter und Ebenbürtiger, der für Piscator genauso nützlich und anregend war wie dieser für ihn. Mit einem Wort: Stückeschreiber und Regisseur sind, jeder auf seine Weise, zwar nicht zu denselben, aber doch zu sehr ähnlichen Ergebnissen gelangt. Sobald sie sich dessen bewußt wurden, begann ihre Zusammenarbeit und wechselseitige Beeinflussung. Das Nach- und Nebeneinander wurde, auf Jahre hinaus, zum schöpferischen Miteinander. Brecht hat aus dieser Verwandtschaft nie ein Hehl gemacht; sogar Piscator konnte nicht umhin, in diesem Sinne von seinem »Bruder«³¹ zu reden. Nur fühlte er sich leider, unterm Eindruck von Brechts wachsendem Ruhm, gleichwohl bemüßigt, auf Prioritäten und Abhängigkeiten zu beharren. Und darauf versteift sich Innes. Was Piscator mitteilt, wird unbesehen hingenommen und hat kanonische Geltung, ja wird geradezu als Offenbarung verehrt; was Brecht – es sei denn, es wäre Wasser auf Innes' Mühle – berichtet, muß entweder aus zweiter Hand stammen oder wird bekrittelt, bezweifelt und schließlich einfach ignoriert, ja absichtlich unterdrückt.

Das klingt hart, gewiß. Aber Innes ist mit dem, was im *Messingkauf* über »Das Theater des Piscator« und »Das Theater des Stückeschreibers« (vgl. 16, 594 ff.) steht, sehr wohl vertraut. Er kennt das Verhältnis dieser zwei Theaterleute, von denen der eine ein großer Regisseur, aber kein Stückeschreiber, der andere hingegen beides war. Innes weiß Bescheid. Trotzdem oder ebendeswegen zitiert er aus dem Brechtschen Text bloß das folgende, recht allgemeine und dennoch höchst einseitige Bruchstück: »Der Piscator machte vor dem Stückeschreiber politisches Theater. Er hatte am Krieg teilgenommen, der Stückeschreiber jedoch nicht. Die Umwälzung im Jahre 18, an der beide teilnahmen, hatte den Stückeschreiber enttäuscht und den Piscator zum Politiker gemacht. Erst später kam der Stückeschreiber durch Studium zur Politik« (vgl. 192). Was Innes *nicht* zitiert, ist die unmittelbare Fortsetzung dieses Berichts über Brecht und Piscator, die nämlich lautet: »Als ihre Zusammenarbeit begann, hatten beide ihr Theater, Piscator ein eigenes am Nollendorfplatz, der Stückeschreiber eines am Schiffbauerdamm, in dem er seine Schauspieler trainierte. Der Stückeschreiber arbeitete für den Piscator die meisten großen Stücke durch, schrieb auch

Szenen für sie, einmal einen ganzen Akt. Den *Schwejk* machte er ihm ganz. Andererseits kam der Piscator auf die Proben des Stückeschreibers und unterstützte ihn. Beide arbeiteten am liebsten kollektiv. Ihre Mitarbeiter teilten sie, so den Musiker Eisler und den Zeichner Grosz. Sie brachten beide große Artisten zur Zusammenarbeit mit Laienspielern und führten vor der Arbeiterschaft Revuen auf. Obwohl der Piscator niemals ein Stück, kaum je eine Szene selber schrieb, bezeichnete ihn der Stückeschreiber doch als den einzigen fähigen Dramatiker außer ihm. Hat er nicht bewiesen, sagte er, daß man auch Stücke machen kann, wenn man anderer Szenen und Entwürfe montiert, inspiriert und mit Dokumenten und szenischen Prästationen versieht? Die eigentliche Theorie des nichtaristotelischen Theaters und der Ausbau des V-Effekts ist dem Stückeschreiber zuzuschreiben, jedoch hat vieles davon auch der Piscator verwendet und durchaus selbständig und original. Vor allem war die Wendung des Theaters zur Politik Piscators Verdienst, und ohne diese Wendung ist das Theater des Stückeschreibers kaum denkbar.«

Kann man genauer, ausführlicher, ausgewogener sein? Brechts Bemerkungen lassen wirklich nichts zu wünschen übrig. Der Dichter ist gerecht, mehr als gerecht gegen »den Piscator«; ja, er ist großzügig genug, den von der Technik berauschten Bühnenpraktiker sogar zum Dramatiker zu ernennen. Ebenso klar und entschieden rückt er freilich auch – namentlich auf dem Gebiet der Schauspielkunst, des Stückbaus und der Theatertheorie – seine eigenen Verdienste ins Licht. Doch was dabei jeweils den Ausschlag gibt, ist die kollektive Leistung. Und weder Brechts noch Piscators Selbständigkeit wird durch sie im geringsten geschmälert. Liefert der eine, zum Beispiel für die *Schwejk*-Inszenierung, das laufende Band, so der andere immerhin ein vollständiges Skript. Brecht war hier ja keineswegs bloß »beteiligt«, wie maßgeblich auch immer; er schuf das Drama vielmehr »ganz«. Sollte dies etwa der Grund sein, warum Innes den *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* mit keiner Silbe erwähnt? (Denn daß und wie Brecht sich später – übrigens sehr rasch – über Piscator hinausentwickelt hat, ist unverkennbar; man kann es im einzelnen bei Castri nachlesen.) Aber wieviel bleibt bei Innes überhaupt unerwähnt oder bestenfalls am Rande! Ist beispiels-

weise Piscators »Sinn für das Einfache« (wie wiederum Brecht in seiner Würdigung schreibt) so gänzlich unerheblich? Schließlich veranlaßte er den Regisseur, »den Schauspielstil des Stückeschreibers als seinen Intentionen am besten dienend zu bezeichnen«! Gar nicht zu reden von dem nachstehenden kleinen Vorfall, der vielleicht am eindrucksvollsten veranschaulicht, wie eng und fruchtbar die beiden miteinander arbeiteten, wie sehr sie sich benötigten und ergänzten.

Auch ihn erzählt Brecht im »Theater des Piscator«: »Für ein Stück über die chinesische Revolution [vermutlich Friedrich Wolfs *Tai Yang erwacht*, das Piscator 1931 am Wallnertheater inszenierte] sollten mehrere große Transparente an Stöcken aufgestellt werden, bemalt mit kurzen Schlagzeilen über die Lage (»Die Textilarbeiter treten in Streik« – »Unter den Kleinbauern finden revolutionäre Meetings statt« – »Die Kaufleute kaufen Waffen« und so weiter). Sie sollten auch auf der Rückseite Aufschriften tragen, so daß sie gedreht werden konnten und andere Schlagzeilen hinter den Vorgängen auf der Bühne standen (»Streik zusammengebrochen« – »Die Kleinbauern formen bewaffnete Trupps« und so weiter), welche die neue Lage andeuteten. Auf diese Weise konnte man immerfort sich ändernde Situationen kenntlich machen, zeigen, wie das eine Moment noch besteht, während sich das andere schon geändert hat und so weiter.« Der Bericht setzt sich in der Fußnote fort; aber wenn er bisher spürbar das dialektische Denken Brechts widerspiegelte, so verrät er im folgenden umgekehrt das mehr technische, mechanistische, auch antithetische Denken Piscators. In Wahrheit nämlich, erfahren wir, »wurde dieses bewegliche Tabellarium bei der Aufführung des Stückes nicht vorgeführt. Die Papierstandarten waren zwar auf Vorder- und Rückseite beschrieben, jedoch nur, um zwischen den Szenen ausgewechselt zu werden, so daß sie zweimal benutzbar waren.« Danach allerdings heißt es: »Während der ersten Aufführungen gingen Piscator und der Stückeschreiber im Hof herum, wie gewöhnlich während der ersten Aufführungen, und besprachen, was in den Proben erreicht und was verfehlt worden war [...]. In diesem Gespräch entdeckten sie das Prinzip des beweglichen Tabellariums, seine Möglichkeiten für die Dramatik, seine Bedeutung für den Darstellungsstil.« Es habe eben, schließt Brecht diplo-

matisch, »oft Resultate der Experimente« gegeben, die, auch wenn sie dem Publikum und der Kritik zunächst verborgen blieben, doch »wenigstens die Ansichten der Experimentatoren« zu ändern vermochten.

Nicht allein der Inhalt, auch der Ton dieser kleinen Geschichte ist aufschlußreich. Denn obwohl der entscheidende Gedanke (oder jedenfalls der Anstoß dazu) zweifellos eher von Brecht als von Piscator stammt, unterstreicht sie mit Bedacht das Parallele und Kollektive, das beider Schaffen kennzeichnet. Wo die diversen Jünger und Anhänger, bis hin zu Innes und nicht ohne Zutun Piscators, um Priorität oder Abhängigkeit streiten, bezeugt Brecht abermals die Gemeinsamkeit solcher Entdeckungen. Zugleich – das ist nicht minder erhellend – hebt er deren Bedeutung sowohl fürs Stückschreiben (»Dramatik«) als auch fürs Inszenieren (»Darstellungsstil«) hervor. Immer wieder kommt hier, falls man nur zu sehen versteht, ein und dasselbe zum Vorschein. *Dieses Gemeinsame aber ist es, was das Verhältnis der zwei großen Theaterleute bestimmt.* Ebenbürtigkeit, selbständige Zusammenarbeit und wechselseitige Anregung: das ist die einzig mögliche Folgerung, die sich aus dem Doppelphänomen Brecht/Piscator, das in der Tat »die Entwicklung des modernen deutschen Dramas« geprägt hat,³² sinnvollerweise ziehen läßt.

Woher und wozu also, so fragt man sich nochmals kopfschüttelnd, die verbohrt Voreingenommenheit des Mannes Innes, mit der »dem Brecht« (und anderen) ständig am Zeug geflickt werden muß, um nur ja recht viele scheckige Fetzen für »den Piscator« zu ergattern? Weshalb all die Kapriolen und methodischen Rösselsprünge? Müssen wir denn Piscator auf ein Streckbett schnallen, um seine Größe zu beweisen? Und hat Innes tatsächlich nicht kapiert, daß bei dieser frommen Prozedur nicht bloß seinem eigenen Heiligen sämtliche Knochen verrenkt, sondern auch dem unschuldigen Brecht sozusagen Daumenschrauben angesetzt werden? Genug solch grausamen Spiels! Und genug auch der Metaphern, die einem unter der Hand so schief und kunterbunt geraten wie die Innes'sche Monographie! Unser Zelot aus Kanada hat es schließlich, bei all seiner Einseitigkeit, sooo gut gemeint ... Enden wir daher lieber versöhnlich, in angelsächsischer Nüch-

ternheit und mit einem Merksprüchlein, das sich gerade auch der Historiker hinter die Ohren schreiben sollte: »One must work from at least two angles« (200). Freilich, selbst dieses Wort (das man höchstens für die Dauer einer Polemik suspendieren darf) stammt noch von Bertolt Brecht.³³

Anmerkungen

* C. D. Innes, *Erwin Piscator's Political Theatre. The development of modern German drama* (Cambridge, 1972). Alle Seitenangaben im Text, soweit sie nicht Brecht-Zitaten gelten, beziehen sich auf dieses Werk.

1 Vgl. Helen Fehervarys Rezension, in *New German Critique* 1 (1973), S. 165 ff.

2 Ebd., S. 166.

3 Vgl. vor allem Friedrich Wolfgang Knellessen, *Agitation auf der Bühne. Das politische Theater der Weimarer Republik* (Emsdetten, 1970).

4 Vgl. Fehervary, S. 166.

5 Vgl. ebd., S. 167 f.; ferner John Fekete, *McLuhanacy. Counterrevolution in Cultural Theory*. In: *Telos* 15 (1973), S. 78. Das Wortspiel mit *lunacy* (Mondsüchtigkeit, Unzurechnungsfähigkeit, Verrücktheit) ist ja in der Tat ganz hübsch.

6 Vgl. Peter Szondi, *Theorie des modernen Dramas* (Frankfurt, 1956), S. 92 ff.

7 Vgl. Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator [-] Brecht [-] Artaud* (Torino, 1973), S. 20 ff.; dazu neuerdings auch Castris Einleitung *Piscator ovvero Prospero*. In: Erwin Piscator, *Il teatro politico* (Torino, 1976), S. VII ff. – Zur Ergänzung vgl. auch das Kapitel *Marxism and Political Theatre* in dem sonst sehr fragwürdigen Buch von Ronald Gray, *Brecht the Dramatist* (Cambridge, 1976), S. 1 ff.

8 Vor allem die Arbeiten von George L. Mosse sind in diesem Zusammenhang wichtig. Vgl. etwa *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movement in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich* (New York, 1975); ferner *Die NS-Kampfbühne*. In: *Geschichte im Gegenwartsdrama*, hrsg. von R. Grimm u. J. Hermand (Stuttgart, 1976), S. 24 ff.

9 Hierzu und zum Folgenden vgl. wieder Fehervary, S. 168 f.

10 Vgl. Castri, *Per un teatro politico*, S. 103 f.

11 Vgl. ebd., S. 132 f.

12 So Richard Hamann / Jost Hermand, *Stilkunst um 1900* (Berlin, 1967), S. 451.

13 Vgl. nochmals Fehervary, S. 166.

14 Vgl. hierzu ergänzend Heinrich Lausbergs zweibändiges *Handbuch der literarischen Rhetorik* von 1960, wo der Brechtsche Begriff schon völlig selbstverständlich übernommen und auf die Antike zurückprojiziert wird.

