



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Brecht-Jahrbuch. 1976

[Frankfurt am Main]: Suhrkamp Verlag, 1976

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

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

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

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

Brecht-Jahrbuch 1976

Herausgegeben von

John Fuegi, Reinhold Grimm

und Jost Hermand

edition suhrkamp

SV



edition suhrkamp

Redaktion: Günther Busch

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

Brecht-Jahrbuch 1976

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

Suhrkamp Verlag

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

edition suhrkamp 853

Erste Auflage 1976

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1976. Erstausgabe. Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags und der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Satz, in Linotype Garamond, Druck und Bindung bei Georg Wagner, Nördlingen. Gesamtausstattung Willy Fleckhaus.

Inhalt

I. Aufsätze und Materialien 7

Peter Groth / Manfred Voigts (West-Berlin)

Die Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie 1927-1932.

Dargestellt unter Benutzung zweier unbekannter Aufsätze Brechts 9

Renate Fischetti (Baltimore)

Über die Grenzen der List oder Der gescheiterte Dreigroschenfilm.

Anmerkungen zu Brechts Exposé *Die Beule* 43

Boris Singermann (Moskau)

Brechts *Dreigroschenoper*.

Zur Ästhetik der Montage 61

Gunter G. Sehm (Maynooth, Irland)

Moses, Christus und Paul Ackermann.

Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* 83

Wend Kässens / Michael Töteberg (Hamburg)

»... fast schon ein Auftrag von Brecht«.

Marieluise Fleißers Drama *Pioniere in Ingolstadt* 101

Betty Nance Weber (Austin, Texas)

Marxismus, Brecht, Gesamtkunstwerk 120

II. Aufführungsberichte 129

Klaus Bohnen (Kopenhagen)

Die Gewehre der Frau Carrar.

Beobachtungen zum Stück und zu einer dänischen Aufführung 131

Giuseppe Bevilacqua (Florenz)
Zwei italienische Brecht-Inszenierungen 142

Heinz-Uwe Haus (Berlin, DDR)
Der zypriotische *Kreidekreis*.
Notat nach der Inszenierung 162

Gespräch mit Richard Schechner über seine New Yorker
Aufführung der *Mutter Courage*.
Aufgezeichnet von John Fuegi (Milwaukee) 166

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)
Petras Mondfahrt 177

III. Rezensionen 183

Jan Knopf. *Bertolt Brecht: Ein kritischer Forschungsbericht.*
Fragwürdiges in der Brecht-Forschung 185

BRECHT 73. Brecht-Woche der DDR, 9.-15. Februar 1973.
Dokumentation. Hrsg. von Werner Hecht 189

Otto Keller. *Brecht und der moderne Roman. Auseinandersetzung Brechts mit den Strukturen der Romane Döblins und Kafkas* 194

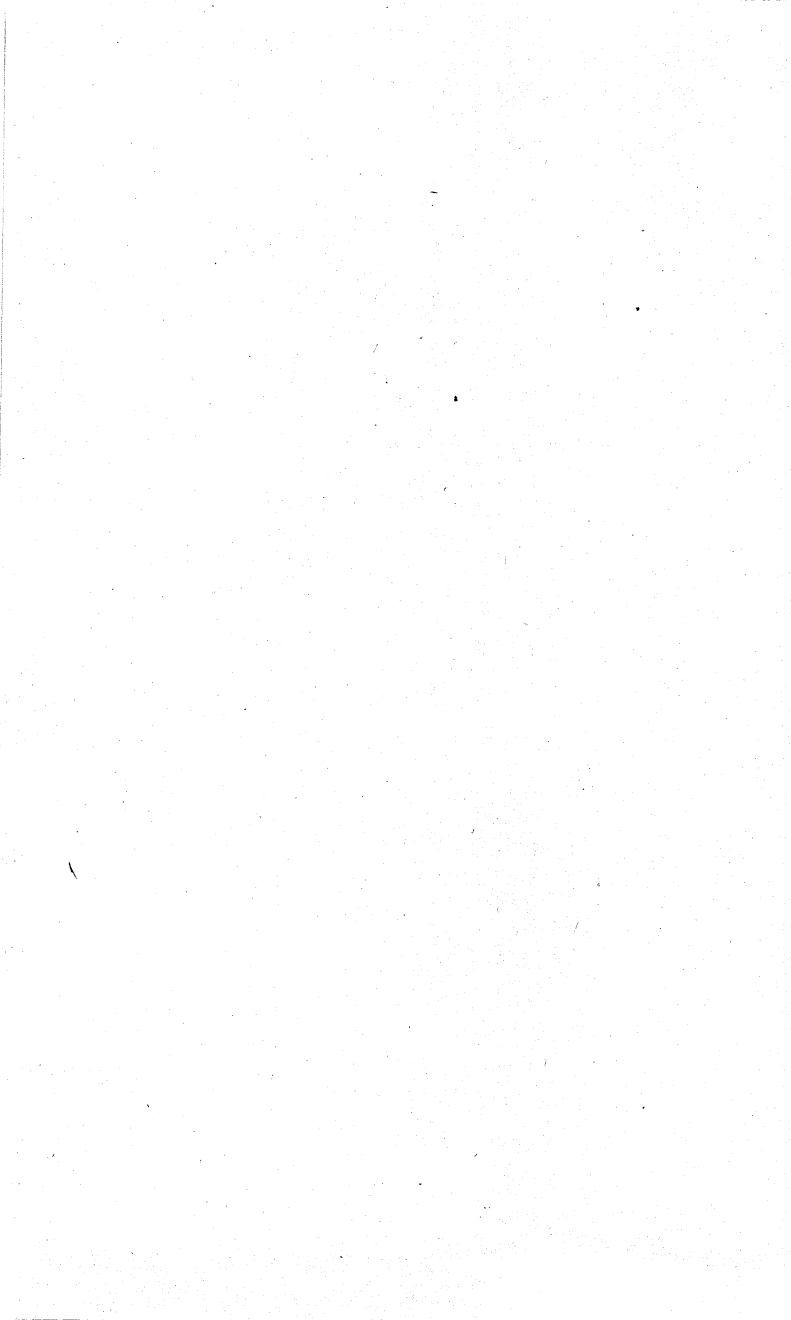
Carl Pietzcker. *Die Lyrik des jungen Brecht* 199

Helfried W. Seliger. *Das Amerikabild Bertolt Brechts* 205

Karl-Heinz Schoeps. *Bertolt Brecht und Bernard Shaw* 212

Brecht. *Collected Plays*. Vol 5&7.
Hrsg. von Ralph Manheim & John Willet 216

I. Aufsätze und Materialien



Peter Groth / Manfred Voigts (West-Berlin)
Die Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie
1927-1932
*Dargestellt unter Benutzung zweier unbekannter
Aufsätze Brechts¹*

Vorbemerkungen

Die von der Studentenbewegung beeinflusste Medientheorie erkannte die große Bedeutung der Bemerkungen Brechts zum Rundfunk, die Radiotheorie der Jahre 1927-1932. Mit der Transformation der Protestbewegung stellte sich nachdrücklich das Problem der bürgerlichen Institutionen, ihrer Funktionen und der Möglichkeiten »linker Unterwanderung«. Im Hinblick auf die Institution Rundfunk hat Brecht die seinerzeit weitestgehenden analytischen Ansätze entwickelt.

Brechts Radiotheorie wurde bisher meist stichwortartig-unhistorisch rezipiert. Während Enzensberger, Negt/Kluge und auch Knilli² die Forderung Brechts nach Verwandlung des Rundfunks aus einem Distributions- in einen Kommunikationsapparat, also die innerhalb der bestehenden Gesellschaftsordnung utopische Forderung nach Aufhebung der Ein-Weg-Kommunikation aufnehmen, betonen andere Autoren wie Mennemeier³ die ebenfalls von Brecht erhobene Forderung nach Demokratisierung des Rundfunks innerhalb der bestehenden Gesellschaftsordnung. Dabei gerät außer Betracht, daß Brechts Radiotheorie beide Elemente enthält bzw. daß sie in zwei Phasen zu unterteilen ist. Diese *Entwicklung* der Brechtschen Radiotheorie von der Forderung der Demokratisierung zur Forderung nach Änderung der Institution Rundfunk und damit (revolutionärer) Veränderung der Gesellschaftsordnung soll im folgenden herausgearbeitet werden.

Der Nichtbeachtung der Entwicklung der Brechtschen Radiotheorie entspricht der Mangel an Untersuchungen über die recht intensive Rundfunk- und Hörspieldiskussion Ende der zwanziger Jahre⁴, durch die erste Übereinstimmungen und

Besonderheiten der Brechtschen Radiotheorie erkennbar werden.

Der vorliegende Aufsatz stellt sich diesen beiden Aufgaben. Im ersten Teil wird die Rundfunk- und Hörspieldiskussion der Weimarer Republik in ihren wesentlichen Zügen herausgearbeitet und die der Neuen Sachlichkeit zuzuordnende erste Phase der Radiotheorie Brechts entwickelt. Der zweite Teil analysiert die zweite Phase der Brechtschen Radiotheorie, die – im Zusammenhang mit der Entwicklung von Theater- und Lehrstücktheorie – durch die Ablösung von den Positionen der Neuen Sachlichkeit und durch Hinwendung zur Revolutionstheorie gekennzeichnet ist. In der Gegenüberstellung zur kommunistischen Rundfunktheorie, vertreten durch Friedrich Wolf, wird die Besonderheit der Position Brechts in jenen Jahren hervorgehoben.

Nicht berücksichtigt wurde die – nicht unwesentliche – praktische Rundfunkarbeit Brechts, da sie nur in vermitteltem Zusammenhang mit der Entwicklung seiner Theorie steht. Die entwickelte Radiotheorie gibt keine Anleitung mehr für die praktische Rundfunkarbeit. Um dem Leser aber dennoch einen Überblick über das Ausmaß der praktischen Rundfunkarbeit Brechts zu geben, ist dem Anhang eine chronologisch geordnete Übersicht beigefügt. Dort finden sich auch zwei von uns wieder aufgefundene, in Vergessenheit geratene Artikel Bertolt Brechts: *Junges Drama und Rundfunk* und *Die Geschichte des Packers GALY GAY*.

Rundfunk- und Hörspieldiskussion der Weimarer Republik

Die Entstehung der Institution Rundfunk

Der Rundfunk in Deutschland hat keine demokratische Tradition; er entstand unter Ausschluß der Öffentlichkeit zunächst als Militärfunk (1904), dann als Wirtschaftsfunk (1920).^{4a} Das Zwischenspiel der Revolutionstage 1918, mit der Besetzung des Wolffschen Telegrafembüros und dem berühmten, an einen Ausspruch Lenins anknüpfenden Funkpruch »An alle!«, konnte die Entwicklung zum Staatsrund-

funk mit privater Beteiligung ebensowenig aufhalten, wie dies die 1924 gegründeten Bastler-, Amateurfunker-, Hörer- und Arbeiterradioclubs vermochten, die vergeblich die Erlaubnis zur Einrichtung eigener Sender forderten.

Auf dieser Grundlage setzte der »Vater des deutschen Rundfunks«, Hans Bredow, gegen die SPD⁶ die Grundmaxime des Rundfunks der Weimarer Republik, nämlich eine unpolitisch-überparteiliche, dem Staatsgedanken und dem Allgemeinwohl verpflichtete Institution zu sein, durch. Diese Ideologie – Schein und Wirklichkeit zugleich – entzog den Rundfunk dem *direkten* Zugriff von Kapitalgruppen, Parteien, Verbänden, sozialen Bewegungen, grenzte durch ein System der Richtlinien, Zensur, Überwachungsausschüsse und Kulturbeiräte systemkritische und überhaupt offen politische Äußerungen und Sendungen aus. Die Ausgrenzung und Verschleierung politischer und sozialer Konflikte hatte in der Phase der relativen Stabilität (1924-1929) enorm systemunterstützende Wirkung für die bürgerliche Gesellschaftsordnung, weniger aber für die demokratische Staatsform. Die sich Ende der zwanziger Jahre verschärfenden Konflikte konnten durch den Rundfunk nicht mehr in die demokratische Staatsform integriert werden. Der Faschisierung – wo sie nicht bewußt unterstützt wurde – ließ sich auf diese Weise kein Widerstand mehr entgegensetzen.

Jede Rundfunk- und Hörspielarbeit wurde durch den beschriebenen zweifachen institutionellen Druck (staatliches Sendemonopol und inhaltliche Zensur) entscheidend beeinflußt. Dennoch spielte diese Frage in der breit einsetzenden Diskussion um die Verwendung des Rundfunks und um seine künstlerischen Möglichkeiten zunächst keine Rolle. Die konservative Kulturkritik lehnte das neue Medium als technisches Instrument der (Massen-) Zivilisation weitgehend ab. Ein großer Teil der künstlerischen und akademischen Intelligenz verhielt sich zunächst abwartend. Es überwog jedoch die kritiklose Faszination gegenüber dem technischen »Wunder« – bis hinein in die kommunistische Bewegung. So erklärte Heinrich Rau, der spätere stellvertretende Ministerpräsident der DDR, 1932 im Moskauer Gewerkschaftssender:

»Das Wunder des Rundfunks erfüllte sich an uns werktätigen deutschen Hörern eigentlich zweimal: Einmal, als wir das gesprochene Wort

überhaupt durch den Äther vernahmen, das Wunder der Technik, das Wunder zu hören, gleich was.« (*Das zweite Wunder: die Stimme des Sowjetsenders*)⁷

Die unkritische Bewunderung der Technik ist direkt oder indirekt der Hintergrund der meisten Radio- und Hörspieltheorien während der gesamten Weimarer Republik; sie wird auch von Bertolt Brecht in der ersten Phase seiner Radiotheorie noch geteilt. Dieser Glaube an die Wertfreiheit und Fortschrittlichkeit der Technik ist zweifellos – ungeachtet der politisch divergierenden Standpunkte – an der breiten Strömung der ›Neuen Sachlichkeit‹⁸ orientiert.

Analytisch gesehen bestimmten die Fragen der Technik und der Institutionalität des Rundfunks in gewisser Weise die Diskussion um die Verwendung des Rundfunks und des Hörspiels als neuer Kunstform des Mediums, so daß sich drei Stufen der Diskussion unterscheiden lassen:

– Wird der institutionelle und politische Charakter des Rundfunks ausgegrenzt, so konzentrieren sich die Bemühungen auf die Erarbeitung ›funkeigener‹ Kunstwerke, d. h. *Formprobleme* treten in den Vordergrund.

– Wird der Rundfunk von seiner technischen und institutionellen Seite her als eher demokratisch strukturiert angesehen⁹, so stellt sich das Problem der *demokratischen Ausnutzung des Mediums* und des Einsatzes von künstlerischen Werken als Mittel und Träger der Demokratisierung der Gesellschaft. In diesem Zusammenhang ist die erste Phase von Brechts Radiotheorie zu erörtern.

– Wird das Medium als fortschrittlich, die politische Leitung aber als reaktionär, als Vertretung der bürgerlichen Klasse angesehen, dann stellt sich das Problem der *politischen Einflußnahme auf die Sender bzw. deren Übernahme*. Hier ist einzugehen auf die (kommunistische) Arbeiterradiobewegung, die Rundfunkpolitik der KPD und die Hörspielarbeit kommunistischer Schriftsteller, vor allem Friedrich Wolfs.

In der zweiten Phase seiner Radiotheorie überschreitet Brecht diesen Diskussionsrahmen. In der Überwindung der Sachlichkeit treten die Probleme der Rundfunktechnik in den Hintergrund, und er kommt zu einer radikalen Kritik des Rundfunks als Institution.

Formprobleme: Die rundfunkeigene Kunst

Das neue Medium provoziert sehr bald hörspieltheoretische Diskussionen. Hörspiele¹⁰ selbst entstehen allerdings zögernder und verfallen meist dem Verdikt, nicht funkeigen, funkisch, funkgerecht zu sein. Die Forderung nach einer funkeigenen Kunst bleibt so bis in den Faschismus hinein¹¹ in der Diskussion.

Wolf Zucker schreibt 1930 in der *Weltbühne*, »daß im Wesen des Rundfunks durchaus Möglichkeiten liegen, die man nur sehen muß, um aus ihnen zugleich aktuelle wie unterhaltsame und vor allem spezifisch funkische Hörspiele zu machen.«¹² Carl Hagemann, damals noch Intendant der Berliner Funkstunde, beschwört in der Zeitschrift *Die Szene* die dem Rundfunk »höchst eigene, ihm allein zugehörige, aus seinem letzten Wesen geborene Kunstübung«¹³, und Cornelis Bronsgeest, damaliger Leiter der Opern-, Operetten- und Oratorienabteilung der Berliner Funkstunde, meint im selben Heft, »daß nur die rundfunkeigene Kunst letzten und höchsten Genuß im Rundfunk überhaupt zu vermitteln vermag.«¹⁴ Selbst in der *Roten Fabne* wird die Forderung nach »dem Weg zu einem *eigenen Charakter*, zu einer *eigenen Kunst*« an den Rundfunk gestellt: »Die Schaffung einer Hörspielkunst ist eines der wichtigsten Probleme – wenn nicht *das* wichtigste Problem des Rundfunks.«¹⁵

Die Beharrlichkeit der Forderung nach funkeigener Kunst hat ihre Ursache zum Teil sicher in den mangelnden Erfahrungen der Hörspielautoren, -dramaturgen und -regisseure sowie in den geringen technischen Möglichkeiten der Anfangszeit. Eine weitere Ursache liegt aber in der Beschränkung auf die ästhetische Problemstellung, d. h. auf die Frage, ob das Hörspiel überhaupt Kunst sei und wenn ja, ob sie einer der überkommenen Gattungen Lyrik, Epik oder Drama zuzuordnen sei oder eine vierte, eigene Gattung darstelle. Das Phänomen der Auflösung der starren Gattungen und das Aufkommen neuer Medien ist aber nicht mehr innerästhetisch zu erklären, sondern nur auf dem Hintergrund der veränderten Produktions- und Rezeptionsweisen von Kunst, d. h. letztlich im Rahmen historischer Veränderungen in Richtung auf die Intensivierung der bürgerlichen Vergesellschaftung. Diese

Fragestellung bleibt den meisten zeitgenössischen Autoren fremd. Das »Wesen des Rundfunks« wurde weitgehend auf die Tatsache reduziert, daß ihm nur die akustische Dimension zur Verfügung steht.

Daraus zog man zwei entgegengesetzte Folgerungen. Einerseits wurde versucht, die fehlende optische Dimension durch verstärkten Einsatz einer naturalistischen Geräuschkulisse zu ersetzen, so etwa bei Alfred Braun, der sich mit seinem »akustischen Film« *Der tönende Stein* bemühte, »am Faden eines wildverschlungenen, schnellwechselnden Geschehens einen Überblick über alle bis dahin möglichen Ausdrucksmittel des Rundfunks zu geben.«¹⁶ 1928 kritisierte Ernst Hardt, Intendant des Westdeutschen Rundfunks, dies mit den Worten: »Die Geräuschkulisse ist die Kinderkrankheit des Rundfunks, die eben auszuheilen beginnt.«¹⁷ Die Heilung (und das ist die zweite Richtung) sah Richard Kolb 1932 in der Verinnerlichung des Hörers als Hauptziel des funkeigenen Hörspiels: »Der Richtungspfeil zeigt stets nach innen. Der Schnittpunkt, in dem alle Betrachtungslinien der Hördichtung zusammenlaufen, ist das Einzelerlebnis in uns.«¹⁸ Dieser Rückzug auf die Innerlichkeit, der auch die Hörspielarbeit in der Bundesrepublik der fünfziger Jahre kennzeichnete, erkennt durchaus ein richtiges Moment der Widersprüchlichkeit der Institution Rundfunk (*Massenmedium für individuelle Hörer*), verabsolutiert dieses aber in ebenso unzulässiger wie politisch-ästhetisch folgenschwerer Weise.

Wenn Rudolf Frank in seiner *Radio-Poetik* meint, der Dichter trete »in eine ganz enge, fast private Verbindung mit dem Hörer«¹⁹, so trifft das eben nur eine Seite des Widerspruchs, den Rudolf Leonhard bereits 1924 als »Sozialität der Individuation in ihrer kaum schon übersehbaren Paradoxie«²⁰ mehr beschrieben als analytisch gefaßt hatte. Alfred Döblin führte hierzu auf der wichtigen Kasseler Tagung von Rundfunkmachern und Autoren²¹ aus:

»Theater ist ein Kollektiverlebnis. [. . .] Das Theater hat, wie eine große Versammlung, eine elementare gesellschaftliche Funktion. Die fehlt dem Rundfunk durch seine Konstitution; denn der Rundfunk wendet sich zwar an 100 000, aber man darf nicht unterschlagen: an 100 000 Einzelne.«²²

Demgegenüber ist für Hermann Pongs, der die erste zusam-

menhängende Studie über das Hörspiel schrieb, das Hörspiel

»voll überindividueller Spannung, an der der Einzelne allein als Kollektivum Mensch teil hat. Es ist das technische Zeitalter, das sich in diesem Organ der funkisch getragenen Stimmung dem Dichter unmittelbar darbietet. [. . .] Das Ethos, das dieses funkische Prinzip trägt, ist wie beim seelischen Prinzip im Rundfunk »Entprivatisierung« (nach einem Ausdruck Jherings).«²³

Mit diesem – wie auch immer differenzierten – grundlegenden Widerspruch von individueller Rezeption und Massencharakter des Mediums, von Individuum und Kollektiv ist eine isolierte Betrachtung der Formprobleme nicht mehr möglich. Die innerästhetische Diskussion muß verlassen, das Verhältnis des Rundfunks und der Hörspiele zur Öffentlichkeit, zu Staat und Gesellschaft muß einbezogen werden. Dies geschieht bei Döblin, Brecht und anderen zunächst im Hinblick auf die Frage nach der potentiell demokratisierenden Funktion von Rundfunk und Hörspiel.

Rundfunk und Demokratie

Am 25. 12. 1927 veröffentlichte der *Berliner Börsen-Courier* zu der Frage »Wie können die Rundfunk-Programme künstlerischer und aktueller werden?« die Stellungnahmen von Carl Hagemann²⁴ und dem »Dichter Bert Brecht«. Brecht beginnt seine *Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks* mit dem Satz: »Meiner Ansicht nach sollten Sie aus dem Radio eine wirklich demokratische Sache zu machen versuchen« (18, 121). Dazu müsse man »an die wirklichen Ereignisse näher herankommen«. »Sie müssen an wichtige Reichstagssitzungen und vor allem an große Prozesse herankommen« (18, 121).²⁵

Die Forderung nach Übertragung der Reichstagssitzungen – die zu dieser Zeit von Brecht noch als wirkliche, als entscheidende Ereignisse begriffen werden – ist so etwas wie der gemeinsame Nenner einer liberalen Kampagne zur Demokratisierung des Rundfunks. Wolf Zucker bezeichnet 1929 die Entscheidung des Ältestenrates des Reichstages, die Übertragungen nicht zuzulassen, als »verfassungswidrige Ausschließung der breiten Öffentlichkeit«. ²⁶ Dieselbe Interpretation findet sich bei Willy Haas in der *Literarischen Welt* (»das politische Leben endlich einmal unter die Kontrolle der Öff-

fentlichkeit« zu stellen)²⁷, und auch Brecht fordert vom Intendanten: »*Sie müssen sich an die Öffentlichkeit wenden, um diese Gesetze [die die Übertragungen verhindern] zu beseitigen.* Die Furcht der Abgeordneten, im ganzen Reich gehört zu werden, darf, da sie berechtigt ist, nicht unterschätzt werden« (18,122).

Herstellung der Öffentlichkeit als Mittel und Ziel eines demokratischen Rundfunks: so läßt sich Brechts Position um 1927/28, die gleichzeitig die der gesamten liberalen Intelligenz ist, beschreiben. Diese Position wird von Kurt Weill, dessen Zusammenarbeit mit Brecht in dieser Zeit beginnt, in seinen Rundfunkkritiken geteilt: »Der Funk als demokratische Institution im besten Weimarer Geist: das ist unausgesprochen das Hauptthema bei allem, was er [Weill] in diesem Zusammenhang schrieb.«²⁸ Ähnlich fordern Bernard von Brentano und Ernst Glaeser in ihrem Rundfunkgespräch über Publizistik, Schriftsteller nicht nur zu loben oder zu tadeln, sondern endlich zu »benutzen«: »Das ist die neueste Form der Publizistik: die Herstellung der Öffentlichkeit«²⁹

Diese Position, die von der für die spätbürgerliche Gesellschaft nicht nur fiktiven, sondern auch reaktionären Vorstellung der substantiellen Gleichheit und kritisch autonomen Rationalität individueller Bürger ausgeht, ist nicht in der Lage anzugeben, *wie* denn die Öffentlichkeit herzustellen sei. Sie konstatiert zwar die Passivität der Hörer, führt diese aber nicht auf die gesellschaftlichen Verhältnisse und die Institution des Rundfunks (Ein-Weg-Kommunikation mit Herrschaftscharakter) zurück. Als Lösung bleiben Appelle an Intendanten und Hörer.

Alfred Döblin formulierte das Problem für die Literatur im Rundfunk so: »Die Hörermasse ist absolut unreif für die Literatur, und die Leitung der Rundfunkgesellschaften arbeitet privatkapitalistisch und stellt sich demnach, Angebot und Nachfrage, auf die Wünsche der Hörermassen ein.«³⁰ Döblins Konzept einer »ars militans«, einer formal einfachen, volkstümlichen, politisch wirksamen Kunst³¹ ist allerdings – so sehr es von der Integrität des Autors zeugen mag – kaum geeignet, dieses Problem zu lösen. Seine Hoffnungen auf die »Sanierungseingriffe des Rundfunks in die gedruckte aristokratische Literatur«³² und die daraus hervorgehende Aufhebung der

»Riesenkluft zwischen der eigentlich schon überartistischen Literatur und der großen Volksmasse«³³ gehen von der im Endeffekt illusorischen Voraussetzung aus, die erzieherische Kraft des technischen Mediums auf die Autoren, Rundfunkmacher und Hörer könnte das Angebot-Nachfrage-Prinzip überwinden. Das unkritische Vertrauen in die Kraft des Mediums, das eine Trennung von Technik und ihrer gesellschaftlichen Formbestimmtheit vornimmt, d. h. den kapitalistischen Charakter der Vergesellschaftung negiert und die Lösung gesellschaftlicher Widersprüche von der Technik erwartet, ist ein Kernstück der »Neuen Sachlichkeit«, der in dieser Phase sowohl Döblin als auch Brecht zuzuordnen sind. So ist für Brecht 1927 das Radio eine »wirklich moderne Angelegenheit«, die durch die »verbrauchte Bourgeoisie« nicht genutzt werden könne (18,119 f.).