15 Vgl. Arnolt Bronnen, *Ostpolzug* (Berlin, 1926), S. 63.

16 Vgl. hierzu auch meinen Aufsatz *Zwischen Expressionismus und Faschismus. Bemerkungen zum Drama der Zwanziger Jahre*. In: *Die sogenannten Zwanziger Jahre*, hrsg. von R. Grimm u. J. Hermand (Bad Homburg, 1970), S. 15 ff.

17 Vgl. hierzu meinen Aufsatz *Naturalismus und episches Drama*. In: *Episches Theater*, hrsg. von R. Grimm (Köln, 1972), S. 13 ff.; ferner die Ausführungen Ulrich Weissteins im selben Band.

18 Genau besehen, stammt dieser Prolog sogar bereits aus dem Jahr 1921; vgl. Alfons Paquet, *Vorspiel auf dem Puppentheater*. In: *Das blaue Heft* 3 (1921), Nr. 14, S. 398 ff., sowie allgemein Vera Niebuhr, *Alfons Paquet. The Development of his Political Thought from Wilhelminian Germany to the End of the Weimar Republic* (Diss. masch. Wisconsin, 1977).

19 Marjorie L. Hoover, V. E. Meyerhold: *A Russian Predecessor of Avant-Garde Theater*. In: *Comparative Literature* 17 (1965), S. 249.

20 Zu diesem ganzen Fragenkomplex vgl. inzwischen auch Katherine Eaton, *Brecht's Contacts With the Theater of Meyerhold*. In: *Comparative Drama* 11 (1977), S. 3 ff. sowie vor allem Ulrich Weisstein, *Keine amerikanische Tragödie. Alfons Paquets dramatischer Roman »Fahnen«*. Text, Inszenierung und Kritik. In: *Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika – USA*. Hrsg. von S. Bauschinger, H. Denkler u. W. Malsch (Stuttgart, 1975), S. 272 ff. (mit weiterer Literatur). Über unseren Piscatorianer heißt es auf S. 291 (Anm. 43) lakonisch: »C. D. Innes' Buch [...] kann nicht empfohlen werden.«

21 Man vergleiche dagegen wiederum die ausgezeichnete, sorgsam abwägende Darstellung bei Castri!

22 Zum Wortlaut vgl. Erwin Piscator, *Schriften* (Berlin, 1968), Bd. II, S. 171.

23 Ebd., S. 48.

24 So Elisabeth Hauptmann, *Notizen zu Brechts Arbeit 1926*. In: *Sinn und Form. Zweites Sonderheft Bertolt Brecht* (Berlin, 1957), S. 243.

25 Vgl. ebd.

26 [Bertolt] Brecht, *Versuche*, Heft 2 (Berlin, 1930), S. 103 (zit. nach dem Neudruck im Suhrkamp Verlag [1959]).

27 Vgl. Piscator, Bd. I, S. 182: »Wir fassen das Theater nicht nur auf als einen Spiegel der Zeit, sondern als ein Mittel, die Zeit zu verändern.«

28 Vgl. Brechts Text *Episches Theater*: »Ich wollte auf das Theater den Satz anwenden, daß es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern« (16, 815).

29 Es sei jedoch ausdrücklich hervorgehoben, daß Innes hier, mit ungewöhnlicher Zurückhaltung, ein vorsichtiges »perhaps« einschiebt.

30 Vgl. Hauptmann, S. 243.

31 Vgl. Piscator, Bd. II, S. 207.

32 Was Brecht betrifft, so erübrigt sich wohl jeder Nachweis; zu Piscator vgl. ergänzend auch Knut Brynhildsvoll, *Dokumentarteater* (Oslo / Bergen / Tromsø, 1973).

33 Vgl. Brechts Brief an Piscator vom Februar 1947. Die Innes'sche Übersetzung ist übrigens etwas ungenau; denn im Original heißt es viel vorsichtiger und ganz aus der konkreten Situation heraus: »man müßte zumindest von zwei punkten aus arbeiten.« Dieser Text findet sich in Herbert Knusts Aufsatz *Piscator and Brecht. Affinity and Alienation*. In: *Essays on Brecht. Theater and Politics*, hrsg. von S. Mews und H. Knust (Chapel Hill, 1974), S. 44 ff., auf den ich hier nicht näher eingehen, sondern nur mit allem Nachdruck verweisen kann. Knust bringt nicht bloß eine Fülle von zusätzlichem, fast durchweg unveröffentlichtem Material zum Verhältnis von Brecht und Piscator; sein ausgezeichnete Beitrag (der sich bescheiden als »preliminary survey« versteht) stellt vielmehr zugleich, und zwar buchstäblich auf jeder Seite, eine implizite Widerlegung dessen dar, was Innes über Brecht und Piscator sagt.

Marianne Kesting (Bochum)

Brecht im Klassikerhimmel

In seiner fundamentalen Analyse der Französischen Revolution *L'Ancien régime et la révolution* konstatierte Alexis de Tocqueville mit der ihm eigentümlichen Lakonie die Heraufkunft einer neuen Religion: »Da sie [die französische Revolution] den Anschein erweckte, die Wiedergeburt des Menschengeschlechts noch mehr als die Reform Frankreichs zu erstreben, hat sie eine Leidenschaft entzündet, wie sie bis dahin die heftigsten politischen Revolutionen niemals zu erzeugen vermocht hatten. Sie hat den Bekehrungsdrang eingeflößt und die Propaganda entstehen lassen. Dadurch [. . .] ist sie selbst eine Art neuer Religion geworden, allerdings eine unvollkommene Religion, ohne Gott, ohne Kultus und ohne künftiges Leben, die aber trotzdem, gleich dem Islam, die ganze Erde mit ihren Soldaten, ihren Aposteln und ihren Märtyrern überschwemmt hat.«

An diese Erfindung einer neuen Religion, an der, wie Tocqueville ebenfalls nachwies, die Schriftsteller maßgeblich beteiligt waren, wird erinnert, wer Ernst Schumachers gesammelte Aufsätze zum Thema Brecht zur Hand nimmt.* Nicht die Erforschung Brechts ist das eigentliche Sujet, sondern seine Inthronisierung als Klassiker unter den von ihm selbst benannten Klassikern auf dem Hintergrund der noch nicht einmal vom Schatten eines Zweifels belegten »Wahrheiten des Marxismus-Leninismus, des höchsten Standes der wissenschaftlichen Welterkenntnis« (293). Es wird ein Brecht der Gewißheiten, nicht der Vorbehalte geliefert und dieser Brecht auf einen spätbarock anmutenden Piedestal gehoben.

Schon die Überschriften sprechen da eine eigene Sprache: »Er wird bleiben«, »Ein Thron der Dichtung ist verwaist«, »Wahrheitsliebe und Lebenswahrheit«, »Ein Klassiker zwischen Klassiken«, »Dichter, Denker, Kämpfer der Epoche«, »War dieser Mann ein Heiliger?«. Dann die Himmelfahrt: »Der Aufstieg Brechts in den Weltruhm.«

Daß selbst diese Himmelfahrt zu einem beträchtlichen Teil im kapitalistischen Westen stattfand und dem Märtyrer und

Heiligen in der DDR nachhaltige Schwierigkeiten erwachsen (318 ff.), macht Schumacher keineswegs irre; denn die zeitweilige Verkennung gehört schließlich zu Märtyrern und Heiligen. Hauptsache, sie werden nachträglich kanonisiert, was denn, *last but not least*, durch Ernst Schumacher geschehen soll. Brecht erscheint da allen Ernstes als »Prometheus eines sozialistischen Realismus« (35); seine Werke haben nach seinem Tode »Flügel bekommen, die sie über die ganze Erde tragen« (41); in Deutschland aber »hat Brecht alle Klassiker hinter sich gelassen mit Ausnahme von Shakespeare und Schiller« (41).

Nachdem man, durch so viel Unirritiertheit nachhaltig irritiert, das Buch aus der Hand legt, muß man sich fragen: Hat Brecht das verdient? Ich fürchte, er hat. Der schlaue Zweifler und Gegen-den-Strich-Denker Brecht, der das *Lob des Zweifels* schrieb und, anders als Schumacher, keineswegs jeder sozialistischen Praxis vorbehaltlos zustimmte, wurde doch, wie Schumacher zu Recht schreibt, »nicht irre an der einmal getroffenen Entscheidung« (31), wonach der Marxismus-Leninismus die Realität richtig definiert hatte, die sozialistischen Staaten den Fortschritt schlechthin verkörperten und sein eigenes Drama nebst ästhetischer Theorie, obgleich es nachweislich eine Kompilation aller möglichen ästhetischen Tendenzen war, *die* marxistische Ästhetik schlechthin inaugurierte. Brecht lieferte ein geschlossenes Gebäude von politisch-ästhetischer Theorie und ästhetisch-politischer Praxis, das sich noch nach seinem Tode so abgerundet präsentiert, daß viele von Brechts Jüngern es vor allem nach der Auslegung des Meisters auslegen und im Grunde systematisch verhindern möchten, daß einmal Fragen gestellt werden, die nicht durch Brecht selbst initiiert wurden. Bei Schumacher wirkt sich das als stereotype Wiederholung von politischen und ästhetischen Credi aus, die schon zu vorgestanzten Begriffen und Wendungen erstarrt sind. Nach der Lektüre seines Buches hat man den Wunsch, Brecht aufzurauhen, wieder neu und in anderer Richtung lesbar zu machen, ihn aus dem Klassikerhimmel – wo er wie ein Buddha ruht – zu befördern und die »beinah chinesische Ehrerbietung und Wohlwollenheit« (7), die der junge Schumacher bei seinen ersten Brecht-Besuchen im Berliner Ensemble feststellte, einmal einer gewissen Unhöflichkeit

Platz machen zu lassen, welche die »Einschüchterung durch Klassizität« abbaute und Brecht nicht als letzte Beweisführung einer sozialistischen Predigt zitierte, sondern ihn zum Gegenstand neuer Fragen und neuer Untersuchungen machte.

Brecht, der ein eifriger Leser war, hat sich aus der ganzen Weltliteratur seine Themen, Motive, seine ästhetischen Modi zusammengestellt, und diese bestanden keineswegs nur aus der von Lenin empfohlenen Aneignung des klassischen Erbes und der aufklärerischen Tradition. Er hat vom kultischen ostasiatischen Theater ebenso wie vom religiösen europäischen Theater, von den Exerzitien des Loyola ebenso wie von Luthers Hauspostille und Bibelübersetzung, endlich von den Neuerungen des Strindbergschen Theaters profitiert, und vielleicht sind, im Hinblick auf die Brecht-Orthodoxie, gerade die verschwiegeneren Traditionen die interessantesten, weil sie beleuchten können, auf welche Weise es zur Orthodoxie kam und überhaupt kommen konnte. Er war wohl wirklich, wie er selbst behauptete, der letzte katholische Schriftsteller.

Die lebendigsten Aufsätze in Schumachers Brecht-Kompendium sind zweifellos die der ersten Sektion, in denen Schumacher seine Begegnungen mit dem Meister beschreibt. Als Schüler des Wedekind- und Klabund-Förderers Arthur Kutscher, der im Jahre 1944 über »Das Drama seit dem Impressionismus« las und dabei, wenngleich mit den üblichen offiziellen Verdammungen, die Studenten mit dem Expressionismus und auch mit Brecht bekannt machte, fühlte sich der junge Schumacher fasziniert durch das, was er mißbilligen sollte; er suchte Brechts alten Jugendfreund Jakob Geis am Ammersee auf und schließlich, als Brecht die Schweikartsche Inszenierung des *Guten Menschen von Sezuan* an den Münchener Kammerspielen begutachtete, den Meister selbst. Schumacher schrieb die erste sehr gründliche Arbeit über Brecht, die unter dem Titel *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* im Jahre 1955 Ernst Bloch und Hans Mayer an der Universität Leipzig als Dissertation annahmen. Darin wurde der junge Brecht, unter den Aspekten der *Linkskurve*-Kritiken, sehr genau auf seine »richtige« oder noch nicht »richtige« Weltanschauung beklopft, was offenbar Brecht so gut gefiel, daß er fürderhin dem jungen Schumacher so manches interessante Gespräch gewährte, seine Arbeiten förderte und mit ihm

sogar von seinen Plänen sprach. Dies bewirkte, daß Schumacher, nachdem er an der Berliner Humboldt-Universität Professor für Theaterwissenschaft geworden war, nicht nur profunde Arbeiten über *Galilei* lieferte, sondern fürderhin als Brechts Prophet auf den internationalen Kongressen und den offiziellen Brecht-Feiern wirkte, die »letzten Gefechte« der Klassenfeinde (71) kommentierte und die »zweite Kultur« des siegreichen Sozialismus (75) heraufbeschwor, obgleich er zugibt, daß die »Aneignung Brechts in den sozialistischen Gesellschaften erst angefangen« habe (92). Trotzki folgend, der behauptete, erst der vollendete Sozialismus werde eine sozialistische Kultur hervorbringen und bis dahin müsse man sich mit den Errungenschaften der bürgerlichen Kultur behelfen, meint Schumacher, daß auch die Kultur des Sozialismus sich mit diesem selbst herausbilden könne. Dennoch ist sie bereits in gewissem Sinne vorhanden, so daß jedenfalls Klassiker bereitstehen (31). Das gleiche behauptet auch Peter Hacks, der offenbar nicht bis zum vollendeten Kommunismus warten möchte.