Die Funktion des Rundfunks als wichtiger Ideologieträger kann von dieser neusachlichen Position aus nicht erkannt werden. Unkritisch-optimistische Hoffnung auf die Errungenschaften des technischen Fortschritts werden verbunden mit abstrakt-demokratischen Forderungen. Als reale Einflußnahme wurde der Appell der Hörer an die Rundfunkverantwortlichen vorgeschlagen. Etwas weitergehend – und, insofern die Institution Rundfunk nicht selbst in die Kritik gerät, auch bis an die historisch mögliche Grenze demokratischer Öffentlichkeit vorstoßend – war die Forderung, zeitnahe Stücke mit anschließender Hörerdiskussion zu übertragen.

KPD und Rundfunk

»Vergiß es keinen Tag, Prolet,
daß hinter-Deinem Funkgerät,
ob Spiel, ob Ernst,
von früh bis spät
der Gegner Deiner Klasse steht!«³⁴

Der erste Rundfunkartikel der *Roten Fahne*, von Karl Grünberg 1924 geschrieben, *Der Rundfunk als Werkzeug der politischen Reaktion*³⁵, gibt bereits eine Grundrichtung der KPD-Rundfunkpolitik und der Arbeiterradiobewegung³⁶ an, die in der Grundtendenz durchaus richtig die *Großmacht Rundfunk*³⁷ als Medium des bürgerlichen Staates versteht und die behauptete unpolitische Überparteilichkeit als Ideologie »ent-

larvte«. Die schon bei Grünberg angelegte Gleichsetzung von Staat und Kapital, aus der sich später im Rahmen der Sozialfaschismuspolitik die These entwickelte, der Rundfunk stehe »im Dienste der Bourgeoisie und des Kapitals, des National- und Sozialfaschismus«³⁸, und die damit auch zur Spaltung der Arbeiterbewegung beitrug, schränkte die Bündnismöglichkeiten und die ohnehin geringen Chancen zur Durchsetzung der politischen Forderungen auf ein Minimum ein. Aber auch die Forderungen selbst waren problematisch. Neben sinnvollen demokratischen Minimalforderungen (Gebührensenkung, offene parteipolitische Diskussionen, Aufnahme proletarisch-revolutionärer Schriftsteller ins Kultur-, marxistischer Wissenschaftler ins Vortragsprogramm) wurden generell die Durchsetzung eines »proletarischen Programms« und die Errichtung eigener Sender verlangt.

In dem Vorschlag für ein »revolutionäres« Alternativprogramm zum 1. Mai 1932³⁹ wird erschreckend deutlich, wie wenig die KPD in der Lage war, den Herrschaftscharakter der Institution Rundfunk zu erkennen: nämlich die Ausschaltung der Selbsttätigkeit der Hörer. Die Strategie der KPD reduzierte sich auf die Auswechslung bürgerlicher Ideologie durch »proletarische Weltanschauung«. Statt »ländlichem Ansingen« sollte »Morgenmusik des proletarischen Blasorchesters Leipzig« stattfinden, statt Gottesdienst die Verlesung des *Kommunistischen Manifestes*. Allerdings konnten selbst die Nahziele der Aufnahme proletarischer Programmelemente nicht verwirklicht werden. In diesem Zusammenhang sind die illegalen Aktionen der KPD und der Arbeiterradiobewegung zu sehen: der *Putsch gegen den Berliner Rundfunk*⁴⁰, die Einblendung in Programme und die Ausstrahlung eigener Sendungen von fahrbaren illegalen Sendern aus.⁴¹

Der KPD ging es im Endeffekt um den »Kampf um den Rundfunk [nicht gegen den Rundfunk!]«⁴², um eine »stärkere ideologische Einflußnahme auf die Programmgestaltung«⁴³, nicht aber um eine Veränderung des Mediums selbst. Unkritische Begeisterung über die Technik – hier durchaus Lenin und Stalin folgend – und die den »bolschewisierten« Kaderparteien eigene Stellvertreterpolitik für die Massen (anstelle von Selbstorganisation und -tätigkeit) verhinderten eine grundsätzliche Kritik der Institution.

Dort, wo in der Rundfunkpraxis überhaupt eine minimale Benutzung des Mediums möglich war, im künstlerischen Bereich, führte dies zur Anpassung, wie sich an Friedrich Wolfs Hörspielen *SOS . . . rao . . . rao . . . Foyn* (1929, später *Krassin rettet Italia* genannt) und *John D. erobert die Welt* (1930) zeigen läßt.⁴⁴ Durch die Notwendigkeit der Verschlüsselung der Aussage – um die Hörspiele überhaupt senden zu können – in Verbindung mit der künstlerischen Form wurden die Hörspiele politisch entschärft, zumal Wolf als Vertreter des sozialistischen Realismus die direkte politische Wirkung von Kunst überschätzte. Die Spiele wurden so auch für bürgerliche Hörer akzeptabel und konsumierbar, was zu dem Paradox führte, daß *Krassin rettet Italia* noch unter dem Faschismus (1936) als wichtiges Werk der Hörspielentwicklung genannt werden konnte.⁴⁵

Wenn Wolf es als großen Erfolg ansieht, auf diese Weise die Massen erreicht zu haben⁴⁶, so ist doch darauf hinzuweisen, daß es eben die nicht-aktivierten Massen sind, die zwischen- durch mit anderen Aussagen »beliefert« werden. Das »mundgerecht Gemachte«, der Institution Angepaßte, beläßt den Hörer in seiner Konsumentenhaltung, die keine Produktivität von ihm fordert. Hier liegt der Kernpunkt der Brechtschen Kritik – und das bis heute Wichtige an seiner Radiotheorie: die Forderung nach Aktivierung der Hörer und ihrer Einsetzung als Produzenten.

Brechts Radiotheorie

Ablösung von der Sachlichkeit

Im vorigen Abschnitt wurde aus den verschiedenen zeitgenössischen Diskussionen heraus der Ansatz der frühen Brechtschen Radiotheorie bis zu jenem Punkt verfolgt, an dem sich Brecht von den gängigen Vorstellungen zu lösen begann. Dieses Verfahren rechtfertigte sich durch die weitgehende Übereinstimmung einer Gruppe von Schriftstellern und Theaterleuten, von denen sich Brecht zunächst nicht abhob. Der folgende Abschnitt geht anders vor: Die Entwicklung Brechts wird in den Mittelpunkt gestellt und von ihr aus die überwun-

denen Stationen durch Vergleiche mit anderen Positionen nachgezeichnet. In mehreren Abschnitten, in denen auch auf die enge Verflechtung von Radiotheorie und Theatertheorie eingegangen wird, werden die wichtigsten Problemkomplexe bei der Überwindung der neusachlichen Radiotheorie nachvollzogen. Es soll deutlich gemacht werden, daß Brecht spätestens 1932 den engen Kreis der Theorie des Rundfunks durchbrochen hatte und zumindest in groben Zügen die Kritik des Rundfunks einer grundsätzlichen Kritik der bürgerlichen Gesellschaft unterstellte, und daß er auf diese Weise die Radiotheorie als Teil einer Revolutionstheorie begriff. Der Ausgangspunkt ist aber die Ablösung Brechts von der ›Neuen Sachlichkeit‹.

Die Überwindung der Neuen Sachlichkeit durch Brecht war bestimmt durch zwei Entwicklungstendenzen, welche – miteinander eng verflochten – die Grundlage für sein frühes episches Theater und die Lehrstücke bildeten. Brecht begann sich positiv mit den verschiedenen Strömungen des Marxismus in Deutschland auseinanderzusetzen, was damals (anders als heute) eine Auseinandersetzung mit mehr oder weniger machtvollen organisierten politischen Bewegungen war. Die ›liberale‹ Phase der Weimarer Republik wurde mehr und mehr durch die jede freie Diskussion bekämpfende Vorbereitung des Faschismus abgelöst.

Die Bindungen Brechts an die Neue Sachlichkeit werden oft unterschätzt.⁴⁷ Notwendig muß daraus die Unterschätzung auch der Abkehr von dieser Entwicklungsphase folgen, die sehr kompliziert und widersprüchlich war. Das Sport- oder Rauchertheater wurde von Brecht ab 1926 massiv propagiert (wie in *Mehr guten Sport*, 15,81 ff.). Im selben Jahr plante er als eine Revue für Max Reinhardt eine *Parodie auf den Amerikanismus*.⁴⁸ 1927 forderte er als Preisrichter des bekannten Lyrik-Wettbewerbes den ›Gebrauchswert‹ der Kunst (18,54 ff.). Erst 1929 aber schrieb er die Sachlichkeits-Parodie *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* (8,316 f.). Zur gleichen Zeit verfaßte er sein Radiolehrstück *Der Flug der Lindberghs* (später: *Der Ozeanflug*).

Angebot-Nachfrage und Institutionskritik

Das liberalistische Grundprinzip der Neuen Sachlichkeit war das des ›freien Spiels der Kräfte‹; diesem entsprach das den Fortschritt durchsetzende Prinzip von Angebot und Nachfrage. »Unsere Hoffnung gründet sich auf das Sportpublikum«, schrieb Brecht, »hier finden sich die 15 000 Leute, die die großen Preise bezahlen und auf ihre Rechnung kommen, auf Grund einer gesunden Regelung von Angebot und Nachfrage« (15,81). Die ›Nachfrage‹ war für Brecht identisch mit der ›Öffentlichkeit‹ (15,82). Herstellung der Öffentlichkeit war das Ziel des Rundfunks, wie es Brecht während seiner Sachlichkeitsphase bestimmte. Er wollte »eine wirklich demokratische Sache« aus dem Rundfunk machen (18,121). Dabei war es klar, daß er – und mit ihm das ganze ›neue‹ Theater – diese Öffentlichkeit erst gegen den Widerstand des alten Theaters würde erkämpfen müssen. Die Erfahrung nun, daß er diesen Kampf nicht nur nicht gewinnen konnte, sondern daß er nicht einmal eine Chance hatte zu gewinnen, wurde für Brecht zum Ausgangspunkt der Überwindung des Liberalismus der Sachlichkeit.

Hatte Brecht in *Im Dickicht der Städte* den mythischen Kampf um ›Meinungen‹ dargestellt, so schrieb er schon 1926, daß der Kampf der Generationen »nicht ein Kampf um Meinungen, sondern ein Kampf um die Produktionsmittel sein wird« (18,39). Es ging ihm um die »wirklichen Institute« (15,171), also um die »Wirtschaftskörper mit Organisation, Kontrolle und also Einflußmöglichkeiten und gesellschaftlichen Vorteilen« (18,109). Da diese ›wirklichen Institute‹ in den Händen der Bourgeoisie lagen, gab es für Brechts neue Theaterstücke keine reale Chance: »Es gibt natürlich neue Stücke. (Ich meine die unsern.) Aber es gibt für diese Stücke kein Theater. Tatsächlich war die einzige Chance, die wir bekamen, keine Chance. Es war die Chance für das bourgeoise Theater« (18,103). Diese Auffassung wendete Brecht auch gegen Piscator. Dieser hatte – teilweise gemeinsam mit Brecht – versucht, das ›neue Theater‹ von der technischen Einrichtung her zu unterstützen. 1931 kritisierte Brecht diesen Ansatz:

»Gerade das unbestrittene Primat des Theaters vor der dramatischen

Literatur, ein technischer revolutionärer Fortschritt, bleibt als Primat der Produktionsmittel vor der eigentlichen Produktion selber (ein Verständnis der revolutionären Ökonomie ist hier unerlässlich) ein Haupthindernis gegen den großen Funktionswechsel, den es ermöglicht« (15,223).

Die bürgerliche Institution des Theaters ist auch durch technische Revolutionierung nicht so weit veränderbar, daß sie dem Produzentenstandpunkt – jetzt im parteilich-politischen Sinne gemeint – Raum schaffen könnte. Gegen die bürgerliche Institution der Theaterkritik gerichtet, schrieb Brecht:

»Wer von unsern nur ästhetisch geschulten Kritikern wäre imstande, zu begreifen, daß die selbstverständliche Praktik der bürgerlichen Kritik, in ästhetischen Fragen in jedem einzigen Fall den Theatern gegen die Produktion Recht zu geben, eine *politische* Ursache hat? Der Unternehmer, hier wie überall, bekommt die Vorderhand gegen den Arbeiter, der Besitzer der Produktionsmittel wird eo ipso als produktiv angenommen« (15,136).

Diese scharfe Kritik am Theater als Institution trennte Brecht von vielen seiner Zeitgenossen und Freunde. Döblin z. B. forderte 1929 zwar eine »neue Bühne«, ging aber bei der Begründung dieser Forderung, die das gesprochene Wort gegenüber dem geschriebenen wieder in seine Rechte setzen sollte, auf das Problem der Institutionalität überhaupt nicht ein.⁴⁹ Arnolt Bronnen sprach immerhin von den »Produzenten, den Dichtern«⁵⁰, erkannte aber dennoch die entscheidenden Widersprüche nicht:

»Zwischen Arbeit und Schlaf setzten die Götter die Vergnügungen. [...] Der Theaterbesuch ist notwendig, unauslöschlich und berechtigt. [...] Die Institution des Theaters ist eine unersetzliche, die erheblich mehr bietet als jede andere Institution. Die Teilnahme an ihr muß gebührend bezahlt werden.«⁵¹

Bronnen sieht keinen Widerspruch zwischen Institution und Dichter; das Verhältnis Bühne – Publikum verbleibt in dem mythisch überhöhten Verhältnis von Angebot und Nachfrage. Brecht war in diesen Jahren wenn nicht der einzige, so doch der konsequenteste Schriftsteller, der den Funktionsmechanismus von Kultur und bürgerlicher Institution durchschaute.

Drama und Rundfunk

Ein von uns wieder aufgefundenener Text von Brecht gibt genaueren Einblick in den Übergang von Theatertheorie und Radiotheorie. Dieser Aufsatz, *Junges Drama und Rundfunk* (erstmal wieder abgedruckt im Anhang), erschien in der Zeitschrift *Funkstunde*. In der ersten Nummer des Jahres 1927, als fast programmatische Äußerung, rekapitulierte Brecht seine Erfahrungen mit dem Theater:

»Aber es ist eine gute Zeit, in der die reine Produktion, weit entfernt, ein überlebtes, abgenutztes und appetitloses Theater zu beliefern, sich entschließt, dies Theater zu beseitigen. Tatsächlich ist unsere Produktion für dieses Theater nur tödlich. Andererseits entstellt das Theater von heute unsere Stücke bis zur Unkenntlichkeit, auch wenn es verhältnismäßig gut arbeitet. Jede andere Reproduktion unserer Theaterstücke ist für sie besser als die des Theaters.«

Noch ganz unter dem Einfluß der Sachlichkeit meinte Brecht jetzt, daß es möglich sei, die Ziele, die innerhalb des Theaters nicht verwirklicht werden könnten, im Rundfunk zu realisieren: »Deshalb ist der Rundfunk, eine technische Erfindung, die sich das Bedürfnis der Massen erst schaffen und nicht sich einem schon abgenutzten alten Bedürfnis unterwerfen muß, eine große und fruchtbare Chance für unsere Stücke.« Das Theater sei das Eigentum einer kleinen Schicht, die »ganz deutlich *nicht* mehr die Nation ist« und darum untergehen müsse. Es sei daher richtig, daß der Rundfunk – der Zusammenhang von Nation und Kunstschaffen wird hier nicht näher erläutert – »die bisherige Verpflichtung des Theaters, sich um die Kunst zu kümmern, einfach mitübernimmt.«

Die neue technische Erfindung des Radios erschien Brecht als enorm zukunftssträchtig. Der Rundfunk, schrieb er, gehöre zu den »großen, unbelasteten, neuen Institutionen«. Hier gebe es keine »alten Bedürfnisse«, die Massen seien hier nicht verbildet. Wenn die Massen »für gewöhnlich für zu dumm gehalten« würden, dann sei das falsch: »Aber auf was immer Kunst angewiesen sein mag, auf ästhetische Vorbildung ist sie nicht angewiesen. Und was immer nötig ist, Kunstwerke zu machen, sie aufzunehmen genügt naives Gefühl.« Hier bricht die Illusion der Sachlichkeit von der grundsätzlichen Gesundheit der »Appetite«, der »unverbrauchten« Wünsche und Interessen,

wie Brecht sie schon anlässlich des Sporttheaters formuliert hatte, abermals durch; die Illusionen der frühen Aufklärung über die Natürlichkeit und Unverfälschtheit der Sinne werden wiederholt. Den Widerspruch in seinem Aufsatz hat Brecht nicht gesehen: daß er einmal davon spricht, daß der Rundfunk »sich das Bedürfnis der Massen erst schaffen« muß, daß er andererseits aber ein ›naives‹ Kunstgefühl voraussetzt. Es war dieser Widerspruch, der ihn veranlaßte, eine ›Radiotheorie‹ zu entwickeln. Anfang 1927 war der Rundfunk für Brecht lediglich eine Fortsetzung der Theatertheorie in einem neuen Medium. Ende 1927, als er die ›Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks‹ (18,121 ff.) schrieb, begann er, die Besonderheit des neuen Mediums und seine Widersprüche zu erkennen und zu verarbeiten.

Publikum und Zuschau/hörkunst

Die Neue Sachlichkeit – so hatten wir gesagt – ging aus von einer den Fortschritt tragenden Harmonie von Angebot und Nachfrage. Der gesunde ›Appetit‹ des Publikums, so dachte Brecht zu dieser Zeit, würde das Theater schon zum neuen Theater weiterentwickeln. Im Abbau dieser Illusionen und im Verlauf der Sachlichkeitskritik nahm Brecht Abstand von dieser Abhängigkeit vom Publikum und sagte, der Rundfunk müsse »aus dem Lieferantentum herausgehen« (18,129). Noch 1949 kritisierte er die »Lieferantenstellung gegenüber dem Publikum« (16,714). In den späten zwanziger Jahren war das Publikum für Brecht keine ›Kontrolle‹ mehr. Er forderte eine »völlige Revolutionierung der Zuhörkunst« (18,111) und schlug vor, »daß der Zuschauer (als Masse) literarisiert wird, das heißt, daß er eigens für den Theaterbesuch ausgebildet, informiert wird!« (15,222). Erst die Abwertung des Zuschauers als ein Zahlender ermöglichte so seine Aufwertung als wirklicher Partner des produktiven Künstlers. Schon 1932 ging Brecht in der Radiotheorie davon aus, »daß das Publikum nicht nur belehrt werden, sondern auch belehren muß« (18,131).

Die Einsichten des Theatermannes Brecht wurden also vom Radiotheoretiker Brecht übernommen: Der Rundfunk erfordere »eine Art *Aufstand* des Hörers, seine Aktivierung und

seine Wiedereinsetzung als Produzent« (18,126). ›Revolutionierung‹, ›Aktivierung‹, ›Aufstand‹ – alle diese Begriffe signalisieren zwar ein angestrebtes neues Verhältnis von Kunstschöpfer, Werk und Publikum; aber diese theoretische Zielprojektion wurde von vielen geteilt.⁵² So kritisierte auch Döblin – wie oben zitiert – die Unreife der Hörer und das privatkapitalistische Angebot-Nachfrage-Prinzip. Auch von der Jugendbewegung, der Peter Suhrkamp eng verbunden war⁵³, wurde die Forderung nach der Aktivierung des Publikums erhoben. Ein wichtiger Vertreter der Jugendbewegung, Rudolf Mirbt, zog in der Zeitschrift *Das Volksspiel* 1930 das Radio dem Theater vor, weil es die Massen erreiche und sich »den Forderungen, die von den Hörenden [. . .] gestellt werden, gar nicht entziehen« könne. Das Rundfunkprogramm sei »durchaus gemeinsame Angelegenheit des Senders und der Hörerschaft«. Das Radio zwingt den Hörer »mitzuarbeiten, mitzudenken, Stellung zu suchen und zu finden«.⁵⁴ Also auch hier Aktivierung, aber in den Grenzen einer demokratischen Mitbestimmung. Genau an diesem Punkt trennte sich Brecht konsequent von seinen Freunden und Mitarbeitern (außer von Walter Benjamin).

Rundfunk als demokratische Institution

Am deutlichsten zeigte sich das in der Ablehnung des Piscatorschen Theaters. Piscator hatte versucht, mit und in dem Theater gegenüber der sich immer stärker faschisierenden Gesellschaft der Weimarer Republik eine Gegenöffentlichkeit herzustellen. Ein Bericht über die Aufführung von Friedrich Wolfs *Cyankali* macht das deutlich:

»Die Mitwirkung der Zuschauer wurde schließlich bis zum Äußersten getrieben durch eine wirkliche Abstimmung, die das Publikum zur fast einstimmigen Ablehnung des § 218 durch Handaufheben hinriß, wodurch das Finale eines Stückes zum erstenmal mit dem einer Volksversammlung übereinstimmte.«

Dieses ›Hingerissensein‹ war sicherlich das Gegenteil von dem, was Brecht anstrebte. 1939 rechnete Brecht dieses Piscatorsche Theater unter die wichtigsten, aber gescheiterten Experimente:

»Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. Diesem Parlament wurden die großen, Entscheidung heischenden, öffentlichen Angelegenheiten plastisch vorgeführt. Anstelle der Rede eines Abgeordneten über gewisse unhaltbare soziale Zustände trat eine künstlerische Kopie dieser Zustände« (15,290).

Solch eine ›Kopie‹ war in Brechts Augen ungeeignet, wirkliches Verständnis für die sozialen Zustände zu wecken.

Hermann Pongs kam in seiner Arbeit über das Hörspiel genau auf diesen Zusammenhang zu sprechen:

»Was die Dramatiker heute zu dramatisierten Gerichtsszenen drängt, der brennende Lebensanteil der Völker an den Fragen des Rechts und der Rechtshandhabung, gibt auch dem Rundfunkdichter Ziele, die mit funktischen Mitteln zu bewältigen sind: Diskussion und Massenwirkung. Piscators Übergreifen aus dem tendenzgeladenen Bühnenspiel ins mitdiskutierende Publikum kann funktisch einfacher und für die Idee wirksamer durchgeführt werden.«⁵⁶

Die Darstellung eines Zeitproblems in einem Hörspiel und die Übertragung einer Diskussion von Hörern über dieses Hörspiel, wie es Pongs dann forderte, bildeten die äußersten Möglichkeiten der Herstellung einer demokratischen Öffentlichkeit, die innerhalb der Institution möglich war.

Auf den ersten Blick teilte Brecht noch 1932 diese Ansicht: »Nicht die Öffentlichkeit hatte den Rundfunk erwartet, sondern der Rundfunk wartet auf die Öffentlichkeit« (18,128). Aber Brecht ging einen ganz anderen Weg. Er nahm die Illusionen der Neuen Sachlichkeit ernst und formulierte sie in politische Forderungen um: Schafft gesellschaftliche Zustände, in denen die Herstellung einer wahren demokratischen Öffentlichkeit mittels der technischen Möglichkeiten des Radios keine Illusion mehr ist!

Bevor Brecht aber die Radikalität dieser zweiten Phase seiner Radiotheorie erreichte, näherte er sich abermals aufklärerischen Positionen: »Erst der neue Zweck macht die neue Kunst. Der neue Zweck heißt: Pädagogik« (15,198). Vor allem in der Theatertheorie begründete er daraus pädagogisch-aufklärerische Tendenzen. In seiner Radiotheorie folgte er jedoch dem Satz: »Kunst und Radio sind pädagogischen Absichten zur Verfügung zu stellen.« Hier vertrat er die Einsicht: »Die Möglichkeit der Durchführung einer solchen direkten pädagogischen Verwertung der Kunst scheint heute nicht gegeben,

weil der Staat kein Interesse daran hat, seine Jugend zum Kollektivismus zu erziehen« (18,124). In diesen Worten ist schon die von Walter Benjamin bestärkte grundsätzliche Gegnerschaft zur bürgerlichen Pädagogik enthalten.

Bodo Rollka hat in seinem Aufsatz über *Bertolt Brechts Radiotheorie* die »Vorherrschaft des Pädagogischen«⁵⁷ überschätzt und die Brechtsche Kritik der Institution daher nicht ausreichend beachten können. Brecht hielt den pädagogischen Gebrauch des Radios für ausgeschlossen. Er nannte zwar sein »Radiolehrstück« *Der Flug der Lindberghs* einen »Lehrgegenstand« (18,124 f.), bewies aber in den mit Peter Suhrkamp verfaßten Erläuterungen, warum »der »Ozeanflug« nicht als Lehrgegenstand zu verwenden« sei (18,126). Eine richtige »Anwendung« des Radiolehrstückes sei nur durch den »Staat« organisierbar und dafür habe »der, gegenwärtige Staat kein Interesse« (18,127). Erst der kollektivistische Staat, also der sozialistische Übergangstaat, könne diese Anwendung der technischen Errungenschaft des Rundfunks richtig organisieren.⁵⁸ Brecht sah deshalb »nach 1929 den Rundfunk als ein ihm mögliches Forum weithin ausgeschlossen.«⁵⁹ Die Radiotheorie führte so bis an ihre Selbstaufhebung in einer Revolutionstheorie heran – in einer Zeit übrigens, in der Brecht dennoch praktisch das Radio »belieferte« (siehe Anhang).