Wollte Brechts *Galilei* nicht beweisen, daß er recht gehabt habe, sondern untersuchen ob, so ist sein Autor jedenfalls zum Gegenstande ehrfürchtiger Kommentare heruntergekommen. Um nur ein Beispiel zu nennen: Schumacher wiederholt ehrerbietig, was Brecht bei einem Gespräch über die Parabel sagte, die für den Dramatiker das »Ei des Kolumbus« darstelle (17), was Brecht ausgerechnet mit den Einfällen aus seinem *Turandot*-Drama belegt, seinem auf dieser Ebene mißlungensten Stück, dessen Parabolik Max Frisch weder im Osten noch im Westen zutreffend fand (*Tagebuch 1966-1971*, 214 f.). Schumacher fragt nicht, was sich mit Hilfe der Parabel darstellen und was sich vielleicht nicht darstellen lasse und ob es eigentlich von ungefähr sei, daß wir auf der modernen Szene statt der eindeutigen die vieldeutige Parabel haben, deren Erfindung von Mallarmé, dem Maeterlinck der *Aveugles* und Kafka ausging. Kein Zweifel überschleicht ihn, daß es zur »richtigen« Weltanschauung eben auch die feste Parabel gibt, die *Biblia pauperum* des Marxismus, die nicht nur, wie Brecht behauptet, »um vieles schlauer als alle anderen Formen ist«, sondern vielleicht auch zuweilen zur Verdummung beitragen kann. »Augenfällig und verständlich, das war für

Brecht gleichbedeutend mit Genuß« (17). Wie nun, wenn uns an der modernen Weltordnung, einschließlich der sozialistischen, nicht alles »augenfällig und verständlich« erscheint? Das ist, schlicht gesprochen, unser Pech.

Während Schumachers Blick hartnäckig auf der DDR ruht und er verkündet, daß es »nur auf diesem Wege der Entscheidung für die fortgeschrittensten Teile der Gesellschaft den Zugang zur Ewigkeit« gebe (274) und die DDR (nicht die Sowjetunion?) an der »Weltspitze in erfolgreicher künstlerischer Selbstbetätigung der Arbeiter und Bauern« stünde (275), gerät ihm aus dem Weltblick, was in den anderen sozialistischen Staaten produziert wird und auch, was im kapitalistischen Westen auf dem Theater geschieht und geschehen ist. Zwar kanzelt er das Living Theater, Grotowski oder den unwichtigen Rochelle Owens kurz ab; er kennt Hochhuth und preist Peter Weiss, aber von Artaud, vom surrealistischen Theater, von Pinter, Genet, Beckett, Gombrowicz scheint er nie gehört zu haben. Um so sonderbarer muten seine Ratschläge an, wie Brechts Theatertheorie und Theaterpraxis weiterzudenken seien. Sie scheinen sich ausschließlich auf das Studium von Peter Weiss zu beziehen. Da rät Schumacher zur Ausweitung der Zuschaueraktivität, da zum »modernen Bewußtsein mehr und mehr die Fähigkeit gehöre, simultan, komplex und assoziativ zu denken« (209). Sogar die Zeitebenen könnten sich, meint Schumacher, ineinander verschränken, wobei er wohl an Weiss' *Marat* denkt, aber keineswegs ermittelt, woher diese Ästhetik eigentlich komme. Er spricht auch von den »disjunktiven und diskontinuierlichen Zügen, die sich heute (!) in der Dramatik« abzeichneten (291). Diese von Schumacher nur flüchtig und als zukünftig angedeutete Ästhetik steht seit 1880 zur Diskussion.

Es könnte sein, daß es auch einen Provinzialismus sozialistischer Observanz gibt, der nicht zuletzt durch die hermetische Abschließung der sozialistischen Staaten gegen die »Einflüsse« aus dem Westen hervorgerufen wird. Das russische Revolutionstheater jedenfalls war, bevor es durch Stalin und Shdanow abgewürgt wurde, diesen Einflüssen zu seinem Heile überaus zugänglich, vor allem die von Brecht durchaus wahrgenommenen Meyerhold und Majakowski, die Schumacher zwar einmal kurz erwähnt, aber leider nicht behandelt.

Anmerkung

* Ernst Schumacher, *Brecht. Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert. Einundzwanzig Aufsätze* (Berlin/DDR, 1975).

IV. Rezensionen

Klaus Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie*
(München: Hanser, 1976), 448 Seiten.

Bekanntlich führen allzu hohe Erwartungen oft zu Enttäuschungen. Klaus Völkers Brecht-Biographie, die erste ihrer Art, hat daher bei den Brecht-Kennern keine ungeteilte Aufnahme gefunden. Schließlich hatte man sich von ihm, der mit vielen der engsten Mitarbeiter und Freunde Brechts auf vertrautem Fuße stand, Zugang zu bisher unveröffentlichten Dokumenten hatte und bereits ein beträchtliches Scherflein an eigener Brecht-Forschung vorgelegt hat, etwas wirklich Außerordentliches erwartet.

Wohl das größte Verdienst seines Buches ist, Neues und Interessantes über Brechts Privatleben und seine intimen Lebensverhältnisse mitgeteilt zu haben. Zwar ändern diese Details an den großen Umrissen von Brechts Biographie, die uns schon bekannt waren, nur wenig; es tritt jedoch eine Fülle neuer Einzelheiten zutage. Von besonderem Interesse sind dabei die ausführlichen Hinweise auf die vielen Frauen um Brecht. Nicht nur ihre Rolle in seinem Privatleben, sondern auch ihr Einfluß auf die Produktion seiner Werke wird hier zum erstenmal voll gewürdigt. Nirgendwo sonst erweist sich »die harte Bravade zarter Jugend« so klar wie in Brechts vielfältig polygamen Verhältnissen, bei denen er seine Frauen vertraglich zu Treue verpflichtete, während er selbst sich große Freiheiten herausnahm. Die Beziehung zu Ruth Berlau wird dabei wohl etwas überakzentuiert. Völkers Darstellung dieser Frau, die sich nach Völker für Brecht aufopferte, ist mit viel Mitgefühl und Verständnis geschrieben, wodurch die Liebe zu Margarete Steffin, wohl die intensivste in Brechts reifen Jahren, etwas zu kurz kommt.

Offensichtlich stammt das meiste dieser neuen Einsichten aus unveröffentlichten Briefen, Dokumenten aus Privatbesitz und ausführlichen Gesprächen, die Völker mit Ruth Berlau, Elisabeth Hauptmann, Käthe Reichel, Käthe Rülicke und anderen Frauen um Brecht geführt hat. Auch der größte Teil der unbekannten Fotos aus Brechts Leben, die Völker abbil-

det, stammt von Berlau. Doch auch von Brechts männlichen Mitarbeitern, deren persönliche Erinnerungen und Deutungen Brechtscher Werke er oft in seinen Text einflacht, muß Völker viel gehört haben. Daß Völker früher im Brecht-Archiv gearbeitet hat, zeigt sich in Zitaten aus Dokumenten, die nur dort zugänglich sind.

Etwa fünfundzwanzig Prozent seiner biographischen Details haben daher durchaus Neuigkeitswert. Die restlichen fünfundsiebzig Prozent stammen aus bereits veröffentlichten Quellen. Es wäre unangebracht, diese »Biographie« als eine Einführung zu bezeichnen, da sie für einen Nicht-Kenner zu viele Kenntnisse voraussetzt und obendrein zuviel Wissenswertes wegläßt. Es wird erwartet, daß der Leser bereits mit den wichtigsten Aspekten von Brechts Leben und Schaffen vertraut ist. So wird etwa Brechts Anteil an der Piscatorschen Aufführung des *Schwejk* (1928) mit ein paar Worten abgetan. Dem Prozeß um den *Dreigroschenfilm* wird nur eine einzige Zeile gewidmet. Die Geburt der Tochter Barbara (1930) wird stillschweigend übergangen. Erst im Zusammenhang mit Brechts Exil erfährt man, daß er eine »kleine Tochter« hat (199). Von seiner Freundschaft mit dem Nordamerikaner H. R. Hays, der die *Courage* übersetzte und die *Duchess of Malfi* sowie einen Band Gedichte unter Brechts Aufsicht und Mitarbeit ins Englische übertrug, erfährt man nichts. Auch die Konturen der zweijährigen Zusammenarbeit mit Charles Laughton am *Galilei* bleiben vage, ja die Bekanntschaften mit Charlie Chaplin, Christopher Isherwood und W. H. Auden werden kaum oder gar nicht berücksichtigt. Die New Yorker Aufführung von *Private Life of the Master Race* wird, obwohl sie Brecht selbst inszeniert hatte, nur mit einem Satz erwähnt. Daß Brecht nach 1949 in Ostberlin Bearbeitungen von *Coriolan* und *Pauken und Trompeten* anfertigte, bleibt unerwähnt. Und solche Beispiele ließen sich beliebig vermehren. Als Nachschlagewerk eignet sich daher das Ganze kaum. Wer sich schnell informieren will, greife lieber zu Werken wie John Willetts *The Theatre of Bertolt Brecht* oder zu biographischen Skizzen wie Grimms Metzler-Band, Kestings Rororo-Monographie, Claude Hills Brecht-Bändchen in der *Twayne World Authors Series* oder am besten zu Völkers eigener *Brecht-Chronik*.

Doch all dies ist eigentlich noch kein Grund zur Klage. Die wahre Enttäuschung über dieses vielversprechende und zum Teil hochinteressante Buch hat andere Ursachen. Genau besehen, leidet Völkers Brecht-Biographie an drei Mängeln: sie ist unkritisch, methodologisch unbefriedigend und obendrein nachlässig gearbeitet.

1. *Eine unkritische Biographie.* Was Völker zum Verhängnis wird, ist seine unleugbare Brecht-Verehrung. Alles, was Brecht je gesagt oder geschrieben hat, nimmt er nicht nur für bare Münze, sondern dogmatisiert es geradezu, was manchmal zu ausgesprochenen Sinnentstellungen führt. So heißt es in Brechts *Arbeitsjournal* unter dem 25. Februar 1939: »LEBEN DES GALILEI ist technisch ein großer rückschritt, wie FRAU CARRARS GEWEHRE allzu opportunistisch.« Bei Völker heißt es im Hinblick auf diese Aussage: »Die Schauspiele ›Die Gewehre der Frau Carrar‹ und ›Leben des Galilei‹ bedeuteten die Zurücknahme der Postulate des Theaters der Pädagogik« (249). War es das, was Brecht gemeint hatte? An anderer Stelle behauptet Brecht im *Arbeitsjournal*, in den USA gebe es keine Kultur (später sah er diese Dinge etwas anders). Völker nimmt diese Aussage nicht nur undifferenziert hin, sondern kommentiert sie mit einer rhapsodischen Platttheit, die völlig unbrechtisch ist: »Es gab keine Kultur, keine Tradition, keinen Geschmack, keine Werte an sich« (315). Ironie in Brechts Aussagen scheint er zu übersehen. Um seinen Unmut über den hochmütigen, pfäffischen Ton der Mitglieder der Frankfurter Schule, die wie er in Los Angeles lebten, zum Ausdruck zu bringen, bemerkte Brecht 1941 in einem Brief an Karl Korsch, daß in nächster Zeit in Hollywood ein Lourdes-Film gedreht werden solle und daß die »Frankfurtisten« bereits auf die »Pfaffenrollen« spekulierten. Im Hinblick auf diese Stelle schreibt Völker über Brecht und die Frankfurtisten: »Deren spätere Konversion zum Katholizismus stand bereits damals für ihn fest« (318).

Mitunter hat man bei der Lektüre das Gefühl, keine Biographie zu lesen, sondern einer Rettungsaktion beizuwohnen. So teilt Völker nicht nur unbedingt den Standpunkt seines Meisters, sondern fühlt sich auch unentwegt dazu berufen, diesen gegen alle seine Kritiker in Schutz zu nehmen. Ob es nun um Brechts Verhalten Frauen oder der DDR-Regierung gegen-

über geht: stets hat er nach Völkers Meinung klug und einsichtsvoll gehandelt. Zwar zeigte Brecht keinen besonderen Mut, als er sich 1936 weigerte, Berlau an die spanische Front zu begleiten. Aber selbst dafür hat Völker eine Entschuldigung zur Hand: »Er weigerte sich, ihr Verhalten als revolutionär zu begreifen, die Kriegskunst, die er ihr beigebracht hatte, war nur für einen Krieg gedacht, wo nicht geschossen wird« (260). Peinlich ist auch Völkers Versuch, das Gesamtbild von Brecht politisch und weltanschaulich so zurechtzurücken, daß seine Feinde ihn nicht mehr als einen »Suchenden« betrachten möchten, der endlich im Marxismus einen Halt für sein Leben fand. Völker will von keiner »Konversion«, sondern nur von einer »Umstellung« (139) wissen. Er beteuert immer wieder, daß Brechts »Weg zum Kommunismus« (»Kommunismus« und »Marxismus« verwendet er synonym) vor allem im »Erlernen einer besseren Arbeitsmethode« bestand (115), die seiner schriftstellerischen Tätigkeit »eine neue Qualität« gab (164). Vielleicht hat Völker mit dieser These recht. Doch dem Versuch, Brechts Marxismus auf diese Weise zu verharmlosen, widersprechen Völkers eigene Ausführungen, in denen er eindeutig nachweist, welch treibende und tragende Kraft diese Ideologie für Brecht nach 1926 wurde. Jedenfalls ging sie weit über eine bloße »Arbeitsmethode« hinaus. Wer das behauptet, leistet seinem verehrten Meister eher einen Bärendienst.