Rundfunk und episches Theater

Wahrscheinlich hat Walter Benjamin den Aufsatz *Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit*, der sich ausführlich mit Brecht beschäftigt, im Jahr 1931 geschrieben.⁶⁰ Zweifellos haben die Argumentationen Benjamins für Brecht große Bedeutung gehabt. Benjamin ging wie Brecht bei der Definition des epischen Theaters von der Gegnerschaft zum »Gesamtkunstwerk« aus. Dieses an »Totalität« und »Symbol« orientierte Gesamtkunstwerk sei veraltet: »Die Konkurrenz mit dem, worüber Radio und Technik gebieten, ist aussichtslos.«⁶¹ Das einzige Theater, das mit der Technik nicht konkurriere, sondern sich mit ihr auseinandersetze, sei das Brechtsche epische Theater. Die entscheidenden Methoden des epischen Theaters, die »Gestaltung des Gestischen« und die »Methoden der Montage«, seien den Medien

Funk und Film entnommen. (Wurde anfangs bei Brecht der Rundfunk durch das Theater definiert, so wird jetzt das Verhältnis umgekehrt.) Die Exponierung des Gezeigten und die Unterbrechung hätten eine direkte »pädagogische Funktion«. Sie brächten »die Handlung im Verlauf zum Stehen« und zwängen »den Hörer zur Stellungnahme zum Vorgang«. Thema dieses Theaters bzw. Rundfunks sei »der vom Radio, vom Kino eliminierte Mensch, der Mensch, um es ein wenig drastisch auszudrücken, als fünftes Rad am Wagen seiner Technik«. ⁶² Diese Problematik aber – und das ist für das Verständnis Benjamins und Brechts von großer Wichtigkeit – kann nicht durch die Prinzipien der bürgerlichen Pädagogik bewältigt werden, also nicht durch »Tugend und Entschluß«, sondern nur durch »Vernunft und Übung«. Beides soll in einem »dramatischen Laboratorium« geübt werden. Diese Schulung ist dabei nicht an den zufällig anwesenden Einzelnen gerichtet, sondern an »Hörergruppen, die nach sozialer Schichtung, nach Interessenkreis und Umwelt einander nahe stehen«. Es sind dies also Gruppen, »die, unabhängig von Kritik und Reklame, gewillt sind, in einem durchgebildeten Ensemble ihre eigensten Interessen, die politischen eingeschlossen, in einer Reihe von Handlungen (im oben genannten Sinne) vergegenwärtigt zu sehen.« ⁶³ Dieses Theater bzw. dieser Rundfunk könne »auch den Anforderungen eines Publikums entsprechen, das Zeitgenosse seiner Technik ist«.

Benjamin hat in der Abkehr vom Angebot-Nachfrage-Prinzip und in der Zusammenfassung von Interessengemeinschaften die Grenzen der bürgerlichen Pädagogik überwunden und Brecht dadurch in seiner Entwicklung von der neusachlich orientierten Radiotheorie zur Eingliederung dieser Radiotheorie in ein Revolutionsmodell bestärkt – oder ihn sogar in diese Richtung gelenkt. Es ging Benjamin und Brecht nicht in erster Linie um ein ›Abbild‹ der Realität. Es ging ihnen auch nicht um ein künstlerisches ›Werk‹, sondern um die Veränderung der realen Verhaltensweisen einzelner über reale gesellschaftliche Interessen zusammengeschlossener Gruppen zu Kollektiven. Zum Bestandteil eines Revolutionsmodelles wurden diese Vorstellungen dadurch, daß das ›Laboratorium‹, in dem die Schulung stattfinden sollte, nicht mehr ein von der Außenwelt abgegrenzter Raum blieb, sondern sich in die

Gesellschaft selbst ausdehnte und ihre Institutionen – unter anderem auch den Rundfunk – einbegriff. Dies geschah in Brechts Theorie des ›soziologischen Experimentes‹.

Friedrich Wolf und Bertolt Brecht

Gegen Ende der Weimarer Republik bildeten die Ansätze von Friedrich Wolf einerseits und Brecht andererseits die Extrempunkte kommunistischer Radiotheorien. Ein Vergleich mag das Spezifische des politischen Rahmens der Brechtschen Radiotheorie verdeutlichen.

Ähnlich wie Brecht sah auch Wolf das Radio Ende der zwanziger Jahre als »modernstes technisches Nachrichtenmittel« an und betrachtete es als Teil »unserer Epoche der Technik«. ⁶⁴ Dennoch glaubte er, ein »absolutes Hörspiel« anstreben zu müssen, »das ganz aus dem Funktechnischen hervorgeht«. ⁶⁵ Dies bedeutete nichts anderes als die klassische Übereinstimmung von Form und Inhalt: »Inhaltlich hat mich beim Hörspiel *S.O.S.* vor allem die von der Technik beflügelte Solidarität der Völker gereizt.« Und: »Immer muß das Thema typisch funkisch behandelt werden, querschnitthaft durch eine ganze Zeit, durch eine ganze Epoche.« ⁶⁶ Von diesem künstlerischen Ziel aus und mit Hilfe solcher Hörspiele wollte Wolf ideologischen Einfluß durch den Rundfunk ausüben. War die Definition des absoluten Hörspiels eine künstlerische Frage, so zielte dessen Verwendung über diese hinaus: Wolf forderte die demokratische Mitbestimmung der Arbeiter an der Programmgestaltung. Er verschloß sich dabei durchaus nicht den Einsichten in den Institutionscharakter des Rundfunks, die Brecht so klar herausgearbeitet hatte. In einem Brief an den damals im ›Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller‹ tätigen Schriftsteller und Hörspielautor Georg W. Pijet ⁶⁷ schrieb er: »Aber unsre Sender, genau wie unsre Bühnen, sind (dialektisch betrachtet) genau solche Gesellschaftsprodukte wie alle kapitalistischen Institute.« Er schloß aber daraus nicht auf ihre Unbenutzbarkeit, sondern fügte hinzu: »Wollen wir da etwas erreichen, ich meine zu Wort kommen, so müssen wir *nicht direkt* aus offener Stellung heraus schießen, sondern taktisch aus verdeckter Stellung im Bogenschuß.« ⁶⁸ Kurz vorher hatte er zugestanden, daß es schwer sei,

eine Möglichkeit zur indirekten Propaganda zu finden »und sie den heutigen Sendern mundgerecht zu machen.«⁶⁹ Wolf war also durchaus bereit, sich auf die bürgerliche Institution Rundfunk einzustellen, obwohl er die von ihm geforderte Demokratisierung als Illusion erkannt hatte.

Ganz anders Brecht: »Dem gegenwärtigen Rundfunk soll der ›Ozeanflug‹ nicht zum Gebrauch dienen, sondern *er soll ihn verändern*« (18,125). Eine propagandistische Verwendung des Radios schließt sich für Brecht schon allein deshalb aus, weil den Rundfunk ›Folgenlosigkeit‹ kennzeichne (18,130). Einerseits unterschätzt Brecht hier deutlich die ideologische Wirksamkeit des Radios, andererseits bewahrt ihn dieser Irrtum davor, den Rundfunk ›mundgerecht‹ zu ›beliefern‹. Brecht stellte seine Radiotheorie unter den Primat der revolutionären Veränderung.

Bodo Rollka hat das nicht deutlich genug gesehen. Zwar erkennt er den nicht auf eine praktische Realisierung gerichteten, sondern utopischen Gehalt der Brechtschen Forderung nach der Umgestaltung des Radios in einen Kommunikationsapparat, aber er sieht in diesem utopischen Element allein den Zweck, »einen Erkenntnisvorgang zu entwickeln«.⁷⁰ Diesen ›Kampf um Meinungen‹ hatte Brecht gerade überwunden. Es ging ihm nicht nur um den »Nachweis der Abhängigkeit des Künstlers vom Apparat«⁷¹, sondern um eine »wirklich in die Wirklichkeit eingreifende Kampagne« (18,131). Brecht wollte nicht – in flach aufklärerischer Manier – die Einsicht provozieren, um dann die Veränderungen dem Individuum und dem Selbstlauf zu überlassen. Sein Konzept sollte Einsicht und Veränderung im gesellschaftlich relevanten Maßstab vereint in Bewegung setzen. Hatte Wolf ein Agitations- und Propagandamodell entworfen, so war der Kern der Brechtschen Radiotheorie ein Revolutionsmodell.

Radiotheorie als Revolutionsmodell

Man kann dieses ›Modell‹ nur auf dem Hintergrund der damaligen politischen Grundhaltung Brechts verstehen: »Die späten zwanziger und die frühen dreißiger Jahre sind im Schaffen Brechts in dezidiertester Weise Jahre der ›Utopie‹: Was Brecht jetzt schreibt, steht im Banne des Gedankens, der

Sozialismus werde sich innerhalb kurzer Frist verwirklichen.«⁷² Und diesem Primat der revolutionären Veränderung gegenüber hatte der Kunstcharakter in den kulturellen Beiträgen des Rundfunks zuerst einmal zurückzustehen. »Ästhetische Fragen« oder »ästhetische Einsichten« (18,132 f.) interessierten Brecht nur dort, wo in dem revolutionären Konzept unmittelbar pädagogischen Partien enthalten sind, vor allem im Hinblick auf die Jugend. Schon 1931 hatte er im *Dreigroschenprozeß* geschrieben: »Man kann den Publikumsgeschmack nicht durch bessere Filme, sondern nur durch eine Änderung seiner Verhältnisse ändern« (18,166). Analog dazu ist für ihn nicht die Qualität der Rundfunkbeiträge entscheidend, sondern allein die Änderung jener Verhältnisse, auf die sich der bürgerliche Rundfunk stützt.

Bodo Rollka hat schon auf die Verwandtschaft der späten Brechtschen Radiotheorie mit dem *Dreigroschenprozeß* hingewiesen, ohne aber die Parallele zu jenem »soziologischen Experiment« ausreichend ausgewertet zu haben. Brecht hatte dort zusammengefaßt: »Der Prozeß war als soziologisches Experiment zu betrachten, veranstaltet zu dem Zweck, gewisse Vorstellungen am Werk zu sehen« (18,154). Er wollte die »Verdinglichung der menschlichen Beziehungen« in den einzelnen Teilen der bürgerlichen Gesellschaft durch eine revolutionäre Umgestaltung überwinden: »Es ist richtiger, dies durch den Gang der Realität besorgen zu lassen, nicht indem man einfach zuwartet, sondern indem man in Form von Experimenten die Realität provoziert, den Prozeß durch Beschleunigung und Zusammenfassung sichtbarer gestaltet« (18,161 u. 200). Die »versteinerten Verhältnisse« der bürgerlichen Gesellschaft sollten in Bewegung gebracht werden, der stationäre Charakter der bürgerlichen Institutionen durch die vorwärtstreibenden Elemente, z. B. und vor allem durch die Technik (hinter der die Wissenschaft steht), überwunden werden. Gerade das Utopische des Vorschlages Brechts sollte die verändernde und in letzter Konsequenz die Revolution mittragende Kraft entwickeln, den Rundfunk in einen Kommunikationsapparat zu verwandeln:

»Also für Neuerungen, gegen Erneuerung! Durch immer fortgesetzte, nie aufhörende Vorschläge zur besseren Verwendung der Apparate im Interesse der Allgemeinheit haben wir die gesellschaftliche Basis dieser

Apparate zu erschüttern, ihre Verwendung im Interesse der wenigen zu diskutieren. Undurchführbar in dieser Gesellschaftsordnung, durchführbar in einer anderen, dienen die Vorschläge, welche doch nur eine natürliche Konsequenz der technischen Entwicklung bilden, der Propagierung und Formung dieser anderen Ordnung« (18,133 f.).

Diesem Konzept gegenüber hat auch die »epische Dramatik« nur außerhalb der »rein ästhetischen Anwendung« einen Sinn (18,132). Hier wird die Dichtung – nach einem Wort Walter Benjamins – zu einem »Nebenprodukt in einem sehr verzweigten Prozeß zur Änderung der Welt«. ⁷³

Brechts Radiotheorie ist eine ganz spezifische Mischung aus radikal-revolutionären Vorstellungen und einer nahezu reformistischen Technikgläubigkeit. Das Politische seiner Konzeptionen unterschied sich dabei deutlich von den offiziell-kommunistischen Einschätzungen. Es war nicht Brechts Ziel, mittels des Rundfunks eine bestimmte politische Aufklärungsarbeit zu leisten – etwa im Sinne der kommunistischen Agitation und Propaganda. Er stellte den Rundfunk unter den Primat einer aktuell revolutionären Strategie, bei der die gesellschaftsverändernde Politik direkt Voraussetzung und Ziel war. Für Brecht mußte der vorhandene Rundfunk als Institution stets die Oberhand gegenüber dem konkret vermittelten Inhalt behalten, so wie das alte Theater die neuen Stücke selbst bei guter Arbeit nicht zulänglich aufführen konnte. Das Radio blieb für ihn ohne die erstrebte Umorganisation zum »Kommunikationsapparat« ein »folgenloses Bildungsinstitut« (18,129 f.).

Wichtig ist dabei, daß es sich bei seiner Radiotheorie gar nicht um eine »Theorie« im wissenschaftlichen Sinne handelt. Brecht hat bewußt nur »Vorschläge« gemacht, Vorschläge, die gezielt utopisch, undurchführbar sein sollten, um in die Rundfunksituation Bewegung zu bringen, um den »Gang der Realität« zusammenzufassen und zu beschleunigen. Das Radio interessierte ihn nur als eine jener bürgerlichen Institutionen, die als technisch fortschrittliche den Gang der Revolutionierung vorantreiben könnten.

Nicht nur die Technikgläubigkeit Brechts, sondern auch die Annahme einer baldigen Revolution ging jedoch an der Realität vorbei. Die faschistische Unterwanderung des Rundfunks war 1932 schon weit vorangeschritten. Eine besondere Rolle

in diesem Prozeß spielte Brechts früherer Kampfgefährte gegen das alte Theater, Arnolt Bronnen.⁷⁴ Noch 1929 war Brecht (siehe Anhang) mehrfach am Rundfunk tätig gewesen. 1930 wurde der *Lindberghflug* noch einmal gesendet. 1931 bearbeitete er zusammen mit Alfred Braun Shakespeares *Hamlet*, und 1932 wurden Auszüge aus der auf der Bühne schon nicht mehr durchsetzbaren *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* ausgestrahlt. Theorie und Praxis waren endgültig auseinandergefallen. Eins existierte trotz des anderen, nicht mit oder durch das andere. Brechts Radiotheorie, ohnehin keine Anleitung zur praktischen Tätigkeit, hatte sich als unzeitgemäß, als blind-utopisch erwiesen, obwohl oder gerade weil ihr radikaler Ansatz eine grundsätzliche Revolutionierung der bürgerlichen Gesellschaft voraussetzte. Realistisch war Brecht gerade dort, wo er erkannte, daß die Institution Rundfunk diese Revolutionierung nicht herbeiführen könne.

Anhang

Brecht im Rundfunk der Weimarer Republik. Eine chronologische Übersicht

Die folgende Zusammenstellung führt alle bisher bekannten Sendungen zwischen 1925 und 1933 auf, in denen Brecht selbst auftrat, bzw. Werke Brechts zur Aufführung, Lesung etc. gelangten. Diese – bisher umfassendste – Aufstellung dürfte für die Jahre 1927-1930 vollständig sein. Die übrigen Jahrgänge der Programmzeitschriften sind von uns noch nicht vollständig ausgewertet worden.

1925

11. 5., Berlin: Im Rahmen eines Abends der *Novembergruppe* liest Brecht die Ballade *Mazeppa* (8,233) und die Erzählung *Die höflichen Chinesen* (11,100).

1926

31. 12., Berlin: Innerhalb der akustischen Jahresrevue *Larifari* von Günther Bibo werden »literarische Originalbeiträge« von Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger gesendet.

1927

18. 3., Berlin: *Mann ist Mann*.

30. 6., Köln und Frankfurt a. M.: *Mann ist Mann*.

14. 10., Berlin: *Macbeth* in der Bearbeitung von Alfred Braun und Bert Brecht.

Das Projekt »eines wirklichen Sendespiels« mit dem Titel *Die Geschichte der Sintflut* oder auch *Kölner Sintflut*, das Brecht dem Kölner Intendanten Ernst Hardt brieflich ankündigte, kam offensichtlich nicht zum Abschluß.

1928

15. 4., Deutsche Welle, Frankfurt a. M., Stuttgart: *Die Not des Theaters*. Dreiergespräch Brecht-Kerr-Weichert (vgl. 15, 142 ff.).

20. 4., Frankfurt a. M.: *Trommeln in der Nacht*.

30. 9., Breslau: *Kalkutta, 4. Mai. Ein Abschnitt Kolonialgeschichte* von Bertolt Brecht und Lion Feuchtwanger.

1929

11. 1., Köln: *Mann ist Mann*.

Einleitendes Gespräch von Bert Brecht, Herbert Ihering, Fritz Sternberg, Ernst Hardt (15, 146 ff.).

27. 1., Berlin: *Abendunterhaltung*. Gespräch zwischen Bert Brecht, Rolf Nürnberg, Willy Meisl und Antonia Straßmann über den Sport.

16. 2., Berlin: *Balladen von heute* von Becher, Brecht, Kästner, Hardt u. a.

19. 2., Frankfurt a. M.: Brecht liest aus eigenen Werken.

6. 3., Köln-Langenberg: Hörfolge *Tanz ums Geld* mit Beiträgen von Brecht, Sinclair, Kaiser, Weill u. a.

22. 5., Frankfurt a. M.: *Berliner Requiem*, eine Kantate von Kurt Weill, Text Bertolt Brecht.

27. 7., Breslau: Übertragung aus Baden-Baden: Öffentliche Generalprobe des *Flug der Lindberghs*.

28. 7., Frankfurt a. M.: *Flug der Lindberghs*.

29. 7., Köln: *Flug der Lindberghs*.

29. 12., Berlin: Übertragung einer Matinee aus dem Theater des Westens: *Die Aufgaben des Schriftstellers in unserer Zeit*. Es sprachen Becher, Brecht, Döblin, Georg, Ihering, Kerr, Pohl, Weißkopf.

1930

18. 3., Berlin: *Lindberghflug*.

12. 4., Berlin, Breslau, Leipzig: *Für und wider Mahagonny*, Auszüge aus der Oper von Kurt Weill und Bert Brecht.

23. 6., Berlin: *Der Jasager*, Übertragung aus dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht.

10. 10., Breslau: *Der Lindberghflug*.

3. 11., Danzig, Königsberg: *Mann ist Mann*.

6. 11., Hamburg: Übertragung aus dem Landestheater Oldenburg: Stücke aus *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*.

21. 12., Frankfurt a. M.: *Der Jasager*, Auszüge in der Sendung *Stunde der Jugend*.

1931

30. 1., Berlin: *Hamlet*, eingerichtet von Bert Brecht, Regie Alfred Braun.

1932

11. 4., Berlin: *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, Auszüge für den Rundfunk.

Junges Drama und Rundfunk von Bert Brecht

Aus: *Funkstunde* (Berlin), Nr. 1 vom 2. Januar 1927, S. 2 f.

Wichtiger als gut zu leben ist es: in einer guten Zeit zu leben. Es ist für eine Generation, deren Passion darin besteht, Theaterstücke zu machen, keine Annehmlichkeit, ein schlechtes, das heißt ein für ihre Stücke unbrauchbares Theater vorzufinden. Aber es ist eine gute Zeit, in der die reine Produktion, weit entfernt, ein überlebtes, abgenutztes und appetitloses Theater zu beliefern, sich entschließt, dieses Theater zu beseitigen. Tatsächlich ist unsere Produktion für dieses Theater nur tödlich. Andererseits entstellt das Theater von heute unsere Stücke bis zur Unkenntlichkeit, auch wenn es verhältnismäßig gut arbeitet. Jede andere Reproduktion unserer Theaterstücke ist für sie besser als die des Theaters. Schon in einer Verfilmung wären sie einfach verständlicher und eindrucksvoller.

Deshalb ist der Rundfunk, eine technische Erfindung, die sich das Bedürfnis der Masse erst schaffen und nicht sich einem schon abgenutzten alten Bedürfnis unterwerfen muß, eine große und fruchtbare Chance für unsere Stücke.

Ich meine damit einfach, daß ich die Reproduktion etwa des *Ostpolzuges* im Rundfunk mit weit größerer Spannung erwarte, als ich sie im Theater erwartet habe.

Man hat gesagt, unsere Produktion sei nur für wenige bestimmt oder jedenfalls nur für wenige geeignet. Das erste ist unwahr, das zweite unbewiesen. Unsere Dramen sind für sehr viele Leute bestimmt, nur nicht für jene kleine, snobistische Schicht von Überalldabeigewesenen, die auf allen Gassen behauptet, sie sei gemeint. Das Theater ist allzulange Eigentum einer kleinen Schicht gewesen, die behauptete, sie sei die Nation. Es ist kein Zufall, daß das Theater heute, wo diese Schicht ganz deutlich *nicht* mehr die Nation ist, dem Unter-

gang geweiht und eine Erfindung wie der Rundfunk, der doch sozusagen viel zu tun hat, die bisherige Verpflichtung des Theaters, sich um die Kunst zu kümmern, einfach mitübernimmt.

Man kann sagen, daß von seiten des Rundfunks Mut nötig ist, sich mit Kunst zu befassen. Aber wenn diese großen, unbelasteten, neuen Institutionen keinen Mut hätten, wer sollte dann Mut haben?

Es ist ganz klar, daß Sie bei einem Gespräch über etwas Heutiges, über irgendeine Tagesfrage, leichter mit Ihrem Gesprächspartner in Streit geraten, als wenn Sie aufgeschriebene Gespräche vergangener Zeiten anhören. *Unsere* Damen werden naturgemäß mehr Widerspruch erregen müssen als die von Leuten, die zu anderen Zeiten Widerspruch erregt haben.

Man hört mitunter, daß die ungeheure Zahl der Hörer alles andere als ganz allgemeine Darbietungen, über die die Akten bereits geschlossen sind, verbiete. Das ist eine unangenehme Unterschätzung der großen Masse. Natürlich findet sich unter einer Million Leuten leichter einer, dem etwas nicht gefällt, als unter zehn Leuten. Aber es finden sich auch mehr, denen es gefällt. Und im allgemeinen ist es wichtiger und sittlicher, einem einzigen Menschen zu gefallen, als hundert nicht zu mißfallen. Die Masse wird für gewöhnlich für zu dumm gehalten. Sie ist nicht dumm. Es ist wahrscheinlich, daß nur ein kleiner Teil der Menge etwa das Relativitätsprinzip versteht. Aber soll man es also nur ganz wenigen mitteilen?

Aber auf was immer Kunst angewiesen sein mag, auf ästhetische Vorbildung ist sie nicht angewiesen. Und was immer nötig ist, Kunstwerke zu machen, sie aufzunehmen genügt naives Gefühl.

Kommentar:

Die Zeitschrift *Funkstunde* wurde ab 1924 von der Berliner Funkstunde AG mit dem Untertitel *Offizielle Zeitschrift der berliner Rundfunkstelle* herausgegeben. Brechts Beitrag hat einen quasi offiziellen Charakter. In der Einleitung dieses Beitrages schrieb die Redaktion unter dem Titel *Zu neuen Ufern lockt ein neues Jahr* unter anderem: »Mit dieser Variante des Goethe-Wortes überschreitet die Funk-Stunde die Schwelle des Jahres 1927. Im Bewußtsein der Verantwortung, die darin beschlossen liegt. [...] Unsere Zeitschrift, berufen, belehrend und unterhaltend den Rund-

funkhörern durch die Fülle der Darbietungen ein Wegweiser zu sein, will dieser Aufgabe auch im neuen Jahr gerecht werden. [...] Die Kulturaufgabe, die der Rundfunk zu erfüllen hat, als eine Spiegelung des gesamten Zeitnehmens, soll sich auch im Inhalt unserer Zeitschrift vielfältiger brechen. [...] Die zahllosen Probleme, die der Rundfunk aufwirft, sollen in besonderen Aufsätzen von besonders berufenen Schriftstellern erörtert werden.«

Dem Beitrag Brechts, der von einigen Bühnenfotos zerteilt wurde, folgte noch ein Absatz der Schriftleitung, die Brechts »Vertrauen auf die Zukunft des Rundfunks« konstatierte und eine Debatte über Brechts Aufsatz anregte, die dann aber ausblieb.

Die Geschichte des Packers GALY GAY

von Bertolt Brecht

Zum Sendespiel *Mann ist Mann* am Freitag, den 18. März 1927

Aus: *Funkstunde* (Berlin), Nr. 11 vom 13. März 1927, S. 351.

Der Packer Galy lebte in der Stadt Kilkooa in Indien, bis ein Krieg ausbrach und die Stadt sich in ein großes Heerlager verwandelte. An einem bestimmten Morgen ging Galy Gay auf den Markt, um für seine Frau einen Fisch zum Mittagessen zu kaufen: von diesem Gang kam er weder an diesem Tage, noch sonst jemals wieder heim. An jenem Morgen, an dem der Packer auf den Fischmarkt ging, verübten vier Soldaten einer Maschinengewehrabteilung, die von weit her kamen, um hier mit der Armee verladen zu werden, einen Einbruch in einen tibetanischen Götzentempel, weil sie kein Geld für Whisky hatten. Da hierbei einer der Ihren im Tempel stecken blieb und da ihnen auf dem Wege zum Lager der Packer begegnete, nahmen sie diesen mit als Ersatz für ihren Kameraden Jeraiah Jip; denn sie mußten, damit sie nicht als die Verbrecher erkannt wurden, vollzählig sein.

Galy Gay, ein Mann, der nicht nein sagen konnte, ließ sich unschwer dazu überreden, im Lager beim Appell der Neuangekommenen als Soldat Jeraiah Jip aufzutreten. Am selben Abend noch kam der wirkliche Jip im Tempel zu sich. Aber er hörte den Schlag der Gongs und das Gemurmel einer großen Menge im Tempel und erfuhr, daß ihn der bestohlene Bonze zu einem Götzen gemacht hatte und daß die Armee schon vor

Wochen fortgezogen sei. Bis neun Uhr abends warteten seine Kameraden auf ihn. Dann erst beschlossen sie, den fremden Packer zu bestimmen, endgültig als Jeraiah Jip mit ihnen nach Tibet zu gehen. Natürlich weigerte sich dieser mit dem Hinweis auf seine Frau. Erst als sie ihm *ein großes Geschäft* in Aussicht stellten, willigte er ein, wenigstens diese Nacht noch bei ihnen zu bleiben. Und in derselben Nacht überraschte sie der Aufbruch der Armee nach Tibet. Als sie, noch bevor sie den Aufbruchsbefehl erfahren hatten, mit dem Packer zusammensaßen und sich bemühten, ein Geschäft, das ihn halten könnte, zu erfinden, erschien bei ihnen der Sergeant mit Galy Gays Frau. Sie war gekommen, um ihren Mann zu suchen, aber dieser, der das verlockende Geschäft nicht im Stich lassen wollte, benahm sich gegen sie gerade so, als kenne er sie gar nicht und leugnete ihr ins Gesicht ab, daß er Galy Gay sei. Wenige Minuten, nachdem Galy Gay seine eigene Frau verleugnet hatte, kam dann der Armeeaufbruchsbefehl. In derselben Nacht würde die Armee in die Waggons nach dem tibetanischen Kriegsschauplatz verladen werden und immer noch waren die drei von der Maschinengewehrabteilung im Grund ohne vierten Mann. Und nun kam es, nur durch die verzweifelten Umstände erklärlich, zu der *Verwandlung eines lebendigen Menschen in den Militärbaracken zu Kilkoa*.

Nachts um 11 Uhr sah sich der Packer Galy Gay in ein dunkles Elefantengeschäft verwickelt. Er wird, entsprechend der abgekarteten Regie der Maschinengewehrleute, bei der Auktion des künstlichen Elefanten gefaßt, verhaftet, vor ein angebliches Kriegsgeschlepp und zum Tode durch Erschießen verurteilt. Angesichts von sieben auf seine Brust gerichteten Gewehrläufen fällt er in Ohnmacht. Erwachend gewahrt der nun schon völlig Verwirrte die ergreifenden Vorbereitungen eines militärischen Begräbnisses und auf die Frage, wer denn nun begraben würde, erhält er die Antwort: ein gewisser Galy Gay, der erschossen worden sei. Der Aufforderung, diesem Galy Gay, da er der einzige sei, »der diesem Zivilisten früher menschlich nahegestanden habe«, die Leichenrede zu halten, kommt der nunmehr von allen als Jeraiah Jip Angesprochene in tiefer Benommenheit nach. Längst zeigt er wirkliche Zweifel darüber, wer er ist. Als der Mond verblaßt, marschiert *der neue Jip* mit allen anderen in die Wag-

gons nach Tibet. Die nächsten Tage im rollenden Waggon, verwandelt sich der ehemalige Packer vollends in den Soldaten Jeraiah Jip. Ja, selbst als der wirkliche Jip aus seiner Gefangenschaft befreit, knapp vor dem Einmarsch in tibetisches Gebiet noch eintrifft, besteht der Verwandelte diese stärkste Belastungsprobe: er ist und bleibt Jip. Und er hat nicht nur nichts an Kraft verloren, sondern er blüht im Gegenteil sichtlich auf, er wird stärker und stärker. Unter den vielen einer von vielen, erlangt er seine größte ihm mögliche Entfaltung, er ist gleichsam der erste von allen, der durch die Masse an Stärke wirklich gewinnt. Tief im fernen Tibet erobert der Mann, der ausgegangen war, einen Fisch zu kaufen, eine ganze Bergfestung, die der Armee den Weg nach Tibet versperrte. Denn seine Schwäche war es, nicht nein, aber seine Stärke wurde es, ja sagen zu können.

Anmerkungen

1 Dieser Artikel stützt sich auf Vorarbeiten aus der Dissertation von Manfred Voigts, *Die Entstehung der Brechtschen Theaterkonzeption. Studie zur künstlerischen Entwicklung Bertolt Brechts 1912-1933* (Berlin, 1975), und dem Dissertationsprojekt von Peter Groth, *Hörspiele und Hörspieltheorien deutscher Schriftsteller in den letzten Jahren der Weimarer Republik* (Arbeitstitel).

2 Oskar Negt / Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit* (Frankfurt, 1972), 178 ff.; Hans Magnus Enzensberger, *Baukasten zu einer Theorie der Medien*. In: *Kursbuch 20* (1970), S. 160 f.; Friedrich Knilli, *Deutsche Lautsprecher / Versuche zu einer Semiotik des Radios* (Stuttgart, 1970), S. 11.

3 Franz Norbert Mennemeier, *Modernes Deutsches Drama. Kritiken und Charakteristiken*, Bd. 1: 1910-1933 (München, 1973), S. 310.

4 Vgl. allerdings die kürzlich erschienene, sehr materialreiche Dissertation von Christian Hörburger, *Das Hörspiel der Weimarer Republik. Versuch einer kritischen Analyse* (Stuttgart, 1975).

4a Vgl. hierzu Winfried B. Lerg, *Die Entstehung des Rundfunks in Deutschland. Herkunft und Entwicklung eines publizistischen Mittels* (Frankfurt, 1970), und Horst Hanzl, *Rundfunk und Arbeiterklasse. Zur Geschichte des Kampfes der deutschen Werktätigen um den Rundfunk* (Leipzig, 1965).

5 Vgl. Knilli, *Deutsche Lautsprecher*, S. 102.

6 Vgl. Jürgen Seifert, *Probleme der Parteien- und Verbandskontrolle von Rundfunk- und Fernsehanstalten*. In: Ralf Zoll (Hrsg.), *Manipulation der Meinungsbildung* (Opladen, 1971).

7 Zit. in Horst Hanzl, *Rundfunk und Arbeiterklasse*, S. 46.

8 Zur Neuen Sachlichkeit vgl. Horst Denkler, *Sache und Stil*. In: *Wirkendes Wort*

18 (1968), S. 167 ff.; Helmut Lethen, *Neue Sachlichkeit 1924-32* (Stuttgart, 1970).

9 Vgl. etwa Leopold von Wiese (1930), *Die Auswirkung des Rundfunks auf die soziologische Struktur unserer Zeit*. In: Hans Bredow, *Aus meinem Archiv* (Heidelberg, 1950), S. 104: »Der Rundfunk ist ein Instrument, das eher die Demokratie und den Sozialismus unterstützt als eine aristokratische oder womöglich plutokratische Gesellschaftsordnung.«

10 Zur Frage der terminologischen Unterscheidung (Sendespiel, Hörspiel etc.) und der damit verbundenen Frage nach dem ersten Hörspiel vgl. Horst-Günter Funke, *Die literarische Form des deutschen Hörspiels in historischer Entwicklung* (Diss. Erlangen/Nürnberg, 1962).

11 Vgl. Paul Laven, *Der Weg zum Rundfunkwerk* (Heidelberg/Berlin/Magdeburg, 1941), S. 12, 16 ff., 71.

12 Wolf Zucker, *Das Hörspiel*. In: *Die Weltbühne* 26 (1930), Bd. 1, S. 294.

13 Carl Hagemann, *Theater, Film und Funk*. In: *Die Szene*, 18 (1928), S. 284.

14 Cornelis Bronsgeest, *Das Problem der Sendeopern*. In: *Die Szene*, 18 (1928), S. 287.

15 S. Balden, *Die Großmacht Rundfunk*. In: *Rote Fahne* v. 3, 1. 1928. – Die Hörspielarbeit Friedrich Wolfs (s. u.) ist als Versuch der Erfüllung der Forderungen Baldens anzusehen.

16 Kurt Pinthus, *Die Dichtung*. In: *5 Jahre Berliner Rundfunk 1923-1928*. Hrsg. von der Funkstunde-AG Berlin (Berlin, 1928), S. 190.

17 Ernst Hardt, *Funkregie*. In: *Die Szene*, 18 (1928), S. 295.

18 Richard Kolb, *Das Horoskop des Hörspiels* (Berlin, 1932), S. 119. Kolb war 1933 kurze Zeit Intendant des Berliner, dann des Bayrischen Rundfunks, wurde aber wegen seiner Beziehungen zu Gregor Strasser bald abgelöst.

19 Rudolf Frank, *Radio-Poetik*. In: *Die Literatur* 30 (1927/28), S. 192.

20 Rudolf Leonhard, *Technik und Kunstform* (1924). In: Hans Bredow, *Aus meinem Archiv*, S. 83.

21 Die Arbeitstagung »Dichtung und Rundfunk« wurde im September 1929 von der Reichsrundfunkgesellschaft im Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel einberufen. Anwesend waren u. a. Döblin, Arnold Zweig, Herbert Ihering und Arnolt Bronnen, der mit einer »nationalen Rede« für einen Eklat sorgte. Die Beiträge sind auszugsweise in Bredows *Aus meinem Archiv* abgedruckt, bezeichnenderweise ohne die Rede Bronnens, die jetzt abgedruckt wurde in Gerhard Hay, *Literatur und Rundfunk 1923-1933* (Hildesheim, 1975), S. 338 ff.

22 Alfred Döblin, *Literatur und Rundfunk*. In: Bredow, *Aus meinem Archiv*, S. 316.

23 Herman Pongs, *Das Hörspiel* (Stuttgart, 1930), S. 15.

24 Hagemann sprach sich in nichtssagender Weise für Aktualität und »einwandfreie Hörspielkunst« aus. In: *Berliner Börsen-Courier* v. 25. 12. 1927, Beil. 2, Nr. 603.

25 Auch Kurt Weill schlug am 28. 9. 1928 in der Zeitschrift *Der Deutsche Rundfunk* die Übertragung von Gerichtssitzungen vor und bemerkte: »Das wäre eine Großtat des aktuellen Rundfunks.« In: Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften* (Frankfurt, 1975), S. 105.

26 Wolf Zucker, *Der Rundfunk und seine Verächter*. In: *Die Weltbühne* 25 (1929), Bd. 2, S. 879.

27 Willy Haas, *Meine Meinung*. In: *Die Literarische Welt* 3 (1927), Nr. 8, S. 2.

28 David Drew, *Vorwort*. In: Kurt Weill, *Ausgewählte Schriften*, S. 13.

29 *Neue Formen der Publizistik*. Zwiegespräch zwischen Bernard von Brentano

- und Ernst Glaeser, gehalten im Frankfurter Sender. In: *Die Weltbühne* 25 (1929), Nr. 28. S. 56.
- 30 Alfred Döblin, *Literatur und Rundfunk*, S. 312.
- 31 Alfred Döblin, *Kunst ist nicht frei, sondern wirksam: ars militans*. In: *Die Literarische Welt* 5 (1929), H. 19, S. 11 f.
- 32 Alfred Döblin, *Literatur und Rundfunk*, S. 314.
- 33 Ebd.
- 34 Illegal verbreiteter Handzettel der Arbeiterradiobewegung 1933. Zit. nach Hanzl, *Rundfunk und Arbeiterklasse*, S. 59.
- 35 Karl Grünberg, *Der Rundfunk als Werkzeug der politischen Reaktion*. In: *Rote Fahne* v. 9. 11. 1924.
- 36 Vgl. hierzu Friedrich Knilli / Wolfgang Röhrer, *Plädoyer für einen kulturvergleichenden Medienunterricht*. In: *Didaktik der Massenkommunikation* 1. Hrsg. von Reent Schwarz (Stuttgart, 1974), S. 68-73.
- 37 Vgl. weitere Rundfunk-Artikel in der *Roten Fahne*: 29. 9. 1925; 4. 3. 1927; 16. 9. 1927; 6. 11. 1930. In der *Linkskurve* erschien nur ein längerer Artikel zu Rundfunkfragen: H. G. Kahle, *Belagerungszustand im Äther*. In: *Die Linkskurve* 2 (1930), Nr. 12, S. 15 ff.
- 38 H. K., *Was gibt der Rundfunk den Arbeiterhörern?* In: *Rote Fahne* v. 7. 1. 1930.
- 39 Abgedruckt in der Zeitschrift *Arbeitersender*. Zit. bei Knilli, *Deutsche Lautsprecher*, S. 117.
- 40 Willy Haas, *Putsch gegen den Berliner Rundfunk*. In: *Die Literarische Welt* 4 (1928), Nr. 41, S. 2.
- 41 Vgl. Knilli, *Deutsche Lautsprecher*, S. 117.
- 42 S. Balden, *Die Großmacht Rundfunk*.
- 43 Norbert Schachtsiek-Freitag, *Bertolt Brechts Radiolehrstück »Der Ozeanflug«*. In: *Text + Kritik*, Sonderband Bertolt Brecht II, (1973), S. 134.
- 44 Friedrich Wolf, *Hörspiele* (Stuttgart/Berlin/Leipzig, 1930).
- 45 Gerhard Eckert, *Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel* (Berlin, 1936), S. 58 f.
- 46 Vgl. den Brief Friedrich Wolfs an Georg W. Pijet. In: Friedrich Wolf, *Briefe. Eine Auswahl*. Hrsg. von Else Wolf und Walther Pollatschek (Berlin/DDR, 1958), S. 112 ff.
- 47 Siehe Ilja Fradkin, *Bertolt Brecht. Weg und Methode* (Frankfurt, 1974), S. 88.
- 48 Elisabeth Hauptmann, *Notizen über Brechts Arbeit 1926*. In: *Erinnerungen an Brecht*. Hrsg. von Hubert Witt (Leipzig, 1964), S. 51.
- 49 Alfred Döblin, *Der Bau des epischen Werkes*. In: *Aufsätze zur Literatur*. Hrsg. von Walter Muschg (Freiburg, 1963), S. 103 ff.
- 50 Arnolt Bronnen, *Bronnens zehn Finger*. In: *Literarische Welt* (1926), Nr. 5, S. 5.
- 51 Ebd., Nr. 6, S. 7.
- 52 Entgegen der Meinung von Bodo Rollka: »Damit waren die Grenzen des konventionellen Hörspiels vollkommen gesprengt.« *Bertolt Brechts Radiotheorie*. In: *Rundfunk und Fernsehen*, 19 (1971), Nr. 2, S. 150.
- 53 Peter Suhrkamp war 1929 aus Wickersdorf nach Berlin gekommen, wo er an der Freien Schulgemeinde pädagogischer Leiter gewesen war. Vgl. Siegfried Unsel und Helene Ritzerfeld (Hrsg.), *Peter Suhrkamp. Zur Biographie eines Verlegers* (Frankfurt, 1975), S. 68.
- 54 Rudolf Mirbt, *Rundfunk?* In: *Das Volksspiel* (1930), S. 195 ff.

55 Zit. nach Klaus Pfützner, *Ensembles und Aufführungen des sozialistischen Berufstheaters in Berlin (1929-1933)*. In: Rolf Rohmer (Hrsg.), *Schriften zur Theaterwissenschaft. Bd. 4* (Berlin/DDR, 1966), S. 106.

56 Hermann Pongs, S. 21.

57 Bodo Rollka, S. 149.

58 Vgl. Reiner Steinweg, *Das Lehrstück* (Frankfurt, 1972), S. 20 u. 204.

59 Gerhard Hay, *Bertolt Brechts und Ernst Hardts gemeinsame Rundfunkarbeit*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 12 (1968), S. 131.

60 Walter Benjamin, *Theater und Rundfunk. Zur gegenseitigen Kontrolle ihrer Erziehungsarbeit*. In: *Blätter des Hessischen Landestheaters Darmstadt* (1931/32), Nr. 16, S. 184 ff.

61 Ebd., S. 188.

62 Ebd., S. 189.

63 Ebd., S. 190.

64 Friedrich Wolf über Rundfunk und Hörspiel. Aus einem Gespräch, von Karl Walter. In: *Schwäbische Thalia (Stuttgarter Landestheater)* 11 (1929/30), Nr. 24, S. 5.

65 Ebd., S. 3.

66 Ebd., S. 4 f.

67 Georg W. Pijet, ab 1930 Mitglied der Leitung des BPRS, leitete von 1928-1931 die Spieltruppe des Proletarischen Radiobundes, für die er eine Reihe von dramatischen Agitproptexten verfaßte.

68 Friedrich Wolf an Pijet, S. 115.

69 Ebd., S. 114.

70 Bodo Rollka, S. 152.

71 Ebd., S. 153.

72 Franz Norbert Mennemeier, S. 304.

73 Walter Benjamin, *Bert Brecht. Rundfunkvortrag*. In: *Lesezeichen*. Hrsg. von Gerhard Seidel (Leipzig, 1970), S. 262 f.

74 Aus seinem Buch *Arnolt Bronnen gibt zu Protokoll* (Hamburg, 1954) geht hervor, daß Bronnen, seit 1927 für die Berliner Funkstunde tätig, ab 1928 fest angestellt, sich um die Heranziehung rechtsradikaler Autoren für die Rundfunkarbeit intensiv bemühte und auch Goebbels Rundfunkrede 1932 durchsetzte.

Renate Fischetti (Baltimore)
Über die Grenzen der List
oder Der gescheiterte Dreigroschenfilm.
Anmerkungen zu Brechts Exposé
Die Beule

»Die Ästhetik des Films ist darum immanent, vermöge ihrer Stellung zum Objekt, mit Gesellschaft befaßt. Keine Ästhetik des Films, auch keine rein technologische, die nicht seine Soziologie in sich einschlösse.«

(Theodor W. Adorno, *Filmtransparente*)

»Sie gelten bei uns als der Schirmherr der Künste, darum müssen Sie ständig dessen eingedenk sein, daß für uns von allen Künsten die Filmkunst die wichtigste ist.«

(Lenin zu Lunatscharski im Februar 1922)

I
Unter dem Verdacht der kommunistischen Unterwanderung Hollywoods im Oktober 1947 nach Washington zitiert¹, beabsichtigte Brecht, eine »Anrede« an den Kongreßausschuß für unamerikanische Betätigung zu halten. In dieser Rede, die er nicht vortragen durfte², formulierte er seine langjährige Beziehung zum Film wie folgt: »Nebenbei erwähnt, bin ich kein Filmschreiber. Ich bin mir keines Einflusses bewußt, den ich auf die Filmindustrie ausgeübt haben könnte, weder eines politischen noch eines künstlerischen« (20,305). Daß Brecht sich dennoch häufig und zeitweilig sehr intensiv mit dem Medium Film beschäftigte, zeigt die aufgrund der so verdienstvollen Nachforschungen von Wolfgang Gersch und Werner Hecht erschienene zweibändige Ausgabe *Texte für Filme*.³ Darin ist neben fünf fertigen Drehbüchern eine Fülle von Entwürfen, Exposés und Szenarien aus allen Schaffensperioden enthalten. Zahlreiche theoretische Äußerungen, in Form von Tagebuchnotizen, Zeitungsbeiträgen und Aufsät-

zen, ergänzen unser Bild von Brechts Verhältnis zum Film. Eins dieser Zeugnisse, 1931 erschienen als *Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment*, enthält Brechts ausführlichste Darstellung über den Film. Ein wichtiges Manifest zur Brechtschen Ästhetik, wird diese Schrift heute außerdem als »bedeutender Beitrag zur Kunstsoziologie« betrachtet.⁴ Denn neben ästhetischen Erwägungen waren es auch ökonomische, die Brecht am Film reizten. Stärker als andere Kunstformen war der Film an die kapitalistische Produktionsweise gebunden und hatte den Forderungen des Marktes zu gehorchen. Am Beispiel des von Pabst gedrehten Dreigroschenfilms stellte Brecht ein Schema her, in dem er den Zerfall des Kunstwerks durch den Produktionsprozeß demonstriert. Die »Marktlinie« dieses Schemas zeigt, daß von dem ursprünglichen »Kunstwerk als adäquatem Ausdruck einer Persönlichkeit« (18,203) nur noch wenige, verkaufsgerecht umfunktionierte Teilaspekte übrigbleiben: »Wir sehen den unaufhaltsamen und daher zu billigenden Verfall des individualistischen Kunstwerks. Es kann nicht mehr als Einheit den Markt erreichen; der Spannungszustand seiner widerspruchsvollen Einheit muß zerstört werden« (18,181). Die Dialektik dieser Denkweise ist erstaunlich, denn Brecht wollte offensichtlich die kapitalistischen Marktmechanismen alles andere als gutheißen. Statt dessen veranschaulicht er mit ihrer Hilfe die Auflösung des veralteten Kunstbegriffs, nicht ohne warnend darauf hinzuweisen, daß dieser »Fortschritt als Fortschreiten« zu denken sei, »daß also auch die Phase der Ware als durch weiteres Fortschreiten überwindbar« zu gelten habe (18,201-204). Wesentlich auch bei diesen Betrachtungen ist die Tatsache, daß Brecht die bürgerliche Auffassung vom Kunstwerk als einem unantastbaren geistigen Wert durch die Praxis widerlegt sieht: »Die kapitalistische Produktionsweise zertrümmert die bürgerliche Ideologie« (18,204).

Die Fülle richtiger Einsichten in die Mechanismen der Filmindustrie, von denen der *Dreigroschenprozeß* zeugt, ließe vermuten, daß Brecht trotz aller Vorliebe für das neue Medium einer weiteren Zusammenarbeit mit dieser Industrie höchst skeptisch entgegenblickte. Die Emigration, vor allem in den Jahren des amerikanischen Exils, zwang ihn dann aber, gerade dort einen Lebensunterhalt zu suchen:

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).

Brechts Karriere als Filmmacher, in Hollywood wie zuvor oder danach, verlief jedoch erstaunlich ruhmlos. Nur einmal, mit dem Tonfilm *Kuhle Wampe* (1932), ist ihm eins seiner zahlreichen Projekte gelungen. Aber weshalb waren Brechts Bemühungen um den Film so vergeblich? Ein Kritiker spricht von einem »reziprok hartnäckigen Widerstand von Brecht zur Filmbranche«, ein anderer von »unerwiderter Liebe«. ⁶ Am Beispiel des nicht verfilmten Entwurfs zum Dreigroschenfilm soll hier untersucht werden, warum Brecht in diesem Punkt erfolglos blieb, warum es zu einem »Windmühlkampf« ⁷ kommen mußte. Folgende Arbeitshypothesen seien vorangestellt:

1. Eine erfolgreiche Zusammenarbeit Brechts mit der Filmindustrie war nicht möglich, weil Brecht einen Filmtyp vertrat, der sich mit den Gegebenheiten der Filmindustrie nicht vertrug.

2. Brecht hatte illusionäre Vorstellungen von den Einflußmöglichkeiten des Films.

II

Wie aus dem *Dreigroschenprozeß* hervorgeht, war sich Brecht der »Unmöglichkeit einer Zusammenarbeit mit dem Industriefilm« durchaus bewußt (18,149). Sein abfälliges Urteil über die »fortschrittlichen Intellektuellen«, die glauben, »gegen die Einflußnahme der Verkäufer« kämpfen zu können (18,165), enthält eine gute Portion Selbstkritik: »Die unter dieser Flagge kämpfen, wenden sich an Leute, die Filme finanzieren, mit dem Ersuchen, sie möchten die Abnehmer erziehen, sie bestellen die Kapitalisten zu Pädagogen der Masse! [. . .] Sie fordern sie im Grunde zur Sabotage auf. Es ist kein Wunder, daß die letzteren ob solchen Ansinnens beinahe immer eine seltsame, tiefgehende moralische Entrüstung an den Tag legen« (18,165). In richtiger Einschätzung sieht Brecht die Institutionalisierung des Films als das »Geschäft [. . .], immer wieder recht festgelegte, wenig variierbare, aber in der Wirkung rasch abgenutzte Unterhaltung in ein riesiges

amorphes unvorstellbares Publikum zu pumpen« (18,163). Die Betrachtung der »gesellschaftlichen Funktion« (18,168) führt ihn zu der Einsicht, daß dem Film als Element des Freizeitverhaltens ein fester Platz im Produktionsprozeß zukommt⁸: »Aber hauptsächlich der der kapitalistischen Produktionsweise eigentümliche scharfe Gegensatz zwischen Arbeit und Erholung trennt alle geistigen Betätigungen in solche, welche der Arbeit, und solche, welche der Erholung dienen, und macht aus den letzteren ein System zur Reproduktion der Arbeitskraft. Die Erholung darf nichts enthalten, was die Arbeit enthält. Die Erholung ist im Interesse der Produktion der Nichtproduktion gewidmet. [. . .] Wer sein Billet gekauft hat, verwandelt sich vor der Leinwand in einen Nichtstuer und Ausbeuter. Er ist, da hier Beute in ihn hineingelegt wird, sozusagen ein Opfer der Einbeutung« (18,169). Soziologisch sehr genau erkennt Brecht die Funktion der Zensur in diesem Prozeß, deren Aufgabe es ist, »die kleinbürgerlichen Käufermassen« zu erziehen, »und zwar zu jener Moral, die, straff durchgeführt, geeignet ist, ihnen die Befriedigung ihrer Unterhaltungs- und anderen Bedürfnisse zu garantieren« (18,176). Realistische Filme mit politischem Anspruch werden dem Publikum nicht vorgesetzt, weil durch sie die »Ventilsittenfunktion«⁹ der Freizeit in Frage gestellt und so das delikate Gleichgewicht zwischen Arbeit und Erholung gestört würde, das die Unzufriedenheit in Grenzen hält und die gesellschaftlichen Verhältnisse unverändert weiterbestehen läßt. Wenn Brecht nachdrücklich dazu auffordert, »das Ding Publikums-geschmack genau zu untersuchen; und zwar da, wo es den Ausdruck der gesellschaftlichen Interessen bedeutet, welche das Publikum in den Kinos zu befriedigen wünscht« (18,166), dann mag dies ein durchaus legitimes soziologisches Vorhaben sein. Jedoch war seine Bedeutung für die Praxis des Filmschreibers notwendigerweise gering, denn die Gegebenheiten der kapitalistischen Filmindustrie ließen derlei nicht zu. Es hätte schon einschneidender Änderungen der gesellschaftlichen Zustände bedurft, um die Nutzung der wirklichen Publikumsbedürfnisse durchsetzen zu können.

III

Brecht ging den Verfilmungsvertrag mit der Nero-Filmgesell-

schaft ein, weil er glaubte, eine Klausel schütze »Tendenz« und »künstlerische Form« und sichere »den Autoren ein Mitbestimmungsrecht bei der kurbelfertigen Bearbeitung des Stoffes« zu (18,141). Zusätzliche »Sonderabmachungen« sollten ihm und Weill die nötige Handlungsfreiheit einräumen (18,142). Als die Firma jedoch feststellen mußte, daß der von ihm eingebrachte Entwurf ihren Vorstellungen nicht entsprach, erklärte sie Brecht für »vertragsbrüchig« (18,142) und entband ihn von der weiteren Mitarbeit. Bruchteile von Brechts Entwurf wurden zwar übernommen, der Film jedoch ohne sein Zutun und trotz eines Prozesses im Sinne marktge-rechter Kriterien gedreht. Von diesem nur mäßig erfolgreichen, künstlerisch fragwürdigen Film hat sich Brecht nachdrücklich distanziert, ihn »ein trauriges Machwerk« und »eine schamlose Verschandelung der *Dreigroschenoper*« genannt (18,149). Denn er wollte einen Dreigroschenfilm mit entschieden »politischer Kampftendenz«, wie es in einem der im *Dreigroschenprozeß* zitierten Zeitungskommentare hieß (18,147) und wie er es rückblickend selber eingestand: »Die *Dreigroschenoper* konnte, unter Belassung des status quo in der Benutzung der Filmapparate, in einen Dreigroschenfilm verwandelt werden, wenn ihre soziale Tendenz zur Grundlage der Bearbeitung gemacht wurde. Das Attentat auf die bürgerliche Ideologie mußte auch im Film veranstaltet werden können« (18,179).