2. *Eine methodologisch unbefriedigende Biographie.* Genau besehen, geht dieser Biographie jegliche Methode ab. Das hängt unter anderem mit Völkers Arbeitsweise zusammen, die alles – ob nun Anekdote, Dokument oder Erinnerung – unkritisch übernimmt und wiedergibt. Zeugnissen der Freunde Brechts wird der gleiche Wert zugestanden wie Brechts eigenen Aussagen beziehungsweise Paraphrasierungen dieser Aussagen (Völker paraphrasiert überhaupt sehr viel, ohne diese Krypto-Zitate als solche kenntlich zu machen). Die Frage nach der Glaubwürdigkeit oder Zuverlässigkeit der verwendeten Quellen wird nirgends gestellt. Auch der Apparat ist mangelhaft, da er nur einen Teil jener Quellen verzeichnet, die Völker herangezogen hat. So läßt Völker oft Redewendungen oder ganze Sätze aus unveröffentlichten Brecht-Materialien in seine Darstellung einfließen, ohne daß dies in den Anmerkungen verzeichnet wird. Doch sein Apparat ist nicht nur unvoll-

ständig, sondern auch unübersichtlich. Die vielen im Text erscheinenden Brecht-Zitate aus den *Gesammelten Werken*, den *Texten für Filme*, dem *Arbeitsjournal* sowie den *Autobiographischen Aufzeichnungen* und *Tagebüchern* werden nirgends verifiziert, was den »Gebrauchswert« des Ganzen erheblich mindert. Wenn ein Zitat in Anführungsstrichen steht, kann man also lediglich damit rechnen, daß es irgendwo in den dreizehn erwähnten Ausgaben oder Zusatzbänden zu finden ist.

All das ginge noch an, wenn uns Völker wenigstens verraten hätte, nach welchen Gesichtspunkten er vorgegangen ist. Da Brecht als Lyriker und Prosaschriftsteller wie auch als Skriptwriter für Filme bei ihm viel zu kurz kommt, nimmt man an, daß er den Dramatiker Brecht in den Mittelpunkt stellen wollte. Aber auch dieser wird höchst fragmentarisch behandelt. So fragt man sich, warum *Im Dickicht der Städte*, *Mann ist Mann*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und *Turandot* von Völker recht ausführlich, andere Werke dagegen gar nicht oder nur sehr oberflächlich interpretiert werden.

Überhaupt herrscht in dieser Biographie ein ungeklärtes Mißverhältnis zwischen dem, was behandelt, und dem, was nicht behandelt wird. Willkür und persönliche Neigung scheinen die maßgebenden Kriterien bei der Auswahl des Stoffs gewesen zu sein. Fast ein ganzes Kapitel wird der Brecht-Lukács-Debatte gewidmet, obwohl darüber bereits viel Tinte verspritzt worden ist. Offenbar fühlte sich Völker auch hier verpflichtet, für Brecht Partei zu ergreifen (was er übrigens sehr überzeugend tut). Hingegen wird Brechts Einstellung zu den Moskauer Prozessen nur flüchtig erwähnt, ja seine Ansichten über den Hitler-Stalin-Pakt werden einfach unterschlagen. Auch über die Schwierigkeiten, die Brecht und Dessau mit ihrer *Lukullus*-Aufführung 1951 in Ostberlin hatten, erfährt man fast nichts. Ebenso wenig hört man über den Grund der Entfremdung zwischen Brecht und Weill (bei der das Politische eine entscheidende Rolle gespielt haben soll). Auch über bestimmte Daten wie den Zeitpunkt der deutschsprachigen Aufführung von fünf Szenen aus *Furcht und Elend* in den vierziger Jahren in New York und das

Datum der Ausbürgerung Brechts sowie über biographische Fakten wie den Kauf des Hauses in Utting (1932) oder den Einzug in das Haus in Berlin-Weißensee wird uns nichts mitgeteilt. Überhaupt hört man zuwenig zum Thema ›Brecht und das liebe Geld‹. Daß ein angeblich mittelloser Flüchtling sich im dänischen wie auch im nordamerikanischen Exil nicht nur viele ausgedehnte Reisen leisten konnte, sondern auch in beiden Ländern ein eigenes Haus besaß und ein eigenes Auto fuhr, hätte zu einer etwas gründlicheren Erörterung seiner ökonomischen Verhältnisse herausfordern sollen.

Zugegeben: ein Biograph kann und soll nicht alles berücksichtigen, aber er müßte uns wenigstens in sein Konzept und seine Methode der Auswahl einweihen. Beides fehlt hier. Wer nur ›Methode‹ anzubieten hat, läuft manchmal Gefahr, sich lächerlich zu machen. Noch fragwürdiger ist es jedoch, wie dieses Buch beweist, wenn man überhaupt keine Methode anzubieten hat.

3. *Eine nachlässig gearbeitete Biographie.* Ein Rezensent der *Zeit* warf Völker am 16. Juli 1976 eine allzu große »Demut vor Fakten« vor. Doch war diese Demut wirklich innig genug? So meldet Völker zum Beispiel, daß bei Bi (Paula Banholzer) im Juli 1918 »zum ersten Mal die Periode ausblieb« (23). Später eröffnet er uns, »Ende Juli [1919] gebar Bi im Landhaus der Eltern im Allgäu« (42). Mehr als zwölf Monate zwischen Empfängnis und Geburt? Ähnliche Nachlässigkeiten und grobe Schnitzer kommen immer wieder vor. Völker schreibt, daß Brecht seinen *Galgei* (die erste Fassung von *Mann ist Mann*) irgendwann um 1920/21 entworfen habe. In Wirklichkeit gibt es bereits das Gedicht *Das war der Bürger Galgei* von 1917 wie auch jene bekannte Stelle im *Baal* von 1918, wo es heißt: »Mann ist Mann, darin gleichen sich die meisten.« Laut Völker fanden Brecht und Weill bei der Durchsicht der *Beggar's Opera* die Originalmusik von Pepusch »völlig unbrauchbar« (141). Doch warum wird dann der *Morgenchoral des Peachum* noch heute nach der Musik von Pepusch gesungen?

Solchen Nachlässigkeiten begegnet man immer wieder. Auf Seite 165 heißt es, daß die Kommunisten (gemeint ist wohl die KPD) 1929 »die Bildung einer Einheitsfront aller Arbeiterparteien« vorschlugen. Woher hat Völker diese Auskunft? Und hat Brecht, wie es heißt, diese »antifaschistische Einheitsfront-

politik« wirklich unterstützt (166)? An späterer Stelle äußert sich Völker ganz anders über diese Dinge. Außerdem ist Günther Anders nie Anhänger der Frankfurter Schule gewesen (405), selbst wenn Brecht das in seinem *Arbeitsjournal* behauptet.

Auf manchen Seiten findet man zwei, drei, ja sogar vier solcher Irrtümer, die nicht gerade für Völkers »Demut vor Fakten« sprechen. Ebenso irritierend ist es, daß er eine einfache Aussage in Brechts *Arbeitsjournal* nicht einmal richtig abschreiben kann. Brecht vermerkt dort am 13. Juli 1941: »unsere amerikanischen einwanderungsvisen bekamen wir am 2. mai 41 [. . .] am 12. mai bekam grete als hellas sekretärin für amerika ein besuchervisum.« Bei Völker liest man: »Am 12. Mai endlich trafen die begehrten amerikanischen Reisepapiere ein, für Margarete Steffin ein Besuchervisum« (301).

Das Beste an dieser Biographie sind ihre lehrreichen Kommentare und Interpretationen verschiedener Dramen, selbst wenn man manchmal nicht damit überstimmen sollte. So behauptet Völker etwa, daß *Im Dickicht der Städte* das »klarste Stück« aus Brechts Frühzeit sei (65) und daß Brecht im *Puntila/Matti* »alles Persönliche in die Figur des Gutsbesitzers« gelegt habe (303). Ebenso fragwürdig wirkt seine Behauptung, daß Brecht an der Abfassung von *Happy End* und an der Bearbeitung des *Don Juan* maßgeblich beteiligt war. Schließlich hat Elisabeth Hauptmann längst zugegeben, daß sie den größten Teil von *Happy End* selbst verfaßt habe. Auch über »Brechts« *Don Juan* wissen wir inzwischen Bescheid. Kurz: auf das Ganze ist weit weniger Verlaß, als man gehofft hatte. Brecht hätte es sicher begrüßt, wenn ein Buch zum Ärgernis wird. Aber er hätte sicher größeren Nachdruck auf den Gebrauchswert eines solchen Buches gelegt, das zwar viel Neues bringt, aus dem man jedoch trotz aller darauf verwandten Brecht-Frömmigkeit keinen wirklich Brechtschen Nutzen ziehen kann.

James K. Lyon (San Diego, Kalifornien)

Wolfgang Gersch, *Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film* (Berlin/DDR: Henschel-Verlag, 1975) 416 Seiten.

Mit der Herausgabe der beiden Supplementbände *Texte für Filme* im Jahre 1969 schufen Wolfgang Gersch und Werner Hecht die Grundlage für eine genaue Analyse von Brechts Verhältnis zum Film. Aber abgesehen von einzelnen Rezensionen dieser Bände sowie den Aufsätzen von Karsten Witte und James Lyon, blieb die Beziehung Brechts zu jenem Medium, von dem er 1926 sagte, es handele sich dabei »um einige Kilometer Zelluloid in einer Blechschachtel« (18, 138), im Dunkeln. Mit der Dissertation von Wolfgang Gersch liegt nun der erste Versuch vor, diese »unglückliche Liebe« (Hecht) ausführlich mit Faktenmaterial darzustellen, um so die Eisler-Aussage: »Denn Brecht hat mit Film ja direkt nichts zu tun gehabt« (Hans Bunge, *Fragen Sie mehr über Brecht*, München 1972, S. 191), zu widerlegen. Die Auseinandersetzung mit diesem Thema blieb nach Gersch deshalb so lange aus, weil die Germanistik und Theaterwissenschaft »erst jetzt jene produktive Beziehung zu den neuen technischen Künsten [entwickeln], die für Brecht ein konstitutives Element der künstlerischen Produktion war« (7). Zugleich schien kaum Interesse daran zu bestehen, »über eine nahezu permanente Erfolglosigkeit des erfolgreichsten Dramatikers und Dichters unserer Zeit zu schreiben« (7). Um Brechts Verhältnis zum Film nicht nur auf die erfolglosen Versuche, einen Film zu machen, zu reduzieren, möchte Gersch außer diesen auch den *Dreigroschenprozeß* sowie die teilweise versteckten Stellungnahmen Brechts zum Film untersuchen. War das frühe Kino in seinen Sujets beherrscht von Literaturverfilmungen, so blieb Literatur auch weiterhin ein wichtiger Stofflieferant für den Film. Auch Brechts literarische Produktionen konnten sich der Verfilmung nicht entziehen. Diese sollen, verbunden mit dem Einfluß Brechts auf den »internationalen Film«, ebenfalls

Untersuchungsgegenstand des Buches sein.

Zunächst schildert Gersch sehr ausführlich Brechts frühes Interesse am Film, ging er doch während seiner Zeit in Augsburg und München wöchentlich ins Kino. In diese Jahre fallen auch die Manuskripte *Drei im Turm*, *Der Brillantenfresser* und *Das Mysterium der Jamaika-Bar*. In der genauen Film-analyse kann Gersch bereits hier ein Arbeitsprinzip Brechts feststellen, das später größte Bedeutung erlangte: die Verarbeitung von Motiven, Mustern und Stoffen aus anderen Stücken. So läßt sich in *Drei im Turm* die Geschichte von Strindbergs *Totentanz* aufzeigen, beim *Brillantenfresser* die Motiv-aufnahme aus der Hebbel-Komödie *Der Diamant*. Brecht schrieb diese Filmstories, die nie verfilmt wurden, um Geld zu verdienen. Dabei erkannte er, daß »die Knaben, die an der Quelle sitzen, [...] eine tiefe Abneigung gegen die Knaben [haben], die sich an die Quelle setzen wollen« (18, 137). Er wollte als Filmeschreiber kein Ingenieur sein, der »eine komplizierte Wasseranlage auf Vorrat [produziert], in der Hoffnung, es werde sich schon einmal eine Firma finden, die gerade diese Anlage dringend braucht« (18, 137).

Trotz dieser frühen Filmversuche blieb Brechts Vorliebe für das Theater bestehen, was aus diversen Ausführungen zum Thema Theater belegt werden mußte, so daß Gersch es sich zu einfach macht, wenn er »Brechts frühe Entscheidung für das Theater« als »die eines dramatischen Genies, das sich zum Theaterdichter berufen fühlte« (13), bezeichnet. Wandte sich Brecht Mitte der zwanziger Jahre verstärkt dem Theater zu, so verwundert es auch nicht, daß seine damaligen Bemerkungen zum Film sehr spärlich ausfielen. Dennoch blieb er in dieser Zeit ein eifriger Kinogänger, was Gersch sehr genau belegt (316 f.). Wie seine Einstellung in diesen Jahren konkret aussah, wird besonders deutlich an der Besprechung des Chaplin-Films *Goldrausch* aus dem Jahre 1926. Brecht zieht das Theater dem Film entschieden vor, obgleich der Film »eine tiefe Entmutigung« für Theaterleute darstelle. Diese ist aber nur auf Grund der schauspielerischen Fähigkeiten Chaplins berechtigt. Die Bewunderung Chaplins zeigt sich bei Brecht durchgehend. Beispiele aus Chaplin-Filmen finden sich sowohl in den *Flüchtlingsgesprächen* als auch in den *Notizen zur Arbeit* (19, 415). Zugleich sieht Brecht die spezifischen Mög-

lichkeiten des Films vorwiegend im Dokumentarischen, was Gersch in seinem Kapitel *Vom Wert des Dokuments* (39 ff.) ausführlich belegt. Brecht sah den Film aber keineswegs nur als technische Möglichkeit, genaue Dokumente anzufertigen, weshalb er auch den Satz, der Film sei eine »bloße technische Erscheinung«, in das Schwarzbuch der Phrase aufnehmen wollte (18, 34).

Seine 1922 getroffenen Feststellungen sah er dann bei der Verfilmung der *Dreigroschenoper* bestätigt, denn sein Filmentwurf *Die Beule* wurde von der »Nero«-Gesellschaft abgelehnt. Wie Gersch aufzeigt, handelt es sich hierbei nicht »nur um eine filmische Lesart der ›Dreigroschenoper‹« (52). Obgleich Brecht genaue Anweisungen für die »optische Technik« gibt, wäre es nach Gersch falsch, die »hier vorgegebene Methode als das definitive Brechtsche Filmprinzip verallgemeinern zu wollen« (58). Brecht benützte den *Dreigroschenprozeß*, um in einem soziologischen Experiment »das entlarvende Verhältnis von bürgerlicher Ideologie und bürgerlicher Praxis am Beispiel der Filmindustrie, der Justiz, der Presse« (75) darzustellen. Mit äußerster Akribie schildert Gersch die einzelnen Schritte, die zum gerichtlichen Prozeß führten, sowie den Prozeß selbst, den Brecht verlor (58 ff.). Obwohl Gersch über den *Dreigroschenprozeß* als »soziologisches Experiment« schreibt, daß »der neue kunstsoziologische Charakter dieses Schlüsseltextes für Brechts Auffassung von der künstlerischen Produktion, von der Wirkung der Massenmedien, insbesondere des Films« (75) klar erkennbar sei, fällt seine Analyse mit neun Seiten sehr dürftig aus. Für die Behauptungen, dieser Text sei durch »eine mitunter widerspruchsvolle Beweisführung« geprägt und »eine gewisse Laxheit [ist] bei aller Größe der Formulierungen nicht zu übersehen« (75), finden sich keinerlei Beweise. Unbeachtet läßt Gersch vor allem die Intention Brechts, »gewisse Vorstellungen am Werk zu sehen« (18, 154), wie auch die Möglichkeit, an der Kritik dieser Vorstellungen Brechts spezifisches Interesse am Film darzulegen.

Dieses Fehlen einer intensiven Analyse des *Dreigroschenprozesses* wirkt sich im folgenden Kapitel über »Brauchbare Abbildungen im Film« (85 ff.) aus. In der Auseinandersetzung mit Lukács, Mittenzwei und der neueren bürgerlichen Film-

theorie, worunter Gersch Bazin und Kracauer versteht, versucht er den Abbildcharakter des Films zu bestimmen. Schreibt Brecht eindeutig: »Die Lage wird dadurch so kompliziert, daß weniger denn je eine ›einfache‹ Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute« (18, 161), so schwankt Gersch in seiner Beurteilung dieser Sätze. Will er zum einen die künstlerische Spezifik des Films nicht verabsolutieren, so stellt er andererseits fest: »Brechts Auffassungen von ›brauchbaren‹ filmischen Abbildungen [sind] nicht auf nur ›einfache‹ dokumentarische Widerspiegelungen ausgerichtet« (93). Dessenungeachtet wird *Kuhle Wampe* später als »ästhetisches Abbild der Arbeiterklasse dieser Zeit untersucht« (110). In der exakten Analyse dieses Films, dem einzigen, der Brechts Vorstellungen gemäß gedreht wurde, gelingt es Gersch, dessen »funktionale dialektische Erzählweise« herauszuarbeiten. Ebenfalls sehr genau wird die Arbeitsweise des Kollektivs sowie die Sujetentwicklung des Films beschrieben. Leider geht der Autor dabei weder auf die Aufsätze in der englischen Filmzeitschrift *Screen* (Vol. 15, H. 2) noch auf das Interview mit dem Produzenten des Films, Georg Höllering (*Screen* Vol. 15, H. 4) ein, der den Zweck des Films darin sieht, »making a positive film on the Jugendbewegung«. Dies dürfte einige der Aussagen Gerschs relativieren.

Im Kapitel *Theater-Film-Beziehungen bei Brecht*, das nach Gerschs Aussagen »durch Spekulationen belastet« (143) ist, zeigen sich die verschiedenen Verbindungen beider Medien. Diese reichen von der Aufnahme bestimmter Filmmotive in Theaterstücken, so zum Beispiel aus *Lichter der Großstadt* in *Herr Puntila und sein Knecht Matti*, über die Verwendung des Films im Theater, die vorwiegend auf Piscator zurückgeht, bis zu einer »vom Film beeinflussten Theaterstruktur«. Innerhalb dieser Filmeinflüsse ist nicht nur der Stummfilm als solcher in seiner Beziehung zur gestischen Spielweise bedeutend, sondern vor allem sein Montageprinzip: »Die Montage wird ursächlich zu einem fundierenden Element der antiaristotelischen, funktionalen epischen Brecht-Dramaturgie« (166).

Im Exil war Brechts Interesse am Film in seiner finanziellen Lage begründet. Neben dem Plan einer Verfilmung des Ha-

šek-Romans *Die Abenteuer des braven Soldaten Schweijk* verdient vor allem Brechts Arbeit für den Bajazzofilm in London im Jahre 1936 Beachtung. Bei dieser Arbeit mußte er wieder erfahren, was es heißt, im »blühenden Zweige des internationalen Rauschgifthandels« (15, 482) tätig zu sein; denn die Firma zahlte ihn lieber aus, als einen Richard-Tauber-Film mit einem taubstummen Richard Tauber zu drehen, wie es Brecht vorgeschlagen hatte. Entstanden in dieser Zeit bereits zahlreiche Filmmanuskripte, wie etwa *Der Gallische Krieg oder die Geschäfte des Herrn J. Cäsar*, so war doch Brechts Exilzeit in Hollywood für Filmskripte die produktivste. Denn aufgrund der Ablehnung seiner Theaterarbeit war er gezwungen, durch seine Tätigkeit als Skriptwriter sein Geld zu verdienen: »Jeden Morgen, mein Brot zu verdienen, gehe ich auf den Markt, wo Lügen gekauft werden. Hoffnungsvoll reihe ich mich ein zwischen die Verkäufer« (10, 848). Unter allen Skripten wurde trotz intensiver Bemühung Brechts und trotz seiner Bekanntschaft mit Renoir, Dieterle, Viertel und Reyher einzig *Hangmen Also Die* von Fritz Lang verfilmt. Über die Herstellungsschwierigkeiten berichtet Gersch ausführlich, was deutlich macht, wie weit die Vorstellungen über einen antifaschistischen Film auseinandergingen. Trotz Brechts Ablehnung überragt der Film Gerschs Meinung nach die übrigen Hollywoodproduktionen, weshalb er ihn in die Reihe der »wirklich antifaschistischen« Filme stellt (217). Auch die Entstehungsgeschichten und Inhalte von Exposés wie z. B. *Cäsars letzte Tage*, *Die seltsame Krankheit des Herrn Henri Dunant*, die Gersch in Biographien und Adaptionen unterteilt, sind sehr detailliert nachgezeichnet.

Nach dem Kriege fand Brecht bei der DEFA, so Gersch die Arbeitsbedingungen, nach denen er sich lange gesehnt hatte. Zugleich wurden aber die »Schwierigkeiten, Brecht zu verfilmen« (255) deutlich, sowie abermals seine Vorliebe für das Theater. Hatte er den Eulenspiegel-Film und die Verfilmung von *Hoffmanns Erzählungen* (260 ff.) verworfen, so erhoffte er sich jetzt »einen ›großen‹ Film [...] , der ihm bislang verwehrt gewesen war« (268). Aber das *Courage*-Projekt scheiterte, denn Brecht hatte aus seinem Umgang mit der Filmindustrie gelernt. Brecht wollte nach wie vor keine bloße Verfilmung seines Theaterstückes. Ihm ging es in den zahlrei-

chen Diskussionen mit Engel, Burri und anderen um eine Neukonzipierung des *Courage*-Stoffes. So sollte die *Courage* des Films nicht mehr im Mittelpunkt stehen und »wesentlich unsympathischer sein als die des Theaters« (273). Auch sollte die geeignete Filmform gefunden werden, die Brecht in der Daguerreotypie-Optik sah, im Gegensatz zu Staudte, der einen Monumentalfarbfilm drehen wollte. Gersch schildert exakt die einzelnen Etappen des Projekts, wozu er sehr ausführlich bisher unveröffentlichtes Material aus dem Brecht-Archiv zitiert; doch kann auch er nicht die zentrale Frage beantworten, weshalb der Film schließlich nicht gedreht wurde.

Zuletzt werden noch »andere Filme nach Brecht« (294 ff.) erwähnt, die sehr unterschiedlicher Natur sind. Handelt es sich bei der Cavalcanti-Verfilmung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* um einen »unfruchtbaren Adaptionsversuch«, so lassen sich bei Allios Film *Die unwürdige Greisin* sowie bei Straubs *Geschichtsunterricht* Ansätze finden, wie Brecht »verfilmt« werden könnte.

Gersch, der »im Eruiieren, Darstellen und Analysieren« des Materials über Brechts Verhältnis zum Film »eine wesentliche Aufgabe seiner Arbeit« (8) sieht, löst die ersten beiden Aufgaben; die Analyse des Materials, z. B. die des *Dreigroschenprozesses*, bleibt aber oft sehr dürftig. Auch bleibt der Autor den Nachweis für seine Behauptung schuldig, die Erfolglosigkeit Brechts stelle »eine Herausforderung der sozialistischen Filmkunst [dar], die durch Brechts Forderungen an den Film einen exzeptionellen, noch fruchtbar zu machenden Impuls erhalten hat« (7). Als Materialsammlung jedoch bietet das Buch eine ausgezeichnete Grundlage für weitere Analysen, die sich vorwiegend mit dem funktionalen Bezug Brechts zum Film innerhalb der neueren Medien auseinanderzusetzen hätten.

Dieter Wöhrle (Konstanz)

Brechts Tui-Kritik. Hrsg. von Wolfgang Fritz Haug. Argument-Sonderband 11 (Karlsruhe, 1976), 289 Seiten.

In einer Zeit, in der tuistische »Großkritiker« wie Peter Hamm selbst Brecht als Tui zu entlarven versuchen, tut es gut, sich wieder auf Brechts eigene Tui-Kritik zu besinnen. Anlaß dazu bietet ein umfangreicher Band innerhalb jener Argument-Sonderreihe, in der ein Jahr zuvor der hervorragende Hanns-Eisler-Band erschienen ist. Bereits im *Editorial* des Herausgebers wird der Maßstab des Ganzen gesetzt: nämlich die Absicht, dem »Vermieter der Denkkraft«, der »seine intellektuellen Fähigkeiten hauptsächlich im Konkurrenzkampf gegen andere Tuis einsetzt, um seine eigene Marktgeltung herauf- und die der anderen herunterzusetzen«, jenen Brechtschen Philosophentyp, jenen Lehrend-Belehrten, jenen »Zornigen und Hoffnungsvollen« entgegenzustellen, der sich vor allem durch sein »eingreifendes Denken« auszeichnet.

Darin liegt ein Anspruch, der leicht zu einem Bumerang werden kann, wenn man nicht selbst über die nötige Entschiedenheit, intellektuelle Schärfe und all jene untuistischen Gegen-»Tugenden« verfügt, die Brecht mit dieser Haltung verband. Jede Beschäftigung mit Brechts Tui-Kritik führt daher notwendig zu einer Rückbesinnung auf die eigenen ideologischen Voraussetzungen – es sei denn, man beschränke sich von vornherein darauf, nur die anderen und nicht sich selbst im Hinblick auf die jeweilige Marktlage zu sehen. Denn unter den Bedingungen der kapitalistischen Konkurrenzkampfsituation ist nun einmal auch die schneidigste oder sogar weiseste Einstellung nicht ganz frei von gewissen tuistischen Versuchen. Wer ordnet sich schon ausschließlich Kriterien wie »Operativität«, »ideologischer Klarheit« oder »eingreifendem Denken« unter? Das würde ja fast zu einer Heiligenpose führen. Und außerdem möchten manche linke Intellektuelle auch als »Autoren« glänzen, wenn sie schreiben. Neben der Gefahr eines linken Pharisäertums gibt es auch die Gefahr eines linken Tuismus. Beneidenswert, wer frei davon! Er/sie

schreibe (tuistisch formuliert) eine bessere Kritik als die folgende.