Schon die *Dreigroschenoper* hatte Tendenz enthalten. Sie sollte dem Bürgertum ein kritischer Spiegel sein, Korruption und Verbrechen sollten als Überlebentechniken in Zeiten der Feindseligkeit und des Mißtrauens enthüllt werden. So sah Brecht die Endphase des Kapitalismus. Das Publikum jedoch dachte anders und genoß den anarchistischen Spaß mit voyeurhaftem Vergnügen. Mit der Verfilmung war nun die Gelegenheit gekommen, jene Absicht deutlicher zu machen. Klarer als zuvor stellt Brecht den Kriminalfall heraus, indem er ihn zum Modellfall für die kapitalistische Gesellschaft macht. Macheath, der sich am Schluß des Bühnenstücks als »untergehenden Vertreter eines untergehenden Standes« verabschiedet und mit dem Finger auf die »Großunternehmen« gezeigt hatte, »hinter denen die Banken stehen«, der vorwurfsvoll gefragt hatte: »Was ist ein Einbruch in eine Bank gegen die

Gründung einer Bank?» (2,482), ist jetzt die Verkörperung des kapitalistischen Unternehmertyps schlechthin. Er tritt als Weltmann auf, als Gangster großen Stils, Haupt einer Organisation von 120 Leuten. Dank Pollys genialem Einfall gelingt auch endlich der Zutritt zum Bankgeschäft und damit zum Großbürgertum (ein Schritt, der auch im *Dreigroschenroman* von entscheidender Bedeutung werden sollte). Peachum, in der *Dreigroschenoper* Sprecher der kapitalistischen Ideologie (und Schlüsselgestalt des ganzen Stücks), kaltblütiger Geschäftsmann und zynischer Menschenhasser, ist jetzt in die Defensive gedrängt: ein um seine Existenz bedrohter Konkurrent, dem als Taktik nur die Erpressung bleibt. Völlig hilflos, weil käuflich, gerät Brown zwischen die Fronten: die Regierung ist den kapitalistischen Konkurrenzkämpfen ohnmächtig ausgeliefert.

Zum ersten Male gewinnen in dieser Fabel auch die Ausgebeuteten Profil. Schließlich sollte der Film ja *Die Beule* heißen (nach einem Schlag auf den Kopf, den sich der Bettler Sam von der gegnerischen Bande geholt hat). Dieser Bettler, ein willenloses Opfer in den Kämpfen seiner Ausbeuter, steht stellvertretend für alle diejenigen, die durch Unwissenheit und Schwäche in ihrem Elend verharren. Die Beule versinnbildlicht den Zustand des Ausgeliefertseins: »In einer Toreinfahrt nimmt Herr Peachum seinem Begleiter vorsichtig den Hut ab, [um] die Beule zu kontrollieren. ›Die ist ja kleiner geworden«, schreit er wütend. ›Ich kann doch nichts dafür«, sagt der Mann erstaunt. ›So«, sagt Herr Peachum und schlägt ihm roh und kaltblütig auf die Verschwindende« (TF II, 341). Nicht umsonst wandert daher am Ende der Mann mit der Beule ins Gefängnis, um an Stelle von Macheath gehängt zu werden.

Obwohl Brecht hier die Massen in dumpfer Hilflosigkeit zeigt, läßt er durchblicken, daß es um die Zukunft der bestehenden Herrschaftsverhältnisse nicht gut bestellt ist. Peachum treibt zwar Handel mit dem Elend und setzt es unbedacht im Kampf gegen seinen Rivalen ein, ahnt aber, daß er unterschwellige Kräfte weckt, die eines Tages ihn und seine ganze Gesellschaft überrollen werden. Deutlich wird dies in den Worten von Frau Peachum: »Du willst das Elend anrufen, bedenke, daß das Elend sehr groß ist. [. . .] Sie werden abrechnen, aber mit wem werden sie abrechnen? Kannst du errei-

chen, daß sie nicht auch mit uns abrechnen? Sie werden kommen aus den Slums, warum nicht, aber über wen alles werden sie kommen? Man wird Herrn Macheath hängen, den Polizeipräsidenten lynchen, die Königin, Gott weiß was, wird man da uns schonen? Was wird sein, wenn sie kommen, Jonathan?» (TF II, 343) Auch der Polizeipräsident ahnt Schlimmes, hat schlaflose Nächte und schließlich in einem Angsttraum eine beklemmende Vision vom Aufstand der Massen. Angesichts dieser Drohungen werden alle bisher so erbittert geführten Konkurrenzkämpfe nichtig, und die Besitzenden halten in bestem Einvernehmen zueinander: »Einigkeit nämlich macht stark« (TF II, 345). Vorläufig bleiben die Verhältnisse zwar beim alten; es gilt jedoch zu fragen, wie lange noch. Der Filmentwurf zeigt den Kapitalismus in deutlicher Endzeitstimmung: aus dem unverbindlichen Spiel der *Dreigroschenoper* ist eine düstere Untergangsprophezeiung geworden. Die Tendenz des Entwurfs richtet sich eindeutig gegen einen Zustand, den Brecht als wesentliche Folgeerscheinung der kapitalistischen Wirtschaftsform betrachtet. Das hemmungslose Profitstreben führt zum Kampf aller gegen alle, in dem der »kranke Mann stirbt« und der »starke Mann ficht«, wie es später in zwei Kapitelüberschriften des *Dreigroschenromans* heißt. Der Umstand, daß die Masse der Elenden relativ gesichtslos bleibt (erst im *Dreigroschenroman* gewinnt sie an Gestalt), hat seine Ursache nicht in Interesselosigkeit oder Unverständnis Brechts, sondern ist im satirischen Charakter des Entwurfs begründet. Der richtete sich durch die offenkundige Gleichsetzung von Bürger/Gangster in erster Linie gegen die Herrschenden. Aber auch das Verhalten des Mannes mit der Beule sollte Kritik wecken, revolutionäre Impulse geben für eine Befreiung aus diesem Los.

Es wäre verfehlt, Brecht wegen der hyperbolischen Darstellungsform einen Mangel an Realismus vorzuwerfen, es sei denn, man setzt einen Realismusbegriff voraus, der die Satire ausschließt. Dennoch ist anzunehmen, daß ein Dreigroschenfilm nach Brechts Vorschlägen nur von begrenzter Wirkung geblieben wäre. Zu Beginn der dreißiger Jahre waren die Zeiten des Arbeiterkinos¹⁰ längst vorbei; das Publikum bestand vorwiegend aus Angehörigen des Mittelstandes¹¹, die gerade in diesen Jahren, beeinflusst durch die Absatzpolitik

der Filmindustrie, den Typus des realistischen Unterhaltungsfilms vorzuziehen begannen. Ein Film von der Art der *Beule* hätte nur wenige, diesen Trend nicht mitvollziehende Bildungsbürger interessieren können. Wie so oft bei Brecht kann man auch hier von einer Überschätzung seines Kommunikationsbereichs oder von Mangel an Verständnis für die Rezeptionsfähigkeit seines Publikums sprechen. Es sei jedoch daran erinnert, daß es Brecht in einem Fall gelang, den Bedürfnissen seines Filmpublikums zu entsprechen: mit *Kuhle Wampe*. Aktuelle Zeitthemen wie Arbeitslosigkeit, Exmittierung, Abtreibung waren hier festgehalten. Ferner erleichterte die realistische Darstellungsweise, diesmal sich ganz auf das Milieu des Proletariats beschränkend, dem Zuschauer die Herstellung der Wirklichkeitsbezüge. Die angebotene Lösung – Solidarität zur Überwindung menschenunwürdiger Verhältnisse und Hoffnung auf die Revolution – war von großer Suggestivkraft, weil sie elementaren Bedürfnissen und Wünschen entsprach. *Kuhle Wampe* hätte durchaus ein großer Propagandafilm für den Kommunismus werden können. Er setzte ein relativ homogenes Publikum voraus¹² und fand es, weil die KPD an seiner Verbreitung interessiert war.¹³ Freilich kam der Film zu spät; denn die politischen Machtverhältnisse hatten sich derart gewandelt, daß an eine kommunistische Revolution kaum noch zu denken war. *Kuhle Wampe* als Verwirklichung eines politischen Tendenzfilms war ein Sonderfall, dessen Effektivität, nach erheblichen Eingriffen der Zensur, durch das politische Klima der Zeit stark gemindert wurde. Die Tendenz der *Beule* richtete sich gegen das Großbürgertum und sollte eindeutig revolutionäre Impulse vermitteln. Ohne Frage hatte die *Nero* mit einem Eingreifen der staatlichen Zensur zu rechnen; außerdem versprach der Film nur einen begrenzten Kassenerfolg. Er hätte die Erwartungen des Durchschnittspublikums auf unverbindliche Unterhaltung nicht erfüllen können. Mit der Ablehnung des Entwurfs machte die Firma deutlich, wie stark die Filmkunst an wirtschaftliche Kriterien gebunden war.

IV

Ein Vergleich mit der *Dreigroschenoper* zeigt, wie filmgerecht Brecht umgestaltet hat. Gleich zu Beginn nutzt er die opti-

schen Möglichkeiten des Films, wenn er die im Stück ausgesparte erste Begegnung zwischen Macheath und Polly schildert:

»An einem frühen Nachmittag aus dem in dieser Straße liegenden Bordell *Zum Sumpf von Drury Lane* tretend, erblickt Herr Macheath ein Mädchen beim Bierholen. [. . .] Er sieht sie nur von hinten. Er folgt ihr auf der Stelle und weiß: diesen entzückenden Hintern wird er heiraten. Ein kleiner Volksauflauf um einen schäbigen Moritatusänger am Ende der Straße gibt ihm Gelegenheit, Fräulein Polly Peachum menschlich näher zu treten. [. . .] An einer bestimmten Stelle des Liedes [. . .] erlaubt sich Herr Macheath einen höchst bedenklichen Trick: hinter dem bewundernten Mädchen stehend, faßt er plötzlich über den Nacken den schmalen Hals mit Daumen und Mittelfinger – allzu geübter Griff eines Verführers der Docks. [. . .] Sofort wendet sich die Attackierte zum Gehen, sofort folgt er ihr – sie wird ihm nicht mehr entkommen« (TF, 329-30).

Auffallend ist auch die szenische Gliederung in vier große Teile mit jeweils zwei bis drei Kapiteln, alle durch Zwischentitel voneinander abgesetzt. Der Verwendung von Zwischentiteln, eine Übernahme aus der Technik des Stummfilms, hat Brecht große Bedeutung beigemessen. In einer Anmerkung zu dem Entwurf heißt es: »Es besteht beim Tonfilm die Unsitte, prinzipiell auf Titel zu verzichten. Die Titel des Dreigroschenfilms sind Totalaufnahmen der geistigen Schauplätze ganzer Abschnitte. Sie dienen keineswegs nur dazu, Nachfolgendes dem Verständnis näher zu bringen. Unter Umständen können sie Selbstwert beanspruchen: ihre Funktion bestünde dann lediglich darin, gesehen zu werden. Außerdem gewährleisten sie, indem sie den Film in Kapitel einteilen, den epischen Fluß. Sie wegzulassen, wäre idiotisch« (TF II, 329). Die Titel bedingen eine ganz bestimmte Rhythmik; denn auf die Zäsur folgt gewöhnlich eine »relativ rasche Montage«¹⁴, das heißt eine schnelle Abfolge einander kommentierender Bilder. Ähnlich verfuhr er in *Kuhle Wampe*, wo auf den ersten Zwischentitel dreißig verschiedene Einstellungen in raschem Wechsel folgten (die zweite Hälfte bringt Schlagzeilen der Tageszeitungen und bewirkt so einen besonderen Effekt der Beschleunigung).¹⁵ Typisch für Brecht ist dabei, daß er die Bildmontage durch den Ton ergänzt. Bei dem genannten Beispiel aus *Kuhle Wampe* handelt es sich um ein Instrumentalstück (von Eisler); im Entwurf zum Dreigroschenfilm finden wir Zäsuren häufig durch Songs ausgefüllt.

Auch die Fabelführung ist nach filmischen Gesichtspunkten umgeformt, ist stärker auf Handlung hin konzipiert. Das hat seinen Grund in den beinahe unbegrenzten Möglichkeiten des Films bei der Wiedergabe äußerer Vorgänge: was auf der Bühne nur andeutend oder kommentierend dargestellt werden kann, kann hier in seinen Zusammenhängen gezeigt werden. Durch bildliche Verdichtung formt Brecht die balladesken Szenenfolgen des Stücks in eine Kette sinnlich faßbarer Vorgänge um: er verzichtet auf die poetische Stilisierung zugunsten materieller Wirklichkeit. Ein Beispiel wäre die Beschaffung der Brautausstattung, wo »die Revolverschüsse der Autobanditen die Ladenstraße der City durchknallen« oder »drei Autos einen Bürgersteig blockieren« und »einige verummte Männer eine Schaufensterscheibe einschlagen« (TF II, 331).

Die Transposition von Vorgängen und Motiven ins Bildliche bedingt, daß dem gesprochenen Wort eine untergeordnete Rolle zukommt. Dialogpartien führt Brecht nur an wenigen Stellen ausführlich an; oft gibt er nur allgemeine Hinweise, wie er sich den Gang des Gesprächs vorstellt. Auch den Songs kommt eine völlig neue Funktion zu. Im Stück bilden sie lyrische Höhepunkte: kontrapunktisch vom szenischen Geschehen abgesetzt, kommentieren sie die Handlung. Hier ist auf Poesie weitgehend verzichtet.

Viele der stärksten Balladen sind weggelassen (so die von Villon); die Texte der neu eingeschobenen Lieder sind glatter, deutlicher, anspruchsloser. Das ließe sich einmal aus Brechts skeptischer Haltung dem Tonfilm gegenüber erklären, vergleichbar der von Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow, die in ihrem 1928 erschienenen *Manifest zum Tonfilm*¹⁶ vor der »kommerziellen Ausbeutung« warnten, die den Ton lediglich dazu verwendet, das Bild naturalistisch zu untermalen. Anzu merken wäre, daß die Entwicklung des Tonfilms die Befürchtungen Brechts und der Russen bestätigte. Musik wurde nicht nur zur Erzeugung pseudorealisticcher Abbildeffekte eingesetzt, sondern immer häufiger als Rauschmittel. Der Unterhaltungsfilm entfernte sich mehr und mehr von der Wirklichkeit. In Betrachtungen aus dem amerikanischen Exil sprach Brecht, der diese Entwicklung nicht billigen konnte, von einer bedauernswerten »Überschwemmung unserer Filme mit Musik«, von der »völligen Entwertung der Musik« durch »Infla-

tion«. Musik werde zu Zwecken der »Hypnose« benutzt, um Schwächen der Handlung zu übertönen und allgemein emotionale Spannungen zu erzeugen (15,488 f.). Ähnlich wie Pudowkin, Eisenstein und Alexandrow eine »deutliche Asynchronisation mit den visuellen Bildern« gefordert hatten¹⁷, verlangt auch Brecht die »Trennung der Elemente« (15,496). »Bestimmte Funktionen kann nämlich von vornherein die Musik übernehmen, sie müssen für sie ausgespart werden« (15,496). Die Musik habe »echte dramatische Beihilfe« zu leisten (15,496). Wie im Theater wird Musik als bewußt künstlerisches Gestaltungsmittel verstanden, spezifisch jedoch ihr kontrapunktisches Verhältnis zum Visuellen gefordert: eine Bild-Ton-Montage also. Damit steht Brecht eindeutig unter dem Einfluß der Russen, die genau diese Forderung aufgestellt hatten¹⁸ und sie auch in ihren Filmen erfüllten. Die neuen Liedtexte im Entwurf für den Dreigroschenfilm sind deutlicher, weil sie dem optisch wahrnehmbaren Handlungsfluß eher entsprechen und ihn leichter kommentieren.

Montage prägt nicht nur das Verhältnis von Bild und Ton, sondern ist das Gestaltungsprinzip des Films schlechthin. Auch hier wird die Nähe zum russischen Film der zwanziger Jahre deutlich. Eisenstein hatte 1929 in seinem Aufsatz *Dialektische Theorie des Films* die Montage zum »Nerv« der russischen Filmkunst erklärt.¹⁹ Allerdings meinte er Montage nicht im herkömmlichen Sinn, nicht als Aneinanderreihen einzelner Bilder (Wirklichkeitsausschnitte) zur Erzeugung eines möglichst getreuen Abbilds realer Vorgänge²⁰; was er forderte, war vielmehr ein »dramatisches« Montageprinzip: *»Meiner Ansicht nach ist aber Montage nicht ein aus aufeinanderfolgenden Stücken zusammengesetzter Gedanke, sondern ein Gedanke, der im Zusammenprall zweier voneinander unabhängiger Stücke entsteht.«*²¹ Entscheidend für Eisenstein war der Assoziationseffekt, der den Zuschauer stärker als gewöhnlich am Filmgeschehen beteiligen sollte, um ihn aufnahmebereit zu machen für die ideologische Botschaft des Films: die dialektische Wirklichkeitsinterpretation sollte auf emotionale oder intellektuelle Weise nachvollzogen werden. So hatte Eisenstein in *Potemkin* durch Montage aus »drei unbeweglichen Marmorlöwen« den Eindruck erzeugen können, der steinerne Löwe erhebe sich zum Sprung aus »Protest

gegen das Blutbad der Odessaer Treppe²²; so hatte er in *Streik* die »Niederschließung der Arbeiterschaft« mit Szenen aus einem Schlachthof versetzt²³; so hatte er in *10 Tage Kerenskys Weg zur Diktatur* auf satirische Weise mit »5-6 Stücken der Treppe des Winterpalais zusammengeschnitten [...]«, auf der Kerensky jedesmal *denselben Weg* geht.²⁴ Eisensteins Kontrapunktik war eine Umsetzung des dialektischen Denkprozesses in Form: »Grundlage dieser Philosophie ist die *dynamische* Auffassung der Dinge: Bestehen als ständiges Entstehen aus der Wechselwirkung zweier konträrer Widersprüche. – Synthese, die im Widerspruch von These und Antithese *entsteht*. – Im selben Maße grundlegend für die richtige Auffassung der Kunst und aller Künste. Auf dem Gebiet der Kunst ist dieses dialektische Prinzip der Dynamik im *Konflikt* als dem wesentlichsten Grundprinzip des Bestehens eines jeden Kunstwerks und jeder Kunstgattung verkörpert.«²⁵ Diesen Konflikt erzeugt Eisenstein, indem er die Gegebenheiten des filmischen Bewegungsphänomens nutzt. Da der Bewegungseffekt durch »Superposition«²⁶ einzelner unbeweglicher Bilder entsteht, wobei im konventionellen Film so nahtlos wie möglich geschnitten wird, glaubt Eisenstein, die »Eindrucks-Intensität« durch »Nichtübereinstimmung« verstärken zu können.²⁷ Durch den willkürlichen Eingriff des Autors in die natürliche Abfolge der Bilder werden die kritischen Fähigkeiten des Betrachters affiziert.

Wie Eisenstein geht auch Brecht von der Voraussetzung aus, daß »weniger denn je eine einfache »Wiedergabe der Realität« etwas über die Realität aussagt« (18, 161-162). Noch deutlicher aber als jener widerspricht Brecht dem konventionellen Unterhaltungsfilm, indem er die Gesetzmäßigkeiten des Films vom Abstrakt-Flächenhaften des fotografierten Bildes ableitet: »Dieses Grundgesetz des Filmes [der Film ist eine Komposition aus Einzelbildern], ein so strenges wie die strengsten nur irgendeines anderen Kunstzweiges, machen ihn jeder für sich wirkenden Handlung so abgeneigt« (15, 283). Brecht betont das »Künstliche, Gestellte« (18, 162) in der Komposition; wie Eisenstein fordert er Montage, die er als »eine Folge von Tafeln« definiert, aus deren »deutlichem Abbrechen« »Wirkung« entstehen soll (15, 283). Wenn Brecht behauptet, der Film sei »beschränkt auf eine Vision, die an

sich bewegungslos steht, in die aber zu größerer Wirkung die einzelnen Phasen hineinführen« (15,283); dann leugnet er keineswegs die Bewegungsgesetze des Films, sondern kehrt lediglich das Kompositionsprinzip hervor. Brechts ideologische Ausgangsposition, wie die Eisensteins, verbietet den naiven Abbildrealismus des Unterhaltungsfilms und fordert dialektisch interpretierte Wirklichkeit. Wie sehr Eisenstein und Brecht in ihren Betrachtungen über die Haltung des Publikums einander ähneln, liegt auf der Hand: beide fordern kritische Rezeption im Gegensatz zur passiv miterlebenden, beide fordern gesellschaftsbezogene Filmkunst im Sinne des dialektischen Materialismus.

Die Dialektik der Form im Entwurf zum Dreigroschenfilm betrifft in erster Linie die visuelle Montage. Am eindringlichsten ist folgendes Beispiel aus dem »historischen Besitzwechsel der National Deposit Bank«: »Aussteigend aus ihren gestohlenen Autos, zugehend auf das Vertrauen erweckend bescheidene Tor dieses altrenommierten Hauses, Überschreiten etwa 40 Herren eine illusionäre Linie auf dem Bürgersteig. Vor dem seinem Auge nicht trauenden Beschauer verwandeln sie sich im Moment des Überschreitens aus den bärtigen Räubern einer versunkenen Epoche in die kultivierten Beherrscher des modernen Geldmarktes« (TF II, 338 f.). Die Superposition der Bilder Räuber/Geschäftsleute ist die Verkürzung eines gesellschaftlichen Vorgangs auf ein Gleichnis, dessen Wert dem von Eisenstein genannten »Raisonnement« entspricht²⁸, Montage also zu dem Zweck, logische Erkenntnisvorgänge in Bewegung zu setzen. Ähnlich verhält es sich bei der Sanierung der Old Oakstraße, einem an sich konkreten Vorgang, der jedoch eine Fülle einander kontrastierender Superpositionen zuläßt: »Mehrere Hektoliter Tünche tun Wunder, aus Schuttablagerungsplätzen werden Kinderspielplätze, die Bewohnerinnen des Sumpfes von Drury Lane verlassen jaulend unter Polizeibegleitung ihre Arbeitsstätte, die an dem von der Nation herbeigesehnten Freitag vorgeben wird, ein Heim für gefallene Mädchen zu sein. Genau wie Herr Peachum seine Angestellten in Wracks verwandelt, wird hier das Wrack einer Straße in einen hübschen und beruhigenden Anblick verwandelt« (TF II, 355 f.). Dagegen haben wir in dem »Traum des Polizeipräsidenten« eine Montage stark

emotionalen Charakters (TF II, 343 f.). Das Gleichnishafte des Vorgangs besteht in seiner eruptiven Bewegung. Die Bildfolge vermittelt den Eindruck des Unaufhaltsamen, Unüberwindlichen und versinnbildlicht die dunklen Kräfte der Revolution nicht mit Hilfe logischer Schlußfolgerung, sondern durch Gefühlsgehalt. Assoziationsmontagen sind noch in zahlreichen anderen Fällen möglich. So schlägt Brecht für den ersten Teil »allerlei kleine unwirkliche Einfälle« vor, um »gegen Herrn Macheath [. . .] einen *Verdacht* zu wecken« (TF II, 330). Die Hochzeit, von Brecht »Ein gesellschaftliches Ereignis« genannt und ein ganzes Kapitel füllend, ist in Form einer Montage mit Teilen eines Zeitungsberichts gedacht und fordert die Superposition einzelner »Stilleben« (TF II, 332 f.). Eindrucksvolle Montagemöglichkeiten sind auch mit Peachums »Demonstration des Elends« gegeben: »Wieder tauchen vor den Augen Tiger Browns jene Fürchterlichen der Slums auf, die für eine Semmel zu allem bereit sind« (TF II, 339). Montage bietet sich ferner in dem Kapitel »Eine unruhige Nacht« an, auch bei den Eingangsbildern des letzten Kapitels und im Schlußbild. Häufig verwendet Brecht Parallelschnitt, so vor allem in dem Kapitel »Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg«, wo er den »Liebesgang« mit Gangsterstücken versetzt und den Bewegungseffekt durch unterschiedliche Kamertechniken verstärkt (TF II, 330 ff. u. Fußnote 12, 333). Schließlich sind Möglichkeiten für beschleunigte Montage gegeben, dies am eindringlichsten bei der Verhaftung des Macheath. Da kommt es zu »einer rasenden Verfolgung – ein Auto voll Polizisten jagt ein Auto voll von Prostituierten« (TF II, 340). Montageelemente sind letztlich auch die beiden häufig wiederkehrenden Bilder mit Symbolgehalt, die »Beule« und Macs Griff in Pollys Nacken.