Gleich zu Anfang sei's gesagt: Vorliegender Band zieht sich höchst tapfer aus dieser verteuflten Klemme. Wohl das beste Beispiel dafür liefert der Aufsatz *Zur Aktualisierung von Brechts Tui-Kritik* von Wolfgang Fritz Haug. Bei ihm wird die Tui-Kritik nicht nur überzeugend auf bestimmte Vorformen bei Marx (*Heilige Familie*, *Deutsche Ideologie*) zurückgeführt, sondern ebenso treffend auf den heutigen westdeutschen Tuismus angewandt. Selbst in der Mehrzahl der gegenwärtigen Intellektuellen – mögen sie auch andere Masken tragen – sieht Haug noch immer jene kapitalismushörigen Legitimations-Tuis, die, indem sie ihren Kopf an die Besitzenden vermieten, an der Kopflosigkeit der Besitzlosen mitarbeiten. Und zwar pfeffert er diese These mit Hinweisen auf Historiker wie Nolte oder Zeitungen wie die *FAZ*, die trotz mancher liberalen Attitüden nichts anderes als Säulen des Establishments seien.

Damit ist von seiten des Herausgebers ein klarer Maßstab gesetzt. Doch wird dieser Anspruch des »eingreifenden Denkens« von den anderen Beiträgern des Bandes auch tatsächlich eingelöst? Karen Ruoff bietet unter dem Titel *Tui oder Weiser?* zu Anfang erst einmal vorsichtige Begriffsbestimmungen. Aber dann wird auch sie ganz offen, indem sie der überwältigenden Mehrheit der bürgerlichen Intellektuellen, die ihre Wissenschaft entweder nur als Hobby betreiben oder sich schamlos als Verhörer geistiger Waren verdingen, jenes Leitbild des Philosophen im Sinne des Brechtschen Me-ti oder Keuner entgegenstellt, welche die Wahrheit auf gut marxistische Art an der Wurzel zu packen versuchen. Im Hinblick auf die gegenwärtige Situation preist sie vor allem Me-tis Forderung der »revolutionären Geduld«, das heißt im Kampf der Klassen nicht »sitzenzubleiben«, sondern das »Sitzen zu lernen«. Etwas zurückhaltender äußert sich Franco Buono zu diesen Fragen, der allerdings dem Brechtschen Tui ebenfalls den Brechtschen Weisen gegenüberstellt, für den es nur die Maxime »Du sollst produzieren!« gebe. Recht einleuchtend ist, wie Buono Brechts Tui-Kritik unter anderem aus Brechts Abneigung gegen die Volksfrontstrategie nach 1935 ableitet, als sich Brecht plötzlich mit der Forderung konfrontiert sah,

mit den von ihm so verachteten bürgerlichen »Humanisten« gemeinsame Sache zu machen. Auf einer ähnlichen Linie liegt der Aufsatz *Die Lehren der Tuis* von Gerhart Pickerodt, der sich vor allem mit Brechts höchst satirischer Kritik der tuistischen Intellektuellen der Weimarer Republik und der eher schwankhaften Form der Tui-Kritik in seinem späteren *Tu-randot*-Drama beschäftigt. Und auch Dieter Thiele haut in seinem Beitrag *Brecht als Tui oder der Autor als Produzent* noch einmal in die gleiche Kerbe. Er wendet sich vor allem gegen Intellektuelle wie Theodor W. Adorno, Hans Mayer, Fritz J. Raddatz und Jürgen Jacobs, die selbst Brecht wegen seiner spezifisch bürgerlichen Tui-Haltung denunziert hätten. Thiele rollt das ganze Problem zum viertenmal von seinen Anfängen her auf, wobei er Brecht im Sinne Ernst Blochs als den »Lenin der Schaubühne« charakterisiert, der im Gegensatz zu den »Frankfurtisten« stets den Bezug auf die gesamtgesellschaftliche Produktion im Auge behalten habe. Für Brecht sei eben der Marxismus keine bürgerliche Gesinnungsfrage gewesen, lesen wir hier. Im Gegenteil: Brecht habe die Solidarität mit dem Proletariat – wie Walter Benjamin – stets primär als eine Produktionsfrage aufgefaßt.

Neben diesen Beiträgen stehen drei Aufsätze von DDR-Autoren, die sich allerdings nicht unmittelbar mit der Tui-Frage beschäftigen, sondern bereits im Sinne fortgeschrittener Integrationsprozesse darüber hinauszugehen versuchen. Die Frage eines DDR-Tuismus oder besser DDR-Opportunismus, wo der Oppui an die Stelle des Tui treten würde, bleibt deshalb ausgeschlossen. Da wäre erst einmal Dieter Schlenstedts Essay *Das Demonstrandum des Dreigroschenromans*, der jedoch nur im Punkte »Ideologiekritik« mit dem Gesamthema des vorliegenden Bandes verknüpft ist. Außerdem wird noch einmal das Nachwort Werner Mittenzweis zu seiner Neuausgabe des Brechtschen *Me-ti* abgedruckt, auf das bereits im letzten *Brecht-Jahrbuch* ausführlich eingegangen wurde. Doch fast noch wichtiger als dieses Nachwort, das eher einen historisch-erläuternden Charakter hat, erscheint mir Mittenzweis Aufsatz über *Brecht und die Schicksale der Materialästhetik*, der über die bloße Nachzeichnung der avantgardistischen Experimentierfreudigkeit marxistischer Künstler und Theoretiker der späten zwanziger Jahre (Brecht, Eisler, Piscator, Heart-

field, Benjamin) weit hinausgeht und das Konzept des »eingreifenden Denkens« auch in seiner Bedeutsamkeit für die spätere Entwicklung einer sozialistischen Kunst auszuwerten versucht. Dabei stellt Mittenzwei folgende Kriterien als die Hauptzüge dieser linken Materialästhetik heraus: direkte Wendung an die neue Klasse, Organisation einer proletarisch-revolutionären Kunstbewegung, steigende Aktivierung des Zuschauers, Lesers und Betrachters, Hinwendung zu nichttraditionellen Künsten wie Film und Fotomontage, Kanalisierung und dialektische Verknüpfung von künstlerischer und sozialer Phantasie, kollektiver Ausbau der Künste und schließlich eine neue Auffassung des künstlerischen »Materials«, die dieses Material nicht mehr als tote Materie, sondern als lebendiges, prozeßhaftes Material der Wirklichkeit auffaßt, um so den Zusammenhang von Gesellschaftsrevolution und Materialrevolution zu akzentuieren. Mittenzwei betont hier zu Recht den großen Einfluß sowjetischer Künstler wie Tretjakow, Meyerhold, Eisenstein, Majakowski, Lissitzky und Wertow auf dieses Konzept eines »planvollen Experimentierens«. In dieser »Materialästhetik«, schreibt er, habe sich das »montagegerechte« Denken der avantgardistischen Kunst mit der neuen Denkkultur des dialektischen Materialismus verbunden. Hier habe man jene »induktive Methode« entwickelt, die versuche, auch den Rezipienten in die jeweiligen Denkoperationen einzubeziehen und ihn damit zum Koproduzenten zu machen. Und nun kommt Mittenzweis Pointe: Wer als Künstler diese Wandlung nicht mitgemacht habe, sei für Brecht ein Tui gewesen. Daß manche dieser Konzepte inzwischen historisch geworden sind, sieht natürlich auch Mittenzwei. Doch er erkennt zugleich, wieviel Initialzündung sie noch immer für jene »Große Sozialistische Kunst« enthalten, von der es bisher nur erste Ansätze gibt.

Bei Mittenzwei wird also auf einer Basis argumentiert, die bereits von der Frage nach der sinnvollen Integration solcher Vorstellungen im Rahmen geänderter Gesellschaftskonzepte ausgeht, wodurch das Verhältnis zwischen Intelligenz und Kultur einen ganz anderen Akzent bekommen hat. Für die westlichen Beiträger dieses Bandes stellt sich dagegen immer noch primär die Frage der Konfrontation, das heißt der Entwicklung operativer Kunst- und Denkformen und damit

auch der Entlarvung der Tuis. Daß dabei teilweise ein recht massiver Haß auf alles Bürgerliche und Intellektuelle durchbricht, ist angesichts der deutschen Geschichte, die sich nicht gerade durch ein optimistisch stimmendes Anwachsen liberaler, demokratischer oder gar sozialistischer Tendenzen auszeichnet, kaum verwunderlich. Genau besehen, ist auch Brechts Tui-Kritik ein klassisches Beispiel für das gestörte Verhältnis zwischen Intelligenz und Gesellschaft in diesem Lande. Doch trotz der spezifisch deutschen Komponente erweist sich diese Form der Kritik noch immer als ein recht brauchbares Instrument. Jedenfalls hat sie zu einer unleugbaren Blickverschärfung in Hinsicht auf die Verschleierungstaktiken innerhalb des ideologischen Überbaus beigetragen. Wer von den vielen Brecht-Lesern wollte behaupten, daß ihn diese Kritik unberührt gelassen habe? Das kann eigentlich nur derjenige, der seinen eigenen Tuismus bereits in eine ›positive‹ Lebensform umstilisiert hat und nun versucht, sogar Brecht auf die Ebene seines privaten Tuismus herunterzuziehen. Die Brecht-Tuis sind daher die schlimmsten – denn sie haben keine Ausrede. So manche unter ihnen versuchen sich deshalb dieser Erbschaft zu entledigen, indem sie im Zeichen geänderter Verhältnisse, das heißt schärferer Westwinde, lieber nach neuen Vorbildern Ausschau halten. Nicht jedermann, der heute Brecht veraltet findet, vertritt darum politisch avanciertere Standpunkte. Viele gehen einfach mit der Mode. Die *Argument*-Leute sind daher nicht die schlechteste Gesellschaft für jene bürgerlichen Linken, die sich aufrichtig bemühen, auch den Tuismus in sich selbst zu überwinden.

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Heinrich Goertz, *Erwin Piscator in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.*

Rowohlt's Monographien 221 (Reinbek, 1974).

Unter den diversen Arbeiten, die während der letzten Jahre über Piscator erschienen sind, ist vorliegende Monographie zwar die bilder-, nicht aber die aufschlußreichste. Gehemmt durch Dokumentationschwierigkeiten, aber ermuntert durch seine persönliche Bekanntschaft und kurzfristige Zusammenarbeit mit Piscator, faßt der Autor den »Mut«, einen der »größten Theaterleute aller Zeiten« darzustellen. Doch zeigt uns sein Porträt schließlich weniger ein Genie als vielmehr eine umstrittene Figur voller Fragwürdigkeiten.

Gewiß, das Aufsehen erregende Wirken Piscators, vor allem während der turbulenten Berliner zwanziger Jahre, ist fester Bestand der Theatergeschichte geworden, nicht zuletzt durch das unter Piscators Namen erschienene Kollektivwerk *Das politische Theater* (1929), durch konzise Erörterungen in Brechts *Theaterschriften* und durch mehr oder weniger produktive, von der Presse geschürte Skandale und Eklats. Der durch die Sekundärliteratur hinlänglich verbreiteten Kenntnis über die frühen Stationen in Piscators Leben und Wirken (Herkunft, Kriegserlebnis, Dada, Proletarisches Theater, Inszenierungen auf den verschiedenen »Piscator-Bühnen« bis 1931) fügt Goertz kaum wesentlich Neues hinzu, wiewohl er jener frühen Periode fast zwei Drittel seiner Monographie widmet.

Über Piscators Exilzeit aber, die ja immerhin zwanzig Jahre dauerte (1931-1951), hätte man gern Genaueres erfahren, als Goertz auf sechzehn Seiten zu bieten vermag, zumal er summarisch behauptet, Piscator sei seinen Intentionen stets treu geblieben. Man mag verstehen, daß Piscator sich über die Jahre in Moskau (1931-1936) ausschwig, wo seine Film- und Theaterpläne scheiterten – sei es wegen politisch-sozialer Unzulänglichkeiten, sei es wegen seiner allzu blühenden Phantasie. Weniger verständlich ist, warum er über Nacht Mitarbeiter und Ehefrau abrupt verließ und in Paris, frisch und reich

verheiratet, das Leben eines Grandseigneurs führte, ohne sich aktiv an den brennenden politischen Geschehnissen in Europa zu beteiligen. Goertz' Erklärung – »Seidenroben, Kristallvasen und Empire-Möbel, das alles war Staffage, Kulisse, Versteck für ein Genie des Theaters, das zur Untätigkeit verdammt war« – überzeugt keineswegs, zumal eine Prüfung der Pläne, Notizen und Korrespondenz (u. a. mit Brecht) zeigt, daß Piscators Vorstellungen zur künstlerischen Bewältigung der politischen Realität (z. B. *Schwejk*-Projekt) über einen vagen, romantischen Utopismus nicht hinausreichten.

Mit der Einrichtung des »Dramatic Workshop« an der New School for Social Research war Piscator seit 1939 in New York eine neue Lehr- und Experimentiermöglichkeit gegeben. Wohl erzielte er mit Aufführungen aus dem klassischen Repertoire und auch mit zeitgenössischen Stücken Achtungserfolge und hinterließ wertvolle Anregungen für das »Off-Broadway Theater«. Doch gestaltete sich auch hier seine Tätigkeit nicht ausgesprochen revolutionär.