V

Ganz eindeutig ist also die Form des Entwurfs im Rahmen der sowjetischen Filmkunst zu verstehen. Brecht teilte mit den Russen nicht nur die ideologische Basis und die Absicht, Kunst und Gesellschaft dialektisch aufeinander zu beziehen, sondern er stand auch im Banne ihres künstlerischen Ausdruckswillens. Auch für ihn war die kontrapunktische Montage das Formprinzip schlechthin. Sie galt der Dynamisierung

des Stoffes zu Zwecken der dialektischen Realitätsdeutung. Ihr Tendenzwert bestand darin, daß sie rationale Erkenntnis förderte sowie Schichten des Unterbewußten affizierte und dem Zuschauer anheimstellte, der marxistischen Interpretation zu folgen und sie zu teilen. Es handelte sich um eine Filmform, die ausschließlich auf den sozialistischen Tendenzfilm zutraf. Der kapitalistische Unterhaltungsfilm gehorchte dem Prinzip unreflektierter Wiedergabe von Scheinwirklichkeiten, um Zuschaueraktivierung im Sinne von kritischer Auseinandersetzung mit der Realität möglichst auszuschalten: »Seinen höchsten Ausdruck findet der Film in weitgehend formal und konventionell gestalteten Gattungen wie dem Musical oder dem Zeichentrickfilm und in der besonderen Tradition der Western-, Gangster- und Horrorfilme. Das Wesentliche an ihnen besteht in der strikten Verwendung konventionalisierter Aussagen« (I. C. Jarvie).²⁹ »Völlig irreführt« sei jene »Schule der Filmtheorie und der Filmherstellung, die das Wesen des Films als »schöpferische Interpretation der Wirklichkeit« begreift«, behauptet jener Kritiker.³⁰

Brechts Illusion bestand darin, daß er eine Filmkunst praktizieren wollte, die der kapitalistischen Gesellschaftsstruktur wesensfremd war. Die dialektischen Filme der Russen waren an eine bestimmte historische Situation gebunden. Sie konnten nur zustande kommen, weil Lenin an die erzieherischen Möglichkeiten des Films glaubte und viel zu seiner Förderung tat. Außerdem hatte er in Lunatscharski einen Volkskommissar für Bildungswesen, der formalen Experimenten nicht abgeneigt war. Vor allem aber war die Filmindustrie seit 1919 verstaatlicht und seit 1924 zentralisiert, brauchte also nicht Marktprinzipien zu gehorchen.³¹ 1932 kam die Wende, als der neue Kommissar für Bildungswesen, Schumiatszki, Hollywood besuchte und von der Effektivität des amerikanischen Unterhaltungsfilms so beeindruckt war, daß er eine Umgestaltung der eigenen Filmproduktion in gleicher Richtung einleitete: »Der Stalinismus bedeutete die Hollywoodisierung des sowjetischen Films« (G. Huaco).³²

Außerdem ließ sich das Gestaltungsprinzip der russischen Filmkunst nicht ohne weiteres auf deutsche Verhältnisse übertragen, denn die deutsche Filmindustrie konnte den Erfordernissen eines radikalen sozialistischen Tendenzfilms nicht ent-

sprechen. Diese Gegebenheiten hat Brecht, wie aus der Schrift über den *Dreigroschenprozeß* hervorgeht, mit großer Klarheit erkannt. Sein Verhalten jedoch zeigt, daß er nicht gewillt war, die Konsequenzen zu ziehen. Das »soziologische Experiment« schien zu diesem Zeitpunkt die einzige Möglichkeit, die Dialektik doch noch zu Wort kommen zu lassen. »Solange das Filmkapital den Ton angibt, läßt sich dem heutigen Film im allgemeinen kein anderes revolutionäreres Verdienst zuschreiben, als eine revolutionäre Kritik der überkommenen Vorstellungen von Kunst zu befördern«, kommentierte Walter Benjamin.³³

Man sollte annehmen, daß Brecht aus den bösen Erfahrungen mit dem *Dreigroschenfilm* gelernt hätte. Doch sprechen die Tatsachen dagegen. Weder in der Emigration noch später in der DDR konnte eine fruchtbare Zusammenarbeit mit der Filmindustrie zustande kommen, weil Brecht an einer Filmgattung festzuhalten suchte, die der Institutionalisierung des Unterhaltungsfilms und einer entsprechend vorgeformten Publikumserwartung widersprach. »Die Produktionsfirma zahlt ihn, wie sich bald herausstellt, aber lieber aus, als von ihm überhaupt nur Vorschläge anzuhören«, heißt es über die 1936 in London gescheiterte Mitarbeit an dem Film *Bajazzo*³⁴; und über die Bemühungen in Hollywood berichtete ein Freund: »Brecht faßte von Zeit zu Zeit zusammen und sagte: ›Vergessen wir nicht, daß es unser Ziel ist, diese Geschichte zu verkaufen, aber nach fünf Minuten war das wieder vergessen.«³⁵ Der Filmmacher Brecht hätte sich nur dann behaupten können, wenn er den Forderungen der kapitalistischen Filmwirtschaft gehorcht und sich angepaßt hätte – wie heutige Regisseure, die darauf verzichten, eigene Wege zu gehen. So hat z. B. Volker Schlöndorff eingeräumt: »Ich glaube, von dem Moment ab, wo man einen Vertrag hat und also weiß, ich mache jetzt einen Film, der eingesetzt wird in Amerika mit 400 Kopien und der in der ganzen Welt laufen wird, da zum zweiten Mal fängt man an umzudenken, und alle Werte im Kopf verlagern sich unbewußt anders, und *man weiß auch schon, daß man unbewußt seine Kamera anders aufstellt.*«³⁶ Der kapitalistische Produktionsprozeß läßt künstlerisch anspruchsvollen Filmen, die eine politische Tendenz zu verbreiten suchen, keinen Raum.³⁷ Solche Filme können zwar hie und

da unter besonders günstigen Umständen zustande kommen, wie zum Beispiel im italienischen Neorealismus der ersten Nachkriegsjahre³⁸; sie können im übrigen jedoch nur im Untergrund entstehen.³⁹ Die Lehre des Dreigroschenprozesses hat bis heute ihre Gültigkeit nicht verloren.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu Brechts Erklärung *Wir Neunzehn* (1950) in: *Gesammelte Werke* 19, 490-93.
- 2 Vgl. die Anmerkung des Herausgebers (20, 25*).
- 3 Bertolt Brecht, *Texte für Film* (Frankfurt 1969), künftig zitiert als TF.
- 4 Karsten Witte, *Brecht und der Film*. In: *Text und Kritik. Sonderband Bertolt Brecht I* (München, 1972), S. 95.
- 5 Witte, S. 82.
- 6 Friedrich Dieckmann, *Brechts Filmtexte*. In: *Weimarer Beiträge*, 19, 2 (1973), S. 182.
- 7 So nannte es boshaft die *Tägliche Rundschau*, zitiert im *Dreigroschenprozeß* (18, 148).
- 8 Vgl. das Kapitel »Die Rahmenstrukturen der Entwicklungsmöglichkeiten des Films auf der Publikumsseite« in: Dieter Prokop, *Soziologie des Films* (Neuwied und Berlin, 1970), S. 104-32.
- 9 Prokop, *Soziologie*, S. 131-132; zur Definition des Begriffs vgl. ebd. S. 109-10.
- 10 Ebd., S. 33.
- 11 Robert S. Lynd und Helen Merrell Lynd, *Middletown*. Zit. in Prokop, *Soziologie*, S. 65.
- 12 Ein relativ homogenes Publikum ist Voraussetzung für eine politische Wirkung des Films. Deshalb waren in den ersten zwei Jahrzehnten dieses Jahrhunderts besorgte Stimmen laut geworden, die vor dem neuen Medium warnten und staatliche Zensur forderten. Vgl. die Beiträge von René König, *Das Massenmedium Film und die soziale Spontaneität*; Paul G. Cressey, *Der soziale und psychische Hintergrund der Filmerfahrung*; Herbert Gans, *Über die Rezeption der Medien durch die Unterschicht* und Dieter Prokop, *Filmwirtschaft, Filmsoziologie und Filmentwicklung*; in: *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. Hrsg. von Dieter Prokop (Frankfurt, o. J.).
- 13 Vgl. Wolfgang Gersch, *Brechts Texte für Filme*. In: *Neue Deutsche Literatur*, 17 (1969), Heft 12, S. 113-14: »Am 30. Mai [1932] wird er in Berlin erstaufgeführt. Eine Woche später melden die Zeitungen bereits 14 000 Besucher. Allein in Berlin erreicht der Film in 15 Vorortkinos das Publikum, für das er gedreht worden ist.«
- 14 Carl Dreyer, zit. bei Martin Schaub, »*La Passion de Jeanne D'Arc*« von Carl Theodor Dreyer. In: *Materialien zur Theorie des Films*, S. 467.
- 15 Bertolt Brecht, *Kuhle Wampe. Protokoll des Films und Materialien*. Hrsg. von Wolfgang Gersch und Werner Hecht (Frankfurt, 1969), S. 7-9.
- 16 *Materialien zur Theorie des Films*, S. 71-73.

- 17 S. M. Eisenstein, W. I. Pudowkin, G. W. Alexandrow, *Manifest zum Tonfilm*. In: *Materialien zur Theorie des Films*, S. 72.
- 18 *Manifest zum Tonfilm*, S. 71-72.
- 19 Sergei Eisenstein, *Dialektische Theorie des Films*. In: *Materialien zur Theorie des Films*, S. 56.
- 20 Ebd., S. 66-67.
- 21 Ebd., S. 57.
- 22 Ebd., S. 63.
- 23 Ebd., S. 64-65.
- 24 Ebd., S. 67.
- 25 Ebd., S. 53-54.
- 26 Ebd., S. 57.
- 27 Ebd., S. 58.
- 28 Ebd., S. 68.
- 29 I. C. Jarvie, *Film und die Kommunikation von Werten*. In: *Materialien zur Theorie des Films*, S. 208.
- 30 Ebd., S. 207.
- 31 George A. Huaco hat in einer Studie diese Bedingungen zusammengestellt: vgl. *Elemente einer Soziologie der Filmkunst*. In: *Materialien zur Theorie des Films*, S. 238-45; vgl. auch ... *wichtigste aller Künste. Lenin über den Film. Dokumente und Materialien*. Hrsg. von Günther Dahlke und Lilli Kaufmann (Berlin, 1970).
- 32 *Elemente einer Soziologie der Filmkunst*. In: *Materialien*, S. 244.
- 33 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Schriften*, Band I. Hrsg. von Th. W. Adorno und Gretel Adorno (Frankfurt, 1955), S. 383.
- 34 *Brecht-Chronik, Daten zu Leben und Werk*. Zusammengestellt von Klaus Völker (München, 1971), S. 66.
- 35 Vladimir Pozner, zit. bei Gersch, *Brechts Texte für Filme*, S. 117.
- 36 Zit. in Dieter Prokop, *Michael Kohlhaas und sein Management*. In: *Materialien zur Theorie des Films*, S. 483-84.
- 37 Vgl. die These von Prokop, *Filmsoziologie*, S. 254: »Im internationalen Monopol erfolgt sowohl die Absicherung der Produktion gegenüber dem effektiv organisierten Publikum als auch die Ausschaltung der mit konkurrierenden Produktgestaltungen (sozialkritische Filme, ästhetische Experimente) auftretenden kleineren Firmen mittels der Institutionalisierung eines Orientierungssystems, das der Konsumentenentscheidung entsprechende Kategorien vorgibt.«
- 38 Ebd., S. 242-46.
- 39 Auch die bundesdeutsche Filmförderung hat daran nichts geändert. Vgl. die Ausführungen von Prokop, *Drei Thesen über Filmpolitik, Filmwirtschaft und Filmkunst*; der Arbeitsgemeinschaft Neuer Deutscher Spielfilmproduzenten, der Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten und des Syndikats der Filmmacher-Verband Deutscher Spielfilm- und Fernsehregisseure, *Vorschläge zur Neuregelung der Verhältnisse im deutschen Film*; den Beitrag von Helmut Färber, *Etwas über die hiesige Filmbranche und die Geschichte des Films*. In: *Materialien zur Theorie des Films*; sowie den Artikel von Wolf Donner, *Subvention für Ramschläden*. In: *Die Zeit* (28. März 1975).

Boris Singermann (Moskau)
Brechts *Dreigroschenoper*.
Zur Ästhetik der Montage

I
In der Geschichte des modernen Dramas konnte die *Dreigroschenoper* einen der größten Erfolge für sich verbuchen.¹ Schon kurz nach der Berliner Uraufführung (1928) wurde sie in Leipzig, München und Köln – und dann in Moskau, Paris, Warschau und anderswo nachgespielt. Eine Reihe der besten Regisseure – wie Erich Engel, Alexander Tairov, Gaston Bati, Leon Schiller und Emil František Burian – haben sich an ihr versucht. Georg Wilhelm Pabst, einer der bekanntesten Kameraleute der zwanziger Jahre, hat sie 1931 verfilmt. Doch trotz dieser schnellen Internationalisierung ist die *Dreigroschenoper* aufs engste mit dem Berlin der späten Weimarer Republik verbunden. Denn hier begegneten den Zuschauern, die abends nach dem Theater nach Hause gingen, auf den lichtüberfluteten Straßen dieselben grotesken Helden, die sie soeben auf der Bühne gesehen hatten. So schreibt einer der Augenzeugen dieser Ära²:

»Wir schlenderten die Friedrichstraße entlang, die vom Licht der Reklame überflutet war. Im gespenstigen lila Neonlicht erschienen die angeleuchteten Gesichter der Vorübergehenden wie unnatürlich weiße, schaurige Masken. Die Darstellungen in den Theatern waren vorbei, die Zuschauer waren nach Hause gegangen und ein neuer Strom von Menschen ging in Richtung der Nachtcafés, Bars und zum Tanz. Die Männer mit ihrer Melone und die angemalten Frauen schienen aus den Zeichnungen von George Grosz zu stammen!«

Fern von ihrem Heimatland und seinem Theater erinnerten sich die Beteiligten der Berliner Uraufführung noch nach vielen Jahren an diese Aufführung wie an ein Wunder, das nicht dazu bestimmt war, wiederholt zu werden. Ebenso unerhört waren die Kontroversen, die dieses Werk auslöste, zu denen auch der berühmte Prozeß gehört, den Brecht gegen Pabst anstrebte. Nicht minder ungewöhnlich war es, daß Brecht auch später vom Dreigroschentema fasziniert blieb, da er darin wichtige, noch weitgehend ungenutzte Möglich-

keiten sah, und daß er in den Kommentaren zu diesem Stück – wie Gogol zu seinem *Inspektor* – den Schauspielern so viel vom Sinn und Gegenstand der *Dreigroschenoper* erklärte, daß er sie völlig verwirrte. Es schien, als ob er sich gewisser Elemente dieses Stückes schämte und beabsichtigte, diese zu einem späteren Zeitpunkt zu beheben und zu verbessern.

Außergewöhnlich war auch die Art des Erfolgs. Die Öffentlichkeit war von der Aufführung sowohl entzückt als auch deprimiert, sowohl amüsiert als auch verwirrt. Lunacharskij, der die *Dreigroschenoper* ungefähr zwei Monate nach der Uraufführung sah, schrieb nicht ohne Erstaunen: »Die Öffentlichkeit ist erregt und verblüfft, aber sie applaudiert.« Andere Moskauer Kritiker bemerkten, daß in diesem Stück das Publikum mit völliger Gleichgültigkeit behandelt werde. Denn die Schauspieler durchbrachen hier in zwangloser Weise die vierte Wand und sprachen ihr Publikum direkt an. Dieser unmittelbare Kontakt zwischen Bühne und Publikum, der in den zwanziger Jahren vom propagandistischen Theater häufig genutzt wurde, hatte jedoch eine unerwartete Wirkung. Je offener und eindringlicher der Appell der Schauspieler an die Zuschauer war, der jede »Affektiertheit«³ vermied, desto stärker wurde die gegenseitige Entfremdung. Auch in den Reaktionen der Kritiker, sogar der freundlichsten, spürt man diese Verblüffung. Sowohl die Meinung der Reszensenten als auch die Reaktion der Öffentlichkeit spiegeln zwar Begeisterung wider, in der sich jedoch zugleich eine gewisse Fassungslosigkeit ausdrückt.

Die Entfremdung zwischen den Schauspielern und der Öffentlichkeit – trotz des forciert hergestellten Kontakts zwischen ihnen – war nur der Anfang einer Serie von Mißverständnissen, die auch für spätere Aufführungen charakteristisch blieben. Verfremdend war zunächst Caspar Nehers Kombination von Eleganz und Askese in der Bühnenausstattung. Die Dekoration bestand lediglich aus einem Vorhang aus weißem, gewöhnlichem Kaliko, der in dem spießbürgerlichen Theatergebäude mit seinen vergoldeten Tritonen und Nereiden, das heißt seinem »entzückenden Mangel an Geschmack«, wie Lotte Lenya es nannte, völlig fehl am Platz wirkte. Die krasse Ungleichheit von Avantgardismus und veraltetem Mobiliar wurde zum Paradebeispiel für die bewuß-

tè Diskrepanz der künstlerischen Elemente, die für das epische Theater genauso typisch ist wie für die Tschechow-Stücke des Moskauer Künstlertheaters. Auch die dortigen Stücke spielte man in einem bescheidenen und zugleich komfortablen Rahmen, wodurch sie zum klassischen Vorbild des Prinzips der antagonistischen Einheit von Theaterdarstellung und Theaterinnerem wurden. Man denke an Meyerholds *Maskenball*, in dem Golovins Dekoration im Gegensatz zum empirehaften Halbkreis des Alexandrinka-Innern stand.

In gleicher Weise ungewöhnlich war die paradoxe Fülle der semantischen und stilistischen Elemente, in der Zynismus und Lyrik, Grobheit und Eleganz, Häßlichkeit und Schönheit einander abwechselten – und die sogar Kirchenorgel und Leierkasten, die Feierlichkeit eines Chorals und forsche Fox-trott-Rhythmen, zeitgeschichtlich-politische Motive, Ereignisse des 18. Jahrhunderts, Kostüme des viktorianischen England und Balladen von François Villon in sich einschloß. Die Ungleichheit der verschiedenartig eingesetzten Elemente wurde in keiner Weise verborgen oder harmonisiert. Trotzdem beeindruckte die *Dreigroschenoper* ihre Zeitgenossen mit ihrer ›inneren Einheit‹, die sich sonderbarerweise aus dieser barbarischen Ungleichheit der Elemente ergibt.

II

Es ist bekannt, daß in der *Dreigroschenoper* die bürgerlich-gesetzestreue Welt mit der Welt des Kriminellen auf eine Stufe gestellt und mit ihr identifiziert wird. Die Demaskierung, die Brecht vornimmt, besteht darin, daß er die Spitze der Geschäftswelt nicht in Gestalten des kriminellen Untergrundes darstellt, wie das John Gay, Balzac, Daumier, der ältere Dumas und Shaw getan hatten, sondern daß er dem kriminellen Untergrund die Charakterzüge der respektablen Spitze verleiht. Die Nähe des Grotesken bei Brecht zu den Späßen bei Shaw, der Dialektik des einen zu den Paradoxien des anderen, ist nirgendwo so offenkundig wie in der *Dreigroschenoper*. In seiner demaskierenden Tendenz setzt Shaw die Tradition des Ibsenismus fort. Ibsen zeigt, daß der Wohlstand des Bürgertums im allgemeinen auf Verbrechen beruht. Eine respektable Gegenwart wird meist durch eine dunkle Vergangenheit erkaufte; der Erfolg des einen beruht auf dem Mißer-

folg des anderen, des Opfers.

Bei aller Scharfsinnigkeit nimmt jedoch Shaw gegenüber der Realität, über die er sich lustig macht, eine versöhnliche Haltung ein. Selbst in seinen exzentrischsten Possen spürt man noch den Geist einer bürgerlich-positiven Geschäftigkeit, wenn auch in der spezifisch englischen Form des sogenannten Understatements. Der ironische, unabhängige und gesunde Menschenverstand Shaws setzte sich bis 1914 voller Zuversicht mit den Problemen des Lebens auseinander, während er vor der zerrütteten Realität der zwanziger und dreißiger Jahre des öfteren kapitulierte oder sogar daran scheiterte.

Brecht beginnt, wo Shaw endet. Deshalb zeigt er in der *Dreigroschenoper* nicht den kriminellen Charakter gerissener Unternehmer, sondern den unternehmerischen Charakter gewisser Verbrecher. Mackie Messer ist nicht nur ein brutaler und wagemutiger Geschäftsmann, ein zukünftiger Bankier oder Politiker – er ist auch ein Mann der Straße, ein Dieb, ein Zuhälter. Er hat den Habitus eines vollendeten Bürgers und zugleich den eines Verbrechers. Er führt ehrbare Gespräche, aber er spricht auch Verbrecherjargon. Wir sind bereit, zu glauben, daß aus ihm eine Finanzgröße wird, aber wir vergessen niemals seine Kriminalität. Er ist ein polierter Unternehmer, aber dies widerspricht nicht der Tatsache, daß er auch ein faszinierender Verbrecher ist.

In Brechts Theater gibt es völlig neue Formen menschlicher Beziehungen. Im Renaissance-Drama stehen sich Individualisten gegenüber, die ihre persönlichen Interessen und ihre moralisch-historische Rechtschaffenheit verteidigen. Im naturalistischen Drama befindet sich der Held im Widerspruch mit seiner Umgebung, seinem sogenannten Milieu (Brecht schrieb, daß Naturalismus in typischer Weise »Milieu als Schicksal« darstelle). Die Expressionisten zeichnen die Menschen meist als Masse. Ihre Helden gehören weniger sich selbst als ihren Mitmenschen, gleichgültig, wie isoliert sie sein mögen. Ihre Schreie gelten nicht nur dem eigenen Leiden, sondern auch dem Schmerz der gesamten Menschheit. Die Expressionisten sehen also den Einzelnen als Typus: als Kapitalist, Arbeiter, Frau – während sie die Masse, die Gegenstand allgemeiner Ungerechtigkeiten ist und von einer Hoffnung auf Weltveränderung ergriffen wird, als ein individuelles mensch-

liches Wesen betrachten. In einigen Sowjetstücken, die der *Dreigroschenoper* vorausgingen oder zur gleichen Zeit geschrieben wurden, wie auch in dem Film *Panzerkreuzer Potemkin*, der einen großen Einfluß auf Brecht ausübte, verhalten sich die Figuren auf der Bühne wie Repräsentanten eines revolutionären Kollektivs, verbunden durch ein gemeinsames Ziel und gemeinsame Leistungen. Brecht erforscht, zunächst in seinem Stück *Mann ist Mann* und dann in der *Dreigroschenoper*, neue soziale Formen und ein neues soziales Problem: nämlich das schlechte Kollektiv (>die Bande<) und seine Anziehungskraft.

Das Problem des falschen Kollektivs hat eine entscheidende Bedeutung für Brechts Theater. Zwischenmenschliche Beziehungen, wie sie unter den Mitgliedern eines schlechten Kollektivs bestehen, unterscheiden sich sowohl von den traditionellen Beziehungen zwischen den großen Individuen des klassischen Theaters als auch den milieudeterminierten oder ekstatischen Verhaltensweisen im naturalistischen oder expressionistischen Drama. Im völligen Gegensatz dazu steht die Solidarität eines echten Kollektivs wie etwa in *Sturm* von Belotserkovsky oder in *Tempo* von Pogodin. Ein schlechtes Kollektiv bildet sich nach dem Muster einer kriminellen Bande. Die Bande ist ein Kollektiv in dem Sinn, daß sich jedes ihrer Mitglieder auf das andere verläßt. Aber es ist ein schlechtes Kollektiv, weil sie alle nur durch ihre gemeinsamen Verbrechen und ihren gemeinsamen Gewinn miteinander verbunden sind. Die Person, die sich einer Bande anschließt, wird der Verantwortung für ihre eigenen Handlungen enthoben.

Solange alles gutgeht, profitiert jeder vom schlechten Kollektiv. Im Falle eines Fehlschlags entledigt sich ein schlechtes Kollektiv erbarmungslos aller Verlierer, das heißt derjenigen, die sich haben erwischen lassen. Mackie ist der Held der Bande. Er braucht aber nur zu stolpern, und schon wendet sich sogar seine eigene Frau von ihm ab. Sie ist bereit, ihm an den Galgen zu folgen, aber sie will kein Geld opfern, um ihn zu retten. Die Bande stößt die verletzten Mitglieder ab wie eine Eidechse ihren Schwanz und überläßt sie dem Gegner.

Und doch, wie erniedrigend die Beziehungen in einem schlechten Kollektiv auch sein mögen, niemand will austreten, um nicht verlassen zu sein. Das Paradoxe einer solchen Situa-

tion, wie es in mehreren Stücken Brechts dargestellt wird, besteht darin, daß ein Mensch in einem schlechten Kollektiv aufhört, ein selbständiger Mensch zu sein. Ihm ist die Möglichkeit, zu handeln und eigene Entscheidungen zu treffen, genommen. Nur innerhalb der Bande kann er sich als Mensch fühlen. Außerhalb der Bande ist er ein Außenseiter, ein Abtrünniger, ein verlorenes und verachtetes Wesen, das weder in seinen eigenen Augen noch in den Augen anderer würdig ist, respektiert zu werden.

Formen solcher schlechten Kollektive, wie sie sich schon in den Chroniken Shakespeares finden, haben Brecht von Anfang an fasziniert. Bereits in seiner Jugend, noch vor der *Dreigroschenoper*, brachte Brecht seine Version von Marlowes *Edward* auf die Bühne. Später träumte er davon, *Macbeth* zu inszenieren. Ja, noch kurz vor seinem Tode arbeitete Brecht an einer Inszenierung des *Coriolan*, einer Tragödie, die eins seiner Lieblingsthemen enthält: nämlich die Konfrontation der höchsten mit den niedersten Klassen, der Plebejer mit den korrumpierten Herrschern, die keinerlei ethische Verpflichtungen mehr kennen. In Shakespeares Chroniken, die beschreiben, wie der Kampf um die Krone zwischen den feudalen Parteien entschieden wird, hatte Brecht eine Analogie zum zeitgenössischen schlechten Kollektiv gefunden: dieselbe Form der gegenseitigen Garantie und des Verrats, dieselbe Verbindung von anarchistischer Befriedigung und blutigem Despotismus, dasselbe Vorrecht des Stärkeren, derselbe Kult des Siegers und dasselbe Prinzip einer Clique von Leuten, die sich nur zusammenschließen, um an die Spitze zu kommen.

In der *Dreigroschenoper* liegt die Hauptbetonung darauf, daß der Mensch selbst zum Verkaufsprodukt wird. So wird Mackie Messer zweimal auf die Waage gestellt. Zuerst ist es Mackies geschäftstüchtige Freundin, die ihn verkauft, indem sie ihn für eine geringe, wenn auch mühsam ausgehandelte Summe an die Polizei verrät. Später ist seiner Frau Polly der Preis, den die Polizei für Mackies Freiheit verlangt, zu hoch, und es bleibt unklar, welche Summe für diese geizige Dame annehmbar gewesen wäre. Überhaupt faszinierte Brecht das Problem einer geschäftsmäßigen, rationalen, sozusagen konstruktiven »Preisbestimmung« für ein individuelles Leben während seiner gesamten frühen Schaffensperiode. Die litera-

rischen Anregungen dazu kamen nicht nur von Shakespeare, sondern auch von François Villon, von dem er lange geradezu begeistert war.

Osip Mandelstam hat in einem Aufsatz über Villon, den er 1931 schrieb, ausdrücklich auf die Verbindung zwischen Unmoral und innerer Dynamik im Werk dieses Pariser Dichters hingewiesen. Ihn störte nicht, daß man Villon häufig als »äußerst unmoralisch« hingestellt hatte. Im Gegenteil. Villons Sympathie für den sogenannten »Abschaum der Gesellschaft« zog ihn gerade an. »Die zweifelhafte Gesellschaft, mit der er so früh und innig verkehrte«, hatte nun einmal für Villon, wie es bei Mandelstam heißt, einen »Lebensrhythmus, den er in keiner anderen Schicht der Gesellschaft finden konnte«. Denn es war diese »Dynamik«, diese »Unmoral«, aus der – nach der Meinung Mandelstams – jene vorrenaissancehafte »neue geschäftstüchtige Einstellung« entstand, aus der sich später der Kapitalismus entwickelte.

Die üblichen moralischen Motivationen des menschlichen Verhaltens verlieren daher in der Dichtung Villons wie auch in der *Dreigroschenoper* ihre Bedeutung. Moral wird hier eindeutig auf die Zukunft vertagt. Für die Dauer des Übergangsstadiums gilt der bekannte, skandalöse Vers: »Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral«. Diese Worte hielt Brecht, wie wir wissen, lange Zeit für die besten, die er jemals geschrieben hat. Und so sehen wir in der *Dreigroschenoper* eine grimmige und ernüchterte Gesellschaft, in der keiner mehr etwas gegen eine Moral sagt, die sich überlebt hat und zu einer Leerformel geworden ist. In einer solchen Situation ›Moral‹ zu haben, wäre absolute Heuchelei. Hier ist der Mensch schlecht, da seine Umwelt schlecht ist. Hier ist niemand mehr in der Lage, zwischen Gut und Böse zu trennen, da die Welt, in der man lebt, bereits jenseits dieser Begriffe steht.

Die zynischen Grotesken Brechts und Weills sind von der rachsüchtigen Freude inspiriert, endlich alles beim Namen nennen zu dürfen, um so die Gutgläubigen davor zu bewahren, sich für falsche Ideale oder falsch verstandene moralische Verpflichtungen zu opfern. Man fühlt hier die Verzückung über den zugefügten Schlag. In der *Dreigroschenoper* ist Zynismus eine Form der Vergeltung, eine Methode des Verste-

hens und der Befreiung, ein Lernmittel und eine Kampfziffer. Die Freude über die Ankündigung einer Wahrheit ist oft wichtiger als die Wahrheit selbst. Die Wahrheit kann so bitter sein, wie sie will – die Freude kommt aus ihrer Entdeckung und Artikulierung. Der Zynismus dieses Werks hat daher viele Gesichter. Es ist ein Zynismus der sozialen Bedingungen, die auf der Bühne präsentiert werden, und zugleich ihrer zynischen Demaskierung. Die Autoren beweisen, daß die zynische Haltung gegenüber der zynischen Gesellschaft die einzig moralisch gerechtfertigte ist.

Der gründliche Zynismus der *Dreigroschenoper*, der alles – vom militärischen Zusammenbruch Deutschlands bis zur Unterdrückung der darauf folgenden Revolution und zum schmutzig-vulgären Charakter der anschließenden ›Stabilisierung‹ – ins Gedächtnis ruft, demonstriert eine radikale Enttäuschung über das System und den Zusammenbruch der herrschenden Ideen. So wurde denn dieses Werk von vielen als Prophezeiung, als Vorbote künftiger Geschehnisse gedeutet, wenn auch zu jener Zeit nur wenige Leute vermuten konnten, in welche Richtung sich die deutsche Politik entwickeln würde.

III

Falls wir uns mit dem Gesagten begnügen würden, hätten wir ein recht einseitiges und in gewissem Sinne verzerrtes Bild der *Dreigroschenoper* gezeichnet. Die beißende Satire dieses Werks wird nämlich immer wieder durch einen seltsamen Lyrismus abgemildert. Die *Dreigroschenoper* ist nicht nur die nüchternste Verspottung der zwanziger Jahre, sondern auch das gefühlvollste und innigste Werk jener Zeit. Man hat häufig gesagt, daß in dieser Oper lediglich ein zynischer Protest gegen den herkömmlichen Humanismus und seine letzte ästhetische Manifestation, den Expressionismus, vorherrsche. Andererseits klang in keinem Musikdrama nach *Wozzeck* der humanistische Ton überzeugender, wurde das Individuum erfolgreicher verteidigt als hier. Die zarte, mitleidvoll gestimmte Seele dieser Oper äußert sich sicherlich am reinsten in ihrer Musik. Doch auch hinter dem unerschrockenen Sarkasmus der Brechtschen Texte verbirgt sich viel Melancholie.

Die *Dreigroschenoper* drückt daher das Sentiment der Wei-

marer Republik ebenso wahrheitsgetreu aus wie die herausfordernde Nüchternheit dieser Epoche, in der die einen eine Zeit des revolutionären Aufschwungs, die anderen eine Zeit rapiden Verfalls sahen. Oswald Spengler malte damals in seinem Hauptwerk, das in den zwanziger Jahren nicht minder berühmt war als der Jazz oder die Relativitätstheorie, ein düsteres Bild vom Untergang des Abendlandes. Als Hauptmerkmal der »Zivilisation« und dementsprechend als Hauptgegenstand von Spenglers Verachtung galten allgemein die neuen Riesenstädte mit ihrem Kosmopolitismus und ihrem »Gewimmel«.

Die Lieder von Brecht und Weill verkörpern die »Lyrik« dieser neuen Großstadtbewohner, das heißt jener wurzellosen Nomaden, die sich vor allem für Sport und Löhne interessieren, die ohne Glauben und ästhetisches Feingefühl dahinleben, die den jeweils neuesten Moden nachlaufen und dabei eine avancierte Intellektualität besitzen. Die Lyrik der *Dreigroschenoper* ist die Lyrik des »Menschen in der Masse«, der von Einsamkeit träumt und sich zugleich nach einem Gespräch sehnt. Sie ist eingesprengt in das geschäftige Leben der Großstadt, das von einem angespannten Rhythmus durchdrungen wird. Sie ist eine Auseinandersetzung zwischen vernünftigen menschlichen Beziehungen und verrückten Träumen. Sie beruht auf einer ungewöhnlichen und aufregenden Mischung aus Bitterkeit und Heiterkeit, aus herausfordernder Rohheit und ätherischer Reinheit. Sie verbindet melancholische Klage mit der Drohung unbeherrschter Zügellosigkeit, und zwar nirgendwo so pikant, so bezaubernd, so aggressiv wie in der Ballade Mackie Messers. Wo Spengler lediglich stagnierendes Alter sieht, erschließen Brecht und Weill eine Welt voll jugendlicher Verve und explosiver Emotion.

Zwei Jahre, bevor die *Dreigroschenoper* entstand, und ein Jahr, bevor Brecht anfang, an *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zu arbeiten, schrieb der junge Dramatiker: »Ich teile nicht die Ansicht jener, die darüber klagen, daß es fast unmöglich ist, den rasanten Untergang des Abendlandes aufzuhalten.« In gewissem Sinne ist die *Dreigroschenoper*, wie alle anderen Stücke von Brecht und Weill, nichts anderes als eine polemische Attacke gegen die düstere Prophezeiung des Autors von *Der Untergang des Abendlandes*. Nicht eine einzige der pessimistischen Beobachtungen Spenglers, welche

die Großstädte betreffen, wird zurückgewiesen. Im Gegenteil. Sie zeigen schonungslos alle wunden Punkte der »Asphaltzivilisation«, aber sie zeigen zugleich ihre faszinierende Kraft.

Die Lyrik der *Dreigroschenoper* ist daher durchaus »Asphaltlyrik« – mit dem ganzen Reiz der üblichen »Großstadtlichter«. Leider wird dieser Lyrismus, vor allem in der Musik Weills, häufig übersehen. Die meisten lassen sich von der Parodie, die in Weills Werk enthalten ist, irreführen. Natürlich findet man viele ironische Wendungen und bewußt lächerlich klingende Zitate. Auch die Gegenstände der Parodie sind leicht zu erkennen: die feierliche Oper Händels, die romantische Oper, Jazz, sentimentale Schlager und leidenschaftliche Opernduette. Die Hauptzielscheibe seiner Parodie ist für Weill die Romantik des vorigen Jahrhunderts, die zu widerlicher Empfindsamkeit und erhaben klingender Rhetorik degeneriert war. Aus diesem Grunde wird die Musik der *Dreigroschenoper* im allgemeinen vom Standpunkt ihrer satirischen und exponierenden Funktionen her gesehen, als etwas, das nur als Karikatur des älteren banalen Kunstgeschmacks interessant erscheint, als ob die *Dreigroschenoper* lediglich leichte Unterhaltung oder eine satirische Musik-Revue wäre. Die Ursache dieses Mißverständnisses scheint mir in einer allzu engen Auffassung des eigentlichen Wesens der Parodie zu liegen.

Doch neben dieser falschen Interpretation der Musik der *Dreigroschenoper* als reiner Satire und formaler Parodie, welche überholte, sentimentale Gefühle lächerlich macht, ist auch eine »romantische« Interpretation der Weillschen Songs entstanden. Um die Behauptung, daß der Komponist im Einklang mit dem Geist der neuen, geschäftsmäßigen Einstellung, höchst abschätzig über den gefühlvoll-sinnlichen Tango spreche, zu widerlegen, wird vorgeschlagen, daß das Tango tanzende Duo in der *Dreigroschenoper* sich ironisch über die Geschäftswelt äußern solle. Man sagt auch, daß Weills Lyrik den Untergang und die Hoffnungslosigkeit der »verlorenen Generation« ausdrücke, daß sie die melancholische Lyrik der Schützengräben sei, und daß die Helden von Brecht-Weill keinen Mumm besäßen. Ihr Liebesverlangen stehe ihrer Umwelt, den herzlosen, unverschämten, aggressiven Schurken und gerissenen Unternehmern diametral gegenüber. Solche

Bemerkungen, die zwar in ihrer Art scharfsinnig sind, verwirren mehr, als sie die Sache klären, da sie von einer Einstellung und Ästhetik ausgehen, die sowohl Brecht als auch Weill völlig fremd waren. In der *Dreigroschenoper* wird ein sentimentaler Liebestango von einer Prostituierten und einem Zuhälter getanzt, das heißt von Leuten, die von einem Bankkonto oder wenigstens von einem üppigen Mahl träumen. Es handelt sich keineswegs um herzlose Menschen. Doch von Bankkonten, von einem reichen und angenehmen Leben, träumen sie beide von ganzem Herzen.

Die frivole und bittere Philosophie der *Dreigroschenoper* ist unter anderem in der *Ballade vom angenehmen Leben* ausgedrückt, in der die Poesie eines Villon und der Rhythmus des Shimmy den Refrain bilden: »Nur wer im Wohlstand lebt, lebt angenehm.« Doch selbst das hat nichts mit Schützengrabenschmerz oder »verlorener Generation« zu tun. Das sind nicht die herkömmlichen Gefühle der Schwachen, wie wir sie vom frühen Anouilh oder aus Hemingways *Fiesta* kennen. Und so müssen wir uns weiter fragen, auf welcher Basis Zynismus und Lyrik, ein nüchternes und ein romantisches System von Gefühlen in der *Dreigroschenoper* überhaupt nebeneinander existieren können. Das ist um so wichtiger, als diese Kombination weder als harmonische Einheit noch als direkte Opposition realisiert wird, sondern als ein merkwürdiges Drittes.

IV

Die *Dreigroschenoper* ist auf dem Prinzip der Ansammlung von Attraktionen und der Trennung von Elementen aufgebaut. Die Montage der Attraktionen, das heißt aller »aggressiven dramatischen Momente«, aller »unabhängigen und grundlegenden Elemente im Aufbau eines Stücks« (nach der Terminologie des jungen Eisenstein), ist nichts anders als die Umsetzung der Struktur einer Music-hall, eines Zirkus und einer Revue in dramatisches Theater. Das Grundprinzip eines solchen dramatischen Aufbaus wurde ursprünglich von Meyerhold entwickelt. »Die fundamentalen Elemente des Meyerhold-Dramas«, schreibt Alpers, »bilden die Form einer dramatischen Revue. Sie wurden im Theater, das nach ihm benannt wurde, kanonisch zusammengefügt: ein weites Panora-

ma setzt sich aus kleinen, schnell wechselnden Szenen, Episoden, aus vollständigen rhythmischen Stücken mit einer zerrissenen Handlung zusammen.«⁴

Das Prinzip der Trennung der Elemente ist verbunden mit der Entwicklung des klassischen Konzepts der Montage in der folgenden historischen Periode der späten zwanziger und frühen dreißiger Jahre. Gemäß der theoretischen Bestimmung durch Brecht und Eisenstein verlieh das Prinzip der Trennung der Elemente dem Begriff der Montage einen wesentlich komplizierteren Charakter und gab der Kunst der Linken die Möglichkeit weiterer Entwicklung in einer Zeit, als die revolutionäre Situation vorüber war und Kunst zum Zwecke der Propaganda ihre Bedeutung verloren hatte. Die Idee der Trennung der Elemente (lebendig ausgedrückt in der »vertikalen Montage«, welche die Gleichzeitigkeit mehrerer kontrastiver Repräsentationen voraussetzt) steht in Verbindung mit einer bestimmten Kunstrichtung, die sowohl Brecht als auch Eisenstein als »intellektuell« oder »dialektisch« auffaßten. In Brechts Theater wurden die »Horizontale«, das, was in zeitlicher Abfolge geschieht, und die »Vertikale«, das, was zur gleichen Zeit gezeigt wird, das heißt eine gleichzeitige Montage, zum erstenmal in der *Dreigroschenoper* vorgeführt und damit der erste Umriss des epischen Theaters entworfen.

Brechts Stück ist in Episoden aufgeteilt. Davon bildet jede einzelne eine vollständige Einheit (»eine Zelle«, nach Eisensteins Terminologie) und kann einzeln, als Varieténummer, aufgeführt werden. Der Rhythmus und die Stimmung einer jeden Episode stehen im Kontrast zur nächsten Episode. Nach der kommerziellen, scharf zynischen Szene in Peachums Büro folgt völlig unvermittelt die romantische Szene der Hochzeit von Polly und Macheath. Genauso abrupt und ohne ersichtlichen Grund alternieren die Szenen im Bordell und auf der Polizeistation. Der Zuschauer wird so an die Zusammenhanglosigkeit der Bühnenepisoden gewöhnt, und sein Interesse an der Handlung läßt nach. Statt dessen wächst sein Interesse an jeder Einzelepisode und am Vergleich dieser Episoden miteinander. Dadurch wird die Notwendigkeit, eine unabhängige Deutung zu versuchen, verstärkt. In der ersten Szene sehen wir, wie sich ein ehrlicher Geschäftsmann als Bandit verhält, in der zweiten, wie ein berühmter Bandit seine kriminellen

Angelegenheiten nicht schlechter arrangiert als der Gentleman der Großstadt. Durch das Zusammentreffen dieser beiden Episoden kommt der Gedanke auf, daß beide – der Bürger oben und der Kriminelle unten – einander würdig sind. Damit der Zuschauer dieses Konzept erfäßt, das in dem Vergleich der getrennt nebeneinander stehenden Episoden aufblitzt, muß das Theater in ihm nicht nur eine intellektuelle Spannung, sondern auch ein gefühlsmäßiges Unbehagen wecken. Das Publikum muß sich an der Darstellung erfreuen können, gleichzeitig aber auch Beklemmung und Verwirrung fühlen. Die Zerstörung des organischen Ablaufs der Handlung wird gefördert, indem die isolierten, unzusammenhängenden Episoden von den Varietégesängen (Songs), die für die Entwicklung der Handlung nicht notwendig sind, unterbrochen werden. Oft trennen die Songs eine Episode von der anderen. Sie spalten die Handlung auf und zerstören die Bühnenillusion.

Das epische Montagetheater hat, wie die kubistische Malerei oder die Jazzmusik, weder Tiefe noch Perspektive. Alles wird in den Vordergrund gerückt, und zwar so nahe wie möglich an den Zuschauer heran. Am deutlichsten läßt sich diese Wendung zum Publikum im Song erkennen. Indem der Schauspieler die einengenden Lebensbedingungen und die anderen Spieler hinter sich läßt, wird er im Song zu einem Variétédarsteller, der versucht, vertraut und offen mit dem Zuschauer zu reden. Im Song gibt der Held Kommentare zum Geschehen und zu seiner eigenen Person. Für die Figuren der *Dreigroschenoper* ist die Fähigkeit, sich selbst in jeder Situation und jeder Gefühlslage von der Seite sehen zu können, die einzige Möglichkeit, Würde zu bewahren. Das System des epischen Theaters ist vor allem ein System der Aufrechterhaltung menschlicher Würde.

Im Song treten die moralischen Qualitäten des Helden und seine geheimen inneren Reserven zutage, die sich weder innerhalb des engen Rahmens des allgemein anerkannten sozialen Verhaltens noch innerhalb der vorherbestimmten Grenzen der Dramenhandlung zeigen konnten. Bei ihrer eigenen Hochzeit singt Polly Peachum die *Ballade der Seeräuber-Jenny*, einer entrechteten Abwaschfrau. Sie serviert darin den besseren Herren die Drinks und träumt zugleich von dem Tag, an dem – auf ihren Befehl hin – den Reichen die Köpfe abgeschlagen

werden. Dann wird sie nicht einen von ihnen verschonen. Wenn man Polly nur nach ihren Handlungen im Stück beurteilen würde, könnte man kaum annehmen, daß ihre Seele so drohende und blutige Träume hegt. Die *Ballade der Seeräuber-Jenny* zwingt uns daher, einen zweiten Blick auf Polly Peachum, die Banditenbraut, zu werfen. Polly singt als Polly, aber gleichzeitig als eine andere. In ihrem Gesang zeigen sich Eigenarten ihres Charakters, die unter veränderten Umständen vielleicht oder vielleicht auch nicht Wirklichkeit werden könnten. Die dramatische Person im Song ist also nicht gleichzusetzen mit ihrem Charakter in der Handlung. Brecht – sich der Aufführungen des epischen Theaters im vorkommunistischen Deutschland erinnernd – glaubte, daß es notwendig war, zu betonen, daß die Schauspieler »ihre Lieder in solcher Weise darboten, daß sie nicht völlig mit der Situation übereinstimmten, und daß sie außerdem in diesen musikalischen Einlagen nur wenige ausgewählte Züge der von ihnen verkörperten Charaktere beibehielten«. Das Prinzip der Elemententrennung im Song wird also auf zweierlei Weise erreicht: durch die Trennung von Lied und Dramenhandlung und durch die Trennung oder Befreiung des Helden von sich selbst bzw. von einigen Zügen seines eigenen Charakters. Der Held im Song ist keine typische Person in typischen Verhältnissen. Durch den Song wird deutlich, daß dieser Mensch sich selbst beengt.

Wenn der Theaterdarsteller an die Rampe tritt und seine Partner und die Grenzen der Handlungssituation hinter sich läßt, versucht er, sich selbst zu steigern, sich selbst zu übertreffen. Der Song wird so zum Aufstand des Menschen gegen die existierenden sozialen Verhältnisse, einem Aufstand, der mit rein artistischen Mitteln betrieben wird. Um klüger und bedeutender zu werden, als man sich selbst und anderen erscheint, muß man zum Varietéhelden werden und eine extravagante Nummer darbieten.

Im Song wird vor allem eine vertikale Montage, die nach Eisenstein die äußerste Form der Montage darstellt, verwirklicht. Wenn in der allgemeinen Entwicklung der Handlung das Montageprinzip als eine Serie isolierter, aufeinanderfolgender Episoden auftritt, so im Song noch zusätzlich durch den Klang der verschiedenen Jazzinstrumente. Die Musik Weills steht daher oft in einem eklatanten Kontrast zu Brechts Text.

In den Versen geht es zum Teil um grausame, niederschmetternde Wahrheiten, während die Musik sentimentale, sublimale Gefühle hervorruft. Die Verse sprechen von neuem Geschäftsverhalten, die Musik von neuer Wärme. Der Schauspieler, der einen Song vorträgt, befindet sich häufig in einer zweideutigen Situation, denn seine Worte bedeuten nicht dasselbe wie die völlig andersartige Begleitmusik. Die Bedeutung dieses Widerspruchs liegt in der Tatsache, daß die lyrische Musik in keiner Weise den Zynismus des Textes abwertet, wie auch der wütend demaskierende Text nicht im mindesten die zarte Melancholie der Musik untergräbt. Melodie und Text werden unterschiedlich, in scharfer Kontrapunktik, aufgenommen. Brecht sagt, daß im Grunde die Einführung der Methoden des epischen Theaters in die Oper die radikale »Trennung der Elemente« hervorruft. Andererseits behauptet er, daß der immerwährende Konflikt zwischen Text, Musik und Bühnendarstellung mit Hilfe der Elemententrennung »leicht gelöst werden kann«. Aus dieser Konfrontation der getrennten artistischen Elemente, die frei nebeneinander stehen, entwickelt sich nach dem Gesetz der Montage eine neue Qualität, die weder mit der Musik noch mit den Versen übereinstimmt. Die Songs von Brecht und Weill hinterlassen den Eindruck einer störenden Undeutlichkeit, eine starke Atmosphäre des Unerwarteten, nämlich daß in der besten aller Welten *alles* möglich ist. Die Ballade Mackie Messers zu Beginn der *Dreigroschenoper*, mit ihrer vom Text losgelösten Musik, drückt vielleicht am direktesten aus, wie sehr das Leben in einer Großstadt voll von Unvorhersehbarem ist und wie sehr es davon angefeuert wird. Die Ballade bildet den Prolog, ist ein Warnsignal des Hornbläusers vom Wachturm. Es ist ein Alarmton, der zugleich beruhigend und beunruhigend wirkt, Entspannung und verstärkte Aufmerksamkeit hervorruft.

Der Text erzählt von den kriminellen Taten des Helden, die Musik Weills liefert eine sich endlos wiederholende, traurige und sorglose Melodie dazu. Der Text wird unterbrochen und entfaltet sich, während die Leierkastenorgel ununterbrochen dasselbe Motiv wiederholt. Es bezaubert und wiegt in den Schlaf. Die geheimnisvolle Kraft der *Ballade von Mackie Messer* liegt wahrscheinlich in der Verbindung der alten,

deutschen Jahrmarktmelodie mit Elementen des Negro-Blues. Der Jazz-Rhythmus gibt der Leierorgeltraurigkeit neues Temperament. Ernst Busch ließ die *Ballade von Mackie Messer* weiterhin als den Ruf eines Straßenherolds erklingen. Louis Armstrong verband sie mit der freien und tragischen Natur des Blues. Brecht selbst präsentierte sie rezitativ, asketisch trocken und abgehackt. Er sprach sie mehr, als daß er sie sang, indem er vor allem die Konsonanten der Wörter betonte und die Aggressivität in der Ballade und ihre konzentrierte, negative Wirkung hervorhob.

Das Prinzip der Elemententrennung wird erzielt durch den Text, die Musik, die Darstellung, die Bühnendekoration und die Beziehung der Schauspieler zum Publikum. Durch alles soll das Innere des Menschen widergespiegelt werden. Im Brecht-Theater harmonieren die einzelnen psychologischen Qualitäten der Helden nicht miteinander; es besteht jedoch auch kein wirklicher Gegensatz zwischen ihnen. So verkörpert Polly Peachum den Inbegriff der kindlichen Unschuld und der kalten Berechnung. Sie benimmt sich wie ein bis über beide Ohren verliebtes junges Mädchen, aber auch wie die erfahrene Besitzerin eines kriminellen Unternehmens. Sie verblüfft uns mit der Leidenschaft ihrer Gefühle, aber auch mit ihrer Abgestumpftheit. Mackie Messer ist ein edler Räuber und ein niederträchtiger Geschäftsmann. Lunacharskij nannte ihn den Typ eines »frivolen, grausamen, ritterlichen Mannes ohne Skrupel«⁵ und machte somit auf den Kontrast seiner moralischen Eigenarten aufmerksam. Kurz bevor sie Mackie an die Polizei verrät, erinnert sich Jenny daran, wie glücklich sie einst miteinander waren. Nach einem sentimentalен Tango mit einem anderen Mann und noch immer bewegt von ihren Erinnerungen, gibt sie schließlich der Polizei das Zeichen des Verrats.

Das Thema der Charakterspaltung wurde im europäischen Drama vor Brecht bereits von Luigi Pirandello behandelt. Die Bühnencharaktere des italienischen Dramatikers, der seine Theaterkarriere in den gleichen Jahren beendete, in denen Brecht die seine begann, sind Menschen mit einer gespaltenen Seele und einem gequälten Gewissen. Sie sind in ihrem Verhalten inkonsequent, da sie einerseits aus eigenen Antrieben, andererseits unter dem Druck der ihnen aufgezwungenen

sozialen Rolle handeln. Dies ist bei Brecht sowohl einfacher als auch komplizierter. Es ist nicht so, daß seine Helden einmal aufrichtig und ein andermal entgegen ihren besten Absichten handeln. Jenny liebt ihren Mackie wirklich – und doch verrät sie ihn an die Polizei.

Am Ende verstehen wir nicht, warum Jenny ihren alten Freund verraten hat. Ihre Gründe scheinen klar zu sein. Sie tut es, um an die Belohnung zu kommen. Das Motiv der Gewinn-sucht ist hier, wie in der ganzen *Dreigroschenoper*, zu offensichtlich, um bezweifelt werden zu können. Doch die Hoffnung auf Geld erklärt in diesem Falle nicht alles. Etwas ganz anderes als Geld regt sie zum Verrat an. Aber was, wird nicht gesagt. Etwas in Jennys Verhalten bleibt unerklärt, ja geradezu mysteriös. Es ist charakteristisch für das frühe Brecht-Theater, daß ein klarer Gehalt oft durch eine Anzahl sorgfältig organisierter Unklarheiten artikuliert wird. Dort, wo wir erwartet haben, etwas Festes und Greifbares zu finden, ist nur Leere, ein Loch, ein durch die grobe Trennung der Elemente entstandenes gähnendes Nichts. In den traditionell gebauten Stücken folgen die Handlungen der Helden der Logik der Umstände oder der Logik des gegebenen Dramencharakters, wie kompliziert er auch sein mag. Im Theater Brechts dagegen werden die Handlungen der Helden »als etwas Überraschendes« eingeführt.

In der *Dreigroschenoper*, ob wir nun alle ihre Helden gemeinsam oder jeden einzeln betrachten, gibt es keine konventionelle Perspektive, keinen festgelegten Punkt der Annäherung, an dem sich alle Gegensätze wieder zu einer großen Einheit zusammenschließen würden. Menschen und Gegenstände werden hier gleichzeitig von verschiedenen Seiten, von oben und von unten, gesehen. Wie auf der Leinwand der Kubisten oder wie in der klassischen chinesischen Malerei werden verschiedene Perspektiven gleichzeitig gebraucht. Besondere Anstrengungen sind nötig, um ein einheitliches Bild von dieser Welt, die von verschiedenen Perspektiven aus gesehen wird und die hoffnungslos in Elemente aufgeteilt ist, zu bekommen. Sowohl Brecht als auch Eisenstein verknüpfen Montagetheorie und Elemententrennung mehrfach mit den Grundprinzipien chinesischer Malerei:

»Wie man weiß, verwenden die Chinesen nicht die Kunst der Perspek-

tive, sie lieben es nicht, alles von einem einzigen Blickpunkt aus zu betrachten. Auf ihren Bildern sind mehrere Dinge einander nebengeordnet, sie verteilen sich auf ein Blatt, wie Einwohner ein und derselben Stadt sich auf diese Stadt verteilen, nicht etwa unabhängig voneinander, aber nicht in einer Abhängigkeit, welche die Existenz selber bedroht. Man muß nämlich auch diesen Vergleich erst näher ausführen: Die Familien, welche wir mit den Dingen vergleichen, wohnen in der Stadt, welche unser Blatt darstellt, in größerer Freiheit, als wir gewohnt sind zu wohnen. Sie leben nicht nur durch ihre Beziehungen zu einer einzigen Familie. Der chinesischen Komposition fehlt ein uns ganz und gar gewohntes Moment des Zwanges. Diese Ordnung kostet keine Gewalt. Die Blätter enthalten viel Freiheit. Das Auge kann auf Entdeckungen ausgehen. Die dargestellten Dinge spielen die Rolle von Elementen, die selbständig existieren können, dennoch sind sie in der von ihnen auf dem Blatt eingegangenen Verbindung ein Ganzes, wenn auch kein unteilbares. Man kann diese Tafeln auseinanderschneiden, ohne daß sie sinnlos werden, aber nicht ohne daß sie sich ändern« (18,278 f.).