Auf Brechts Einladung aus Ost-Berlin mißtrauisch reagierend, zögerte Piscator mit der Remigration, bis ihm die McCarthy-Umtriebe den USA-Aufenthalt vergällten. Die Aufnahme seiner Gastinszenierungen an verschiedenen westdeutschen Bühnen war gemischt; in Berlin begegnete ihm gar eine ablehnende Presse, obwohl das Publikum nicht selten auf seiner Seite stand. Nach Mißerfolgen und Schwierigkeiten, die »richtigen« Stücke zu finden (was ihn, wie schon in den zwanziger Jahren, zu radikalen Textveränderungen veranlaßte), gelang ihm schließlich als Intendant der Westberliner Volksbühne mit der Inszenierung von Stücken wie Hochhuths *Stellvertreter*, Kipphardts *Oppenheimer* und Weiss' *Ermittlung* die Förderung eines dokumentarischen Theaters, das er betont vom Theater Brechts abhob, der – wie Piscator meinte – das politische Theater verraten habe.

Im Schlußteil des Büchleins häufen sich die Paradoxe: Goertz beschreibt einen wankelmütigen, launenhaften Menschen und Intendanten, ohne Beziehung zu den Schauspielern, ohne Freunde, ohne Menschenkenntnis und Überblick, innerlich unsicher und verzagt, dem Verfolgungswahn nahe; nach außen weltmännisch und dogmatisch – aber unfähig, Gedanken kontinuierlich aufzuschreiben. Trotz dieser und

vieler anderer Fragwürdigkeiten behauptet der Verfasser, man habe in aller Welt Piscator stets höher geschätzt als Brecht.

Die Monographie schneidet viele Fragen an, beantwortet aber wenige befriedigend. Das liegt vor allem an der mangelnden Analyse. Zwar zitiert der Autor oft genug Pressestimmen und Piscators Meinungen, aber er sagt relativ wenig über die Aufführungen selbst. Er bringt viel Anekdotisches in flüssigem journalistischem Stil, macht zuweilen Andeutungen, ohne sie durch Belege zu erhärten, benutzt auch zum Teil unveröffentlichte Quellen, aber ohne Hinweis auf deren Umfang, Widersprüchlichkeit oder Verlässlichkeit. In Deutschland und in den USA aber befinden sich Piscator-Nachlässe von beträchtlichem Ausmaß, die zum großen Teil noch auf systematische und gründliche Erschließung harren. Leser, die wenig von Piscator wissen, werden Goertz' leicht faßliche illustrierte Einführung gewiß mit Gewinn aufnehmen. Für Theater- und Literaturwissenschaftler hingegen, die mit einschlägigen Forschungsergebnissen der letzten Jahre Schritt gehalten haben, ist diese Monographie nicht sonderlich ergiebig.

Herbert Knust (Urbana, Illinois)

George Grosz, *Theatrical Drawings and Watercolors*. Edited by Herbert Knust. Biographical notes by Hedy B. Landman (Harvard University: Busch-Reisinger Museum, 1973).

In the days when I was in the thick of the book-reviewing business, one of my complaints against that trade used to be that so many important publications were ignored just because they were not produced by recognised publishers. They were not products of the struggling fringe of unorthodox publishing so much as government publications, museum catalogues, certain educational works, textbooks accompanying radio or TV programmes (like those of the Open University in Britain) and similar items which tend neither to get advertised nor sold in the bookshops and yet are sometimes quite first-rate. The Harvard Grosz catalogue is a typical example of the genre. Here is a unique book, extremely well produced and printed (by the University of Illinois printing division); it contains a lot of little-known material; it is briefly and informatively annotated; it is cheap. And yet, in the course of a good deal of word-of-mouth recommendation since I first saw it, I have found even normally knowledgeable specialists to be unaware of its existence. The fact perhaps is that review editors (present company excepted) are so bombarded with publications they don't have much use for that it seldom occurs to them to pay attention to any which they are not automatically sent.

The present catalogue records an exhibition of theatre drawings from the collection of Grosz' son Peter, and consists of some fifty oblong pages (the designer – aesthete that he is – has dispensed with page numbers!) with one or two fine-screen offset reproductions per page. Most of the items – 45 out of a total of 60 exhibits – come from among the actual drawings made for Piscator's *Schwejk* in the winter of 1927-1928; the rest are from various earlier productions, of which that of

Kaiser's *Nebeneinander* by Viertel and of Zech's Rimbaud play *Das trunkene Schiff* by Piscator were the most important. There are also a couple of figures from Goll's *Methusalem*, but although it was Grosz who illustrated the published text of this play, William Dieterle for some reason used another designer for the actual production in 1923. On the whole, Grosz did far less work for the stage than his talents warranted, nor does anything much seem to have come of his and John Heartfield's brief employment by Reinhardt around 1919/1920, though this still remains a somewhat unknown area of inquiry.

The main interest of the booklet is, of course, the *Schwejk* material, which for the first time allows us to get some idea of how Piscator's production conception worked, thanks in part to the quotations from Grosz's »animation directions« in Herbert Knust's very useful notes. The essence of this was continual fluid movement, allowing the play to be presented as a sequence of episodes such as Brod and Reimann could never have envisaged in making the original adaptation. The treadmill stage introduced by Piscator enabled actors and elements of the set to be carried past one another in either direction, likewise the big cut-out figures which Grosz devised. Meanwhile the big projection screen at the back might show Grosz's animated cartoons, or ordinary photographed shots (e. g. of the streets of Prague), or possibly straight drawings, or at times nothing at all. Though the whole thing would have worked better if the treadmill had worked more smoothly, this was at once the least cumbersome and the most truly epic of Piscator's productions; a classic instance of a director using a combination of new stage techniques to make possible a new kind of dramatic writing.

How exactly was Brecht involved in the production? Despite his lifelong fascination with Hašek's novel, his claim to have written the Piscator version, and his tributes to that director's epic methods, the answer is still very uncertain. Though the script of that version, so far as we know, only survives in two copies in the Brecht-Archive, there are, quite exceptionally, no marks to show that Brecht actually worked on it; and Knust has shown (in the *Schwejk* »Materialienband« in which it is reproduced) that the earlier of the two was most probably

sent to him by Piscator from Russia. The attribution of its authorship to »Brecht. Gasbarra. Piscator. G. Grosz« was Brecht's, and Brecht's only, made in pencil on the cover, and should be set against the fact that Piscator treated it as entirely his own work; while Gasbarra, whom Brecht evidently disliked, might well have seen the division of responsibility differently from either. As for Knust's suggestion that Piscator's technical innovations »were the harbingers of modern »epic theatre, later perfected by Brecht«, this is only correct in a very broad sense, for Brecht never pursued these particular innovations farther, or even as far, and his own *Schwejk* play is much more conventional in both dramaturgy and staging. The interesting thing to know would be whether Brecht had any share in shaping Piscator's original conception; but as to this we have no clue.

For the Grosz addict these drawings are fascinating. Now that so much more is known about that artist's work and life we can see that the process of decline in his work set in as early as 1923, when he was taken under contract by the dealer Alfred Flechtheim who induced him to make watercolours like Pascin and paint like a Frenchman. This never worked, even from Flechtheim's point of view, and the psychological consequences appear (if one reads between the lines) to have been shattering. Hitherto the drawings to Brecht's *Die drei Soldaten* stood out in relative solitude as an indication that, given a really worthwhile incentive, Grosz could still rise to the occasion even as late as 1931/1932. But the *Schwejk* drawings are far more convincing, for they are not only as forceful as before but full of fresh inspiration and subtleties. They are unexpectedly richer and more varied than the published *Hintergrund* album and can indeed rank with his best work. The scenes of fighting, intended apparently as cut-outs, could be by a great romantic draughtsman; the dogfaced soldiers lean forward as they walk, rather like Larionov's *Renard* designs. The thirty-one examples reproduced here make one regret all the more the disappearance of the resultant cartoon film; one surely to be counted, alongside Eisenstein's *La Sarraz* film and the Grosz-Heartfield *Pierre in Saint-Nazaire*, as among the cinema's historic losses.

All the same, they are not ideal illustrations to Hašek. As

Knust says, they are »far more bitter and aggressive« than Josef Lada's drawings in the novel; but it is a mistake to think that this is necessarily a merit. Grosz's soldiers, doctors and clergymen are unmistakably Germans rather than Austrians; like those in Brecht's subsequent play they are a lot closer to the Third Reich than to the Habsburg empire. Right enough for the climate of Berlin in 1928, such images would be entirely wrong for Hašek's masterly satire, which is bigger than what either Piscator or Brecht made out of it, so big indeed that the word »aggressiveness« seems petty and irrelevant when applied to it. Admittedly, the latter was a much admired quality among German Communists before 1933 – one that, in effect, is still seen as an artistic virtue by many of Brecht's followers. But Grosz himself certainly lost faith in it, and who is to say that he was not right? Those who now look nostalgically towards the aggressiveness of German left artists and writers before Hitler should remember how very easily Hitler took over when it came to the point. Aggressiveness is just destructiveness unless it can be turned against the proper enemy at the proper time. In Weimar Germany it created more enemies than it ever effectively fought.

John Willett (London)

- 423 Albert Camus, Jonas
- 424 Jesse Thoor, Gedichte
- 425 T. S. Eliot, Das wüste Land
- 426 Carlo Emilio Gadda, Die Erkenntnis des Schmerzes
- 427 Michel Leiris, Mannesalter
- 428 Hermann Lenz, Der Kutscher und der Wappenmaler
- 429 Mircea Eliade, Das Mädchen Maitreyi
- 430 Ramón del Valle-Inclán, Tyrann Banderas
- 431 Raymond Queneau, Zazie in der Metro
- 433 William Butler Yeats, Die geheime Rose
- 434 Juan Rulfo, Pedro Páramo
- 435 André Breton, L'Amour fou
- 436 Marie Luise Kaschnitz, Gedichte
- 437 Jerzy Szaniawski, Der weiße Rabe
- 438 Ludwig Hohl, Nuancen und Details
- 439 Mario Vargas Llosa, Die kleinen Hunde
- 440 Thomas Bernhard, Der Präsident
- 441 Hermann Hesse – Thomas Mann, Briefwechsel
- 442 Hugo Ball, Flametti
- 443 Adolfo Bioy-Casares, Morels Erfindung
- 444 Hermann Hesse, Wanderung
- 445 Ödön von Horváth, Don Juan kommt aus dem Krieg
- 446 Flann O'Brien, Der dritte Polizist
- 447 Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Der Leopard
- 448 Robert Musil, Törleß
- 449 Elias Canetti, Der Überlebende
- 450 Robert Walser, Geschwister Tanner
- 451 Alfred Döblin, Berlin Alexanderplatz
- 452 Gertrude Stein, Paris Frankreich
- 453 Johannes R. Becher, Gedichte
- 454 Federico García Lorca, Bluthochzeit/Yerma
- 455 Ilja Ehrenburg, Julio Jurenito
- 456 Boris Pasternak, Kontra-Oktave
- 457 Juan Carlos Onetti, Die Werft
- 458 Anna Seghers, Die schönsten Sagen vom Räuber Woynok
- 464 Franz Kafka, Der Heizer
- 465 Wolfgang Hildesheimer, Masante
- 466 Evelyn Waugh, Wiedersehen mit Brideshead
- 467 Gershom Scholem, Walter Benjamin
- 468 Rainer Maria Rilke, Duineser Elegien
- 470 Alain, Die Pflicht glücklich zu sein

- 471 Wolfgang Schadewaldt, Der Gott von Delphi und die Humanitätsidee
472 Hermann Hesse, Legenden
473 H. C. Artmann, Liebesgedichte
474 Paul Valery, Zur Theorie der Dichtkunst
476 Erhart Kästner, Aufstand der Dinge
477 Stanisław Lem, Der futurologische Kongreß
478 Theodor Haecker, Tag- und Nachtbücher
479 Peter Szondi, Satz und Gegensatz
480 Tania Blixen, Babettes Gastmahl
481 Friedo Lampe, Septembergewitter
482 Heinrich Zimmer, Kunstform und Yoga
483 Hermann Hesse, Musik
486 Marie Luise Kaschnitz, Orte
487 Hans Georg Gadamer, Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft
488 Yukio Mishima, Nach dem Bankett
489 Thomas Bernhard, Amras
490 Robert Walser, Der Gehülfe
491 Patricia Highsmith, Als die Flotte im Hafen lag
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
503 Cortázar, Geschichten der Cronopien und Famen
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
541 Hermann Hesse, Josef Knechts Lebensläufe
542 Hermann Hesse, Magie des Buches
543 Hermann Lenz, Spiegelhütte
544 Federico García Lorca, Gedichte
545 Ricarda Huch, Der letzte Sommer
546 Wilhelm Lehmann, Gedichte
547 Walter Benjamin, Deutsche Menschen
548 Bohumil Hrabal, Tanzstunden für Erwachsene und Fortgeschrittene
549 Nelly Sachs, Gedichte
550 Ernst Penzoldt, Kleiner Erdenwurm
551 Octavio Paz, Gedichte
552 Luigi Pirandello, Einer, Keiner, Hunderttausend
553 Strindberg, Traumspiel
554 Carl Seelig, Wanderungen mit Robert Walser
555 Gershom Scholem, Von Berlin nach Jerusalem
556 Thomas Bernhard, Immanuel Kant
557 Ludwig Hohl, Varia
559 Raymond Roussel, Locus Solus
560 Jean Gebser, Rilke und Spanien
561 Stanisław Lem, Die Maske · Herr F.
563 Konstantin Paustowski, Erzählungen vom Leben
565 Hugo von Hofmannsthal, Das Salzburger große Welttheater
567 Siegfried Kracauer, Georg
568 Valéry Larbaud, Glückliche Liebende . . .
570 Graciliano Ramos, Angst
571 Karl Kraus, Über die Sprache
572 Rudolf Alexander Schröder, Ausgewählte Gedichte
575 Theodor W. Adorno, Berg
578 Georg Kaiser, Villa Aurea
580 Elias Canetti, Aufzeichnungen
585 Peter Weiss, Der Schatten des Körpers des Kutschers
594 Natalia Ginzburg, Caro Michele

- 731 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 2
732 Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins 2
733 Alexander Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin
734 Henri Lefebvre, Metaphilosophie. Prolegomena
735 Paul Mattick, Spontaneität und Organisation
736 Noam Chomsky, Aus Staatsraison
737 Louis Althusser, Für Marx
738 Spazier/Bopp, Grenzübergänge. Psychotherapie
739 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 3
740 Bertolt Brecht, Das Verhör des Lukullus. Hörspiel
741 Klaus Busch, Die multinationalen Konzerne
742 Methodologische Probleme einer normativ-kritischen Gesellschaftstheorie.
Herausgegeben von Jürgen Mittelstraß
743 Die Hexen der Neuzeit. Herausgegeben von Claudia Honegger
744 Gero Lenhardt, Berufliche Weiterbildung und Arbeitsteilung in der
Industrieproduktion
745 Brede/Kohaupt/Kujath, Ökonomische und politische Determinanten der
Wohnungsversorgung
746 Der Arzt, sein Patient und die Gesellschaft. Herausgegeben von Dorothea
Ritter-Röhr
747 Gunnar Heinsohn, Rolf Knieper, Theorie des Familienrechts
749 Rudolf zur Lippe, Bürgerliche Subjektivität
751 Brechts Modell der Lehrstücke. Herausgegeben von Rainer Steinweg
752 Hans Bosse, Verwaltete Unterentwicklung
754 Zur Wissenschaftslogik einer kritischen Soziologie. Herausgegeben von Jürgen
Ritsert
756 Hannelore u. Heinz Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus
758 Brecht-Jahrbuch 1974. Herausgegeben von J. Fuegi, R. Grimm,
J. Hermand
759 Der Weg ins Freie. Fünf Lebensläufe überliefert von H. M. Enzensberger
760 Lodewijk de Boer, The Family
761 Claus Offe, Berufsbildungsreform
762 Petr Kropotkin, Ideale und Wirklichkeit in der russischen Literatur
764 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 4
765 Maurice Dobb, Wert- und Verteilungstheorien seit Adam Smith
766 Laermann/Piechotta/Japp/Wuthenow u.a., Reise und Utopie
767 Monique Piton, Anders Leben
768 Félix Guattari, Psychotherapie, Politik und die Aufgaben der institutionellen
Analyse
769 Jahoda/Lazarsfeld/Zeisel, Die Arbeitslosen von Marienthal
770 Herbert Marcuse, Zeit-Messungen

- 771 Brecht im Gespräch. Herausgegeben von Werner Hecht
- 772 Th. W. Adorno, Gesellschaftstheorie u. Kulturkritik
- 773 Kurt Eisner, Sozialismus als Aktion
- 775 Horn, Luhmann, Narr, Rammstedt, Röttgers, Gewaltverhältnisse und die Ohnmacht der Kritik
- 776 Reichert/Senn, Materialien zu Joyce »Ein Porträt des Künstlers«
- 777 Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Herausgegeben von Werner Hofman
- 778 Klaus Fritzsche, Politische Romantik und Gegenrevolution
- 779 Literatur und Literaturtheorie. Hrsg. von Peter U. Hohendahl und Patricia Herminghouse
- 780 Piero Sraffa, Warenproduktion mittels Waren
- 782 Helmut Brackert, Bauernkrieg und Literatur
- 784 Friedensanalysen 1
- 787 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 5
- 790 Gustav W. Heinemann, Präsidiale Reden
- 791 Beate Klöckner, Anna oder leben heißt streben
- 792 Rainer Malkowski, Was für ein Morgen
- 793 Von deutscher Republik. Hrsg. von Jost Hermand
- 794 Döbert R./Nunner-Winkler, G., Adoleszenzkrise und Identitätsbildung
- 795 Dieter Kühn, Goldberg-Variationen
- 796 Kristeva/Eco/Bachtin u. a., Textsemiotik als Ideologiekritik
- 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 Wlodzimierz 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
- 805 Agnes Heller, Das Alltagsleben. Herausgegeben von Hans Joas
- 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
- 819 Alexander Kluge, Neue Geschichten. Hefte 1-18
- 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
- 829 Michael Müller, Die Verdrängung des Ornaments
- 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
- 867 Ernst Kris, Die ästhetische Illusion
- 868 Brede/Dietrich/Kohaupt, Politische Ökonomie des Bodens

- 870 Umwälzung einer Gesellschaft. Herausgegeben von Richard Lorenz
- 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
- 878 Leithäuser/Volmerg/Wutka, Entwurf zu einer Empirie
- 879 Peter Bürger, Aktualität und Geschichtlichkeit
- 880 Tilmann Moser, Verstehen, Urteilen, Verurteilen
- 881 Loch/Kernberg u. a., Psychoanalyse im Wandel
- 882 Michael T. Siegart, Strukturbedingungen von Familienkonflikten
- 883 Erwin Piscator, Theater der Auseinandersetzung
- 884 Politik der Subjektivität. Texte der italienischen Frauenbewegung, Herausgegeben von Michaela Wunderle
- 885 Hans Dieter Zimmermann, Vom Nutzen der Literatur
- 886 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 10
- 887 Über Hans Mayer, Herausgegeben von Inge Jens
- 888 Nicos Poulantzas, Die Krise der Diktaturen
- 889 Alexander Weiß, Bericht aus der Klinik
- 890 Bergk/Ewald/Fichte u. a., Aufklärung und Gedankenfreiheit. Herausgegeben und eingeleitet von Zwi Batscha
- 891 Friedensanalysen 5
- 893 Georges Politzer, Kritik der Grundlagen
- 895 Umberto Eco, Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte
- 898 Cohen/Taylor, Ausbruchversuche. Identität und Widerstand
- 902 Ernest Borneman, Psychoanalyse des Geldes
- 904 Alfred Sohn-Rethel, Warenform und Denkform
- 906 Brecht-Jahrbuch 1977
- 907 Horst Kern, Michael Schumann, Industriearbeit und Arbeiterbewußtsein
- 908 Julian Przybós, Werkzeug aus Licht
- 910 Peter Weiss, Stücke II
- 913 Martin Walser, Das Sauspiel mit Materialien. Herausgegeben von Werner Brändle
- 916 Dürkop/Hardtman (Hrsg.), Frauen im Gefängnis
- 920 Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch, Herausgegeben von Arno Münster
- 925 Friedensanalysen 6
- 927 Ausgewählte Gedichte Brechts, Herausgegeben von Walter Hinck
- 928 Betty Nance Weber, Brechts »Kreidekreis«
- 929 Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke. Herausgegeben von Reiner Steinweg
- 954 Elias/Lepenes, Zwei Reden. Theodor W. Adorno-Preis 1977
- 955 Friedensanalysen 7

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
 Alberts/Balzer/Heister/Warneken u.a., Segmente der Unterhaltungsindustrie 651
 Alff, Der Begriff Faschismus 456
 Alff, Materialien zum Kontinuitätsproblem 714
 Althusser, Für Marx 737
 Altwater/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
 Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke, hrsg. von Reiner Steinweg 929
 Augstein, Meinungen 214
 Aus der Zeit der Verzweigung 840
 Ausgewählte Gedichte Brechts, hrsg. von W. Hinck 927
 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 aufgegeben. 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/L. 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
 Bosse, Verwaltete Unterentwicklung 752
 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 Puntila 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 Gesichte 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 853
 Brecht-Jahrbuch 1977 906
 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. Wohnungsvorsorgung 745
 Brede u. a., Politische Ökonomie d. Bodens 868
 Bredekamp, 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
 Bulthaupt, 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

- Cohen/Taylor, Ausbruchversuche 898
 Cogoy, Wertstruktur und Preisstruktur 810
 Cooper, Psychiatrie u. Anti-Psychiatrie 497
 Córdova/Michelena, Lateinamerika 311
 Creeley, Gedichte 227
 Dallemagne, Die Grenzen der Wirtschaftspo-
 litik 730
 Damus, Entscheidungsstrukturen in der
 DDR-Wirtschaft 649
 Deleuze/Guattari, Kafka 807
 Determinanten der westdeutschen Restaura-
 tion 1945-1949 575
 Deutsche und Juden 196
 Dobb, Organis. Kapitalismus 166
 Dobb, Wert- und Verteilungstheorien 765
 Döbert, R./Nunner-Winkler, G., Adoles-
 zenzkrise und Identitätsbildung 794
 Dorst, Eiszeit 610
 Dorst, Toller 294
 Über Tankred Dorst (Werkbuch) 713
 Drechsel u. a., Massenzeichenware 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, Setúbal / Lazertis 5
 Eich, Marionettenspiele / Unter Wasser 89
 Über Günter Eich 402
 Eichenbaum, Theorie u. Gesch. d. Literatur
 119
 Eisner, Sozialismus als Aktion 773
 Elias/Lepenes, Zwei Reden 954
 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 Wissen-
 schaftsgeschichte 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, Brandt/Kootz/
 Steppke 581
 Frauen im Gefängnis, hrsg. von Dürkop/
 Hardtmann 916
 Frerichs/Kraiker, Konstitutionsbedingungen
 685
 Friedensanalysen 1 784
 Friedensanalysen 2 834
 Friedensanalysen 3 847
 Friedensanalysen 4 871
 Friedensanalysen 5 891
 Friedensanalysen 6 925
 Friedensanalysen 7 955
 Frisch, Ausgewählte Prosa 36
 Frisch, Biedermann u. d. Brandstifter 41
 Frisch, Die chinesische Mauer 65
 Frisch, Don Juan oder Die Liebe zur Geome-
 trie 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 geschrie-
 ben 854
 Fuegi/Grimm/Hermand (Hrsg.), Brecht-Jahr-
 buch 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
 Giesel/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, A., Das Alltagsleben 805
 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, Traktat 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, H. (Hrsg.), Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik 718
 Hofmann, Universität, Ideologie u. Gesellschaft 261
 Hondrich, Theorie der Herrschaft 599
 Honneth (Hrsg.), Die Hexen der Neuzeit 743
 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
 Hufschmidt, 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
 Jaub, 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
 Kern/Schumann, Industriearbeit 907
 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
 Kluge, Neue Geschichten 819
 Knieper, Weltmarkt 828
 Kommune i. d. Staatsorganisation 680
 Kristeva/Eco/Bachtin u. a., Textsemiotik 796
 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
 Kris, Die ästhetische Illusion 867
 Kropotkin, Ideale und Wirklichkeit 762
 Kühn, Ausflüge im Fesselballon 656
 Kühn, Goldberg-Variationen 795
 Kühn, Grenzen des Widerstands 531

Kühn, Unternehmen Rammböck 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
 Leithäuser/Volmerg/Wutka, Entwurf zu einer Empirie 878
 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 Hohendahl u. P. Herminghouse 779
 Loch/Kernberg u. a., Psychoanalyse im Wandel 881
 Lorenz, Sozialgeschichte der Sowjetunion 1654
 Lorenz (Hrsg.), Umwälzung einer Gesellschaft 870
 Lorenzer, Kritik d. psychoanalyt. Symbolbegriffs 393
 Lorenzer, Gegenstand der Psychoanalyse 572
 Lotman, Struktur d. künstler. Textes 582
 Lukács, Heller, Markus 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 Exzerptheft 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
 Moser, Verstehen, Urteilen, Verurteilen 880
 Most, Kapital und Arbeit 587
 Müller, Die Verdrängung des Ornaments 829
 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
 Politik der Subjektivität, hrsg. von Michaela Wunderle
 Politzer, Kritik der Grundlagen 893
 Poulantzas, Die Krise 888
 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
 Przybós, Werkzeug aus Licht 908
 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
- Sechehaye, 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
- Siegert, Strukturbedingungen 882
- 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
- Sohn-Rethel, Warenform und Denkform 904
- 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
- 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
- Walser, Sauspiel mit Materialien, hrsg. von Werner Brändle 913
- Über Martin Walser 407
- Was ist Psychiatrie?, hrsg. v. F. Basaglia 708
- Weber, Über d. Ungleichheit d. Bildungschancen in der BRD 601
- Weber, Betty N., Brechts »Kreidekreis« 928
- Wehler, Geschichte als Histor. Sozialwissenschaft 650
- Weiss, Abschied von den Eltern 85
- Weiss, Stücke I 833
- Weiss, Stücke II 910
- 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
 Weiss, Alexander, Bericht aus der Klinik 889
 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 fa-
 schist. 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 Tole-
 ranz 181
 Zimmermann, Vom Nutzen der Literatur 885
 Zoll, Der Doppelcharakter der Gewerkschaf-
 ten 816