Bemerkenswert an diesem Zitat sind die Anmerkungen über die Freiheit, das heißt den Mangel an Zwang in Kunstwerken, welche die Welt nicht von einem einzigen Standpunkt aus betrachten und die nicht die konventionelle Perspektive gebrauchen. Brecht erklärt die Helligkeit und Freiheit der klassischen chinesischen Malerei mit der Existenz unausgefüllter Räume. So entstehe die Illusion der Freiheit. All dies sieht Brecht als einen Versuch, den Willen des Künstlers nicht dem Betrachter aufdrängen zu wollen. Beachtenswert ist auch Brechts Vergleich zwischen der unabhängigen, getrennten Anordnung der Gegenstände auf einem chinesischen Gemälde und der Verteilung der Menschen auf dem Terrain gegenwärtiger Großstädte. Hierbei verbindet er in überraschender Weise die alte Tradition der östlichen Malerei mit der zeitgenössischen Verstärkung.

Ein dramatischer Charakter in der *Dreigroschenoper* ist immer noch frei, sich selbst zu wählen. Er ist noch im Prozeß der Ausformung seiner Persönlichkeit. Seine Gefühle sind noch nicht in einer dauerhaft starren und festen Kombination erstickt. Vorläufig erfreut sich der Held einer ungehemmten Freiheit, während wir das umfassende Spiel der verschiedenen Eigenarten seiner Persönlichkeiten genießen. So schrieb etwa Alfred Kerr von Harald Paulsen, der in seiner Rolle als Macheath unvergleichlich war, daß dieser junge Mann »einen

fast weiblichen Charme besitzt, jedoch mit wundervoll männlicher Kraft singt«. Paulsen überraschte die Zuschauer durch seine Erscheinung als glaubwürdiger Plünderer in einem elegant-zerlumpten Jackett und mit einem geschmeidigen Gang, wie er sowohl für einen Salonlöwen als auch für einen Dieb, der durch den Dschungel der Großstadt streicht, typisch ist.

Ähnliches gilt für die Frauenrollen dieses Stücks. Falls die Schauspielerinnen, wie in der Vorstellung am Schiffbauerdamm-Theater, nicht in viktorianischen Kostümen auftraten, sondern sich an die Mode der zwanziger Jahre hielten, wie es bei anderen Inszenierungen der *Dreigroschenoper* der Fall war, trugen sie kurze, gradlinige, offene Kleider ohne Taille, die sowohl den Eindruck von Reinheit und gelassener Unschuld als auch den Eindruck ständiger Bereitschaft zu riskanten Abenteuern erweckten. In den zwanziger Jahren waren zwei Frauentypen »modern«: der erotisch-romantische Typ, eine Mischung aus Gretchen und Vamp, und der nüchtern-geschäftstüchtige Typ, eine Mischung aus ehrgeizigem Büromädchen und eleganter Sportlerin, das heißt ein weibliches Wesen mit kurzem Haarschnitt, strengem, englischem Kostüm und einem kleinen Köfferchen. Polly Peachum vereint all diese Charakterzüge der anscheinend nicht zu vereinbarenden Weiblichkeitsmodelle jener Zeit. Sie verhält sich einmal wie das Mädchen im offenen, kurzen Kleid ohne Taille, einmal wie eine Dame im Geschäftskostüm. Sie ist sowohl sündhafte Eva als auch strenger Bürotyp. Bevor solche Elemententrennung auf der Bühne gezeigt wurde, war sie bereits in der Wirklichkeit eingetreten, und zwar auf allen Gebieten: in der Moral, im Geistesleben, in der Politik und im Sozialverhalten.

V

Vielleicht wird man den Montagekünstlern der zwanziger Jahre einmal vorwerfen, dem Leben gegenüber eine äußerst anmaßende Einstellung gehabt zu haben, indem sie es zerschnitten und ihm die Form gaben, die ihnen gefiel, anstatt sein ganzes, unangetastetes Bild in die Kunst einzubringen. Dies stimmt allerdings. Doch die historische Wirklichkeit Deutschlands nach dem Ersten Weltkrieg besaß nun einmal keine Integrität, Stabilität oder Glaubwürdigkeit mehr. Sie war unbeständig, wankend und in viele Richtungen aufgespal-

ten. Sie spielte Versteck mit den Menschen, verlockte und peinigte ihre Phantasie, verschreckte sie mit ihrer Dynamik und ihren unkoordinierten Wünschen. Sie erweckte in ihnen ehrgeizige Träume und schickte sie zugleich in eine Sackgasse. Andererseits entdeckte man in den zwanziger Jahren auch neue Formen von Schönheit und Harmonie. Und zwar überwog dabei meist das Berechnete und Konstruierte. Man schuf Schönheit wie ein Ingenieur, der eine Maschine aus verschiedenen Stücken und Einzelteilen zusammensetzt, oder wie ein Apotheker, der seine Arzneien nach einem komplizierten Rezept herstellt. Solcherlei ästhetische Überlegungen liefen häufig auf eine Verachtung der existierenden Realität und eine überhebliche, zum Teil utopische Bewertung der schöpferischen Fähigkeiten des Menschen hinaus.

Die zwanziger Jahre sind nicht nur eine Epoche der Montagekunst, sondern überhaupt eine »Montage-Epoche«, eine Zeit der Trennung der Elemente, welche die unerwartetsten und seltsamsten Verbindungen eingehen können. In bezug auf diese Epoche ist das Prinzip der künstlerischen Montage zugleich ein Prinzip der Übereinstimmung mit der Wirklichkeit. Montage ist sozusagen die Dokumentation der zwanziger Jahre. So hat etwa Eisenstein in einer Reihe theoretischer Arbeiten versucht, den Begriff der Montage mit dem zeitgenössischen Stil, vor allem im Hinblick auf die modernen Großstädte, zu verknüpfen. In der Kunst Brechts erhielt das Prinzip der Montage mit ihrer Elemententrennung eine sorgfältig soziologische Interpretation und enthüllte so die Verhaltensweisen der Menschen in der zeitgenössischen bürgerlichen Gesellschaft.

Weder Zynismus noch Lyrik, weder die neue Leistungsfähigkeit noch das neue Sentiment, weder die scharfe Entlarvung noch die frivolen, angenehm verwirrenden Träume bilden daher das wahre Thema der *Dreigroschenoper*. Das Thema dieses bedeutenden Theaterstücks der späten zwanziger Jahre ergibt sich vielmehr aus der Montage verschiedenartigster Ideen und künstlerischer Elemente. Es ist ein Drama der Erwartung, der Vorahnung fataler und unausweichlicher Veränderungen.

Wir sehen die Bühnenfiguren hier in jenem berausenden und verwirrenden historischen Moment, in dem die drohende

Gefahr der unwiderruflichen Veränderungen jedem klar ist, von denen indes niemand weiß, welche Richtung sie einschlagen werden. Es ist der Augenblick, in dem die Kräfte des Untergrundes, die zerlumpten Schichten der Großstädte, bereits in Bewegung sind, ihre Marschroute jedoch noch nicht festgelegt ist und ihre Aufwallung einen friedlichen oder einen kriegerischen Charakter annehmen kann. Die künstlerischen Stilarten und Motive der *Dreigroschenoper*, die zwischen romantischem Pathos und zügellosem Zynismus schwanken, der Mangel an Motivation und der gegensätzliche Charakter der Verhaltensweisen der Charaktere, sind sowohl ein Ausdruck jener Zeit, in der diese Oper entstand, als auch einer Zukunft, die noch kaum erkennbar war.

Die *Dreigroschenoper* ist die *Möwe* des epischen Theaters. Der *Möwe* waren bereits ausgezeichnete Aufführungen des Moskauer Künstlertheaters vorausgegangen. Die ganze Bedeutung jenes Systems wurde allerdings erst in diesem Stück deutlich. Auch Brecht hatte schon vor der *Dreigroschenoper* für das Theater geschrieben. Doch erst in diesem Stück entdeckte das epische Theater seine wahren Möglichkeiten und weitreichenden Bestrebungen.

Der Fall der *Dreigroschenoper* ließ sich nicht wiederholen. Im Jahr 1929 kam im Theater am Schiffbauerdamm *Happy End*, das neue Stück von Brecht und Weill, auf die Bühne. Die Uraufführung wurde abermals auf den 31. August gelegt, in der Hoffnung, daß die Übereinstimmung mit dem glückbringenden Datum dazu beitragen würde, den Erfolg vom Vorjahr zu wiederholen. *Happy End* »kam jedoch nicht an« und verschwand bald wieder von der Bühne. Brecht war verärgert und verwirrt. Schließlich hatte er das neue Stück ganz bewußt nach dem Modell der *Dreigroschenoper* geschrieben. Trotzdem erwies es sich als ein Fehlschlag. In diesem einen Jahr hatte sich nämlich vieles verändert. 1929 war nicht 1928. Für Deutschland bedeutete das Jahr 1929 das Ende der Stabilität und den Beginn der Wirtschaftskrise. Es bedeutete drei Millionen Arbeitslose und die Schüsse bei der Maidemonstration der Arbeiter. Es bedeutete den Aufstieg der Nazibewegung. Es war das Jahr, in dem Himmler Reichsführer der SS wurde. Die sozialen Tendenzen, die sich in der *Dreigroschenoper* widerspiegeln, hatten nun ihre Grundlage verloren. Die histo-

rische Situation Deutschlands, wie so mancher anderen Länder, war nicht mehr die gleiche wie im Jahr zuvor. In wenigen Monaten hatte sich alles verändert. Die Polarisierung der Kräfte geschah sehr schnell, und der Glaube an die vielfältigen Möglichkeiten, die in der Zukunft leuchteten, verschwand im Nichts. Die »Goldenen Zwanziger« endeten in Deutschland mit der *Dreigroschenoper*. Zwei Jahre später versuchte ein Teil der Zuschauer bei der Leipziger Uraufführung von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, die Vorstellung zu unterbrechen, indem er Pfeifkonzerte veranstaltete und schließlich zu Tätlichkeiten überging. Wiederum zwei Jahre später sagte Brecht zu Lunacharskij in Berlin: »Der ›Sonnenuntergang‹ ist jetzt sogar noch näher. Die Finsternis kommt über uns.«⁶

Aus dem Russischen und Amerikanischen übersetzt von Katharina Filips-Juswig, John Fuegi, Ursula Gropp und Jost Hermand

Anmerkungen

1 Ein thematisch verwandter Aufsatz von Singermann erschien in dem Sammelband *Contemporary Art*. Hrsg. von H. A. Nedoshivin (Moskau, 1971), S. 34 ff.

2 N. Lunacharskaja-Rozenel', *Pamjat'Seroca Vospomjnanja* (Moskau, 1965), S. 225.

3 A. V. Lunacharskij, *O Teatre U Dramaturgij* (Moskau, 1958), S. 369.

4 B. Alpers, *Teatr Social'noi Maski* (Leningrad, 1931), S. 83.

5 Lunacharskij, S. 369.

6 Lunacharskaja-Rozenel', S. 159.

Gunter G. Sehm (Maynooth, Irland)

Moses, Christus und Paul Ackermann.

Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*

Bertolt Brecht hat einmal bekannt, er halte den menschlichen Forschungstrieb für »nicht weniger lustvoll oder diktatorisch als den Zeugungsbetrieb« (17,1109). Dies Bekenntnis ist auch dem Interpreten eine willkommene Rechtfertigung; es ermächtigt ihn, seinem Tun nicht nur eine gewisse diktatorische Notwendigkeit zuzusprechen, sondern auch die Urteile seiner Vorgänger lustvoll jenem Zweifel anheimzugeben, der bekanntlich der Anfang aller Erkenntnis ist. Solchem Zweifel wird die gängige Meinung zum Opfer fallen, Bertolt Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sei eine »Darstellung des Kapitalismus«, »genauer die seines Untergangs an der Dialektik der Anarchie, die ihm innewohnt«, wie Theodor W. Adorno schon 1930 über die Uraufführung geschrieben hatte¹, oder gar eine »apokalyptische Vision des kapitalistischen Ethos«, eine Formulierung, zu der sich erst kürzlich ein anderer Gelehrter verstieg.² In seltener Einhelligkeit hat die Forschung seit je diesen aktual-politischen Interpretationsansatz zu ihrem Standpunkt erkoren. Doch allzu bereitwillig treffen sich alle Deutungen im Brennpunkt einer solchen System- und Ideologiekritik, als daß man nicht versucht wäre zu glauben, Brecht, der Listenreiche, habe vielleicht den Interpreten erfolgreich ein Schnippchen geschlagen. Denn sein eigenes Diktum über den Inhalt der Oper – »ihr Inhalt ist der Genuß« (17,1108) – und der Untertitel »Eine Sittenschilderung«, den er dem Text für den Abdruck in Heft 2 der *Versuche* gab, scheinen nicht wenig dazu beigetragen zu haben, die Aufmerksamkeit der Interpreten in eine beabsichtigte Richtung zu lenken.

Doch auch jenen Darlegungen, die die Oper und ihren Inhalt als ein praktikables Musterbeispiel für Brechts Theatertheorie erklären und die Gesellschaftskritik gern durch die Kunstkritik relativiert sehen möchten, wird man nur mit Unbehagen folgen; denn gerade sie beziehen sich meist nur

auf Brechts eigenen Kommentar zu *Mahagonny*.

Vergessen wird dabei nur allzu gern, daß Brecht die *Anmerkungen zu Mahagonny* erst 1930 zusammen mit Peter Suhrkamp schrieb und die Oper ihm dabei als »Demonstrationsobjekt für eine zurückgelassene Phase« diente, wie bisher nur ein einziger Interpret vermerkte.³ Unberücksichtigt bleibt auch zumeist die Genesis des Stücks, seine Entstehung aus dem Songspiel *Mahagonny*, das 1927 bei einem erbaulich gemeinten Musikfest in Baden-Baden Furore machte. Daß das Textbuch dieses Spiels nicht erhalten ist, sollte keinesfalls als hinreichende Entschuldigung für Ignoranz gelten dürfen. Immerhin sind fünf *Mahagonny*-Songs schon 1926 in der privat gedruckten *Taschenpostille*, einer Vorläuferin der berühmten *Hauspostille*, von Brecht veröffentlicht worden. Dies legt den Gedanken nahe, daß möglicherweise die Konzeption zu *Mahagonny* schon lange vor der eigentlichen Fertigstellung (1929) feststand – zu einer Zeit also, da Brecht noch nicht überzeugter Kommunist oder Marxist war, sondern nur einer jener vielen Intellektuellen, die der Sozialismus interessiert, aber ohne sonderliches Engagement beobachteten.

Folgt man den Fingerzeigen der Biographen, so bedeutete gerade das Jahr 1926, in dem Brecht sich der Marx-Lektüre zuwandte und *Das Kapital* zu lesen begann, für ihn die endgültige intellektuelle Befreiung aus dem Bannkreis der Werte und Normen seines konservativen Elternhauses im bayerischen Augsburg. Setzt man 1926 oder ein früheres Jahr als Entstehungsdatum der *Mahagonny*-Konzeption an, so ist es auch nicht weiter verwunderlich, daß die marxistisch engagierte Kritik seit jeher dem Stück ablehnend gegenüberstand, weil sie das positive Gegenbild zur Lasterstadt vermißte, den profunden Gesellschaftsentwurf, der 1930 für Brecht durchaus möglich gewesen wäre, nicht aber schon 1926. Mit Fug durfte Kurt Tucholsky urteilen:

»Diese Dreigroschenphilosophie: »wie man sich bettet, so liegt man«, diese sorgsam panierte Rohheit, diese messerscharf berechneten Goldgräberflüche [. . .] so ist das Leben ja gar nicht. Nicht einmal das in Klondyke von gestern, bestimmt nicht das in Amerika von heute [. . .] auch die Beziehung zu Deutschland 1930 bleibt flau. Es ist stilisiertes Bayern.«⁴

So wird man gut daran tun, in *Mahagonny* nicht nur das kapitalistische Schreckbild zu sehen, das es zweifellos ist, oder

nach einer sozialistischen Utopie zu fahnden, die es hier nicht gibt, sondern vielmehr Ausschau zu halten nach Anzeichen für die Überwindung jener frühen Brechtschen Phase provinzieller Frömmigkeit mit ihrem Daseinsdilettantismus. Auf der Suche nach Indizien für eine solche Abrechnung mit den alten Göttern wird der aufmerksamere Leser gerade in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* auf immer neue Seltsamkeiten stoßen.

So wird es ihn befremden, daß alle Interpreten von ›anarchischen Zuständen‹ sprechen, obschon doch das Leben in Mahagonny durch die strengen Vorschriften der Witwe Begbick geordnet ist – allgegenwärtige Gesetze, die jede Vitalität in einer Friedhofsruhe ersticken, so daß Paul Ackermann sich veranlaßt fühlt, einen Protest zu formulieren (2,523):

Ach, mit eurem ganzen Mahagonny
Wird nie ein Mensch glücklich werden
Weil zu viel Ruhe herrscht
Und zu viel Eintracht
Und weil's zu viel gibt
Woran man sich halten kann.

Denn selbst vermeintliche Unwichtigkeiten sind in Mahagonny reglementiert: zwischen den Nichtstuern auf der Terrasse des Hotels »Zum Reichen Mann« stehen allenthalben große Plakate mit Aufschriften wie »Schonen Sie gefälligst meine Stühle«, »Machen Sie keinen Krach« und »Vermeiden Sie anstößige Gesänge« (2,520).

In der Regieanweisung des neunten Bildes werden diese Texte als »Inschriften« der Plakate bezeichnet (2,520). Doch Plakate haben allenfalls Aufschriften, nicht aber Inschriften. Sollte dem formuliergewaltigen Brecht tatsächlich solch ein böser Lapsus unterlaufen sein, oder verweist die scheinbare Nachlässigkeit auf eine durchaus hintergründige Absicht? Vielleicht auf das Grundmodell der Darstellung, das hier überraschend sichtbar wird? Denn Inschriften können in der Tat nur steinerne Tafeln haben; handelt es sich noch dazu, wie hier, um Verbote, so wird man mit einigem Recht an die mosaikischen Tafeln des *Alten Testaments* mit ihren Zehn Geboten denken dürfen.

Wer diese Verwandtschaft ernst nimmt, ist freilich genötigt, sich mit der neuartigen Vermutung vertraut zu machen, Ber-

tolt Brechts *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sei durchaus nicht nur ein gesellschaftskritisches Spektakulum oder ein kunstkritisches Exemplum, sondern in seinen Grundstrukturen nichts anderes als eine Parodie der *Bibel*.

Diese Vermutung erlaubt auch, über etliche Seltsamkeiten des Stücks unbefangen zu erstaunen. Endlich einmal wird man sich über den eigenartigen Namen des Dreieinigkeitsmoses nicht mehr verwundern müssen. Denn gewiß sollte ein Gangster tunlichst Jim, Jack oder Joe heißen, nicht aber Dreieinigkeitsmoses. Diese Namengebung dürfte denn auch kein Zufall sein, vielmehr soll sie wohl als ein deutlicher Wink des Autors verstanden werden, diese Figur als eine nach Mahagonny verschlagene biblische Gestalt aufzufassen.

Versucht man vorsichtig, die Handlung des Stücks mit biblischen Geschehnissen zu parallelisieren, so ergeben sich in der Tat merkwürdige Analogien. Es kann nicht unbemerkt bleiben, daß die Oper schon mit dem ersten Bild, der »Gründung der Stadt Mahagonny«, eine vertraute Geschichte des *Alten Testaments* wiederholt, nämlich die vom Auszug der Kinder Israel aus Ägypten. Zwar wird man auf den ersten Blick kaum Gemeinsamkeiten sehen – das Gangstertrio auf der Flucht vor den Konstablern und das Volk Israel, gejagt von Pharao und seinen Wagenkämpfern, scheinen denn doch gar zu inkommensurabel. Auch daß in beiden Fällen das Geschehen am Rande einer Wüste lokalisiert ist, dürfte kaum überzeugen: »Aber vor uns ist nur Wüste« (2,501), stöhnt Willy, genannt »der Prokurist«, und im 2. *Buch Mose* heißt es: »Denn sie waren ausgezogen von Raphidim und wollten in die Wüste Sinai und lagerten daselbst gegenüber dem Berge« (19,2). Und doch: der Bund, den der Gott des *Alten Testaments* mit seinem auserwählten Volk dort schließt, stellt ebenso einen Pakt mit der menschlichen Sehnsucht nach Glückseligkeit dar wie das Unternehmen »Paradiesstadt« (2,505), das die drei steckbrieflich Gesuchten ins Leben rufen. Die »Stadt der Freude« (2,532), wie Mahagonny im Stück genannt wird, gleicht in der Tat dem Gelobten Land, in dem zwar nicht Milch und Honig, dafür aber »Gin und Whisky« fließen (2,502). Und wie der alttestamentliche Gott an die Erfüllung seiner Verheißung die Befolgung strenger Gesetze geknüpft hat, die, beginnend mit den Zehn Geboten, sich als

Kodex peinlich genauer Vorschriften über mehr als ein Dutzend Kapitel der Bibel hinziehen, glaubt auch die Witwe Begbick, daß sich ihre verheißungsvolle Vision einer Stadt voll »Ruhe und Eintracht« nur durch strenge Verbote verwirklichen lasse (2,503):

Aber dieses ganze Mahagonny
Ist nur, weil alles so schlecht ist
Weil keine Ruhe herrscht
Und keine Eintracht
Und weil es nichts gibt
Woran man sich halten kann.

So enthüllt sich hinter der Maske des Gangstertrios das Urbild einer altbekannten biblischen Konstellation. Die Witwe Begbick als gesetzgebende Gründerin der Paradiesstadt und Prinzipalin des Unternehmens vertritt – *horribile dictu* – den alttestamentlichen Gott, der Dreieinigkeitsmoses als ihr Sachwalter und rigoroser Bannerträger ihrer Gesetze figuriert als ein mosaisches Zerrbild, und Willy, als Prokurist der »zweite Mann«, gleicht einem farblosen Aaron. Wenn die Begbick befiehlt,

Stellt den Bartisch auf
Dort unterm Gummibaum
Das ist die Stadt
Das ist ihre Mitte,

so läßt diese Formulierung (2,503) – denn wer wird den Tresen einer Bar einen »Tisch« nennen wollen? – an die Worte denken »Du sollst auch einen Tisch machen von Akazienholz . . .« (2. Mose 25,23). Gemeint ist der Schaubrottisch im Mittelpunkt der Stiftshütte des israelitischen Heiligtums, der hier zum Bartresen depriviert wird: die Vergnügungsstätte als moderner Tempel.

Angelpunkt des Vergleichs bleiben indes die Verbotstafeln, die jede Lebensäußerung der Mahagonny-Leute bestimmen. Allein, Paul Ackermann ist nicht bereit, dieses Prinzip anzuerkennen: er will wieder abreisen,

Weil ich eine Tafel sehen mußte
Darauf stand: »Hier ist verboten (2,517).

Impertinent behauptet er, daß in Mahagonny »etwas fehlt« (2,518). Denn – so wäre die Brechtsche *Bibel*-Parodie zu interpretieren – die Bannung aller Leidenschaften und Triebe

durch strenge Zucht und Ordnung schafft allenfalls roboterhafte, lethargische Musterwesen, die »unmännlichen« Männer, die der Dreieinigkeitsmoses meint, wenn er sagt: »Und was sind das auch für Männer! Sie fangen einen Fisch und sind glücklich! Sie sitzen rauchend vor dem Haus und sind zufrieden« (2,515). Dazu mag Paul Ackermann nicht zählen. Als seine Freunde ihm dieses Menschenideal anpreisen, sagt er nur: »Oh, Jungens, ich will doch gar kein Mensch sein« (2,520).

Und schon läßt der Protest eines einzelnen die brüchige Morbidität der »Paradiesstadt« erkennbar werden, die Mißachtung der Gesetze sogleich das System zusammenbrechen. Oder als *Bibel*-Paraphrase gedeutet: Der sündigen, von Gott abgefallenen Menschheit droht augenblicklich ein göttliches Strafgericht, das sich auch flugs mit Düsternis, Taifun und Weltuntergangsstimmung ankündigt. Sodom und Gomorrha dürfen assoziiert werden: denn just zwei Städte, Atsena und Pensacola, werden vom Taifun vernichtet und dem Erdboden gleichgemacht. Damit verwoben hat Brecht die Sintflut des *Alten Testaments*: »Und der Tod tritt aus den Wassern hervor« (2,524). Vor allem aber hat er den »Fall Babylons« aus der *Offenbarung* des Johannes benutzt. Dorthier dürfte er den Taifun als Motiv entlehnt haben, denn auch das biblische Sündenbabel wird von einem Sturm heimgesucht. »Und ein starker Engel«, heißt es in der *Apokalypse*, »hob einen großen Stein auf wie einen Mühlstein, warf ihn ins Meer und sprach: Also wird mit einem Sturm verworfen die große Stadt Babylon und nicht mehr gefunden werden« (18,2). Wenn Willy und Moses ausrufen »Zerstört ist Pensacola! Zerstört ist Pensacola!« (2,529), wird man sich mit einigem Recht an das ebenfalls zweimalige »Sie ist gefallen, sie ist gefallen, Babylon die große!« (18,2) erinnern. Und an die zahlreichen Strafpredigten der Propheten lassen die folgenden Verse denken – wobei sich dem genauen Blick allerdings ein rüder *Bibel*-Eklektizismus offenbart. Denn die erste Zeile stammt aus dem *Buch Nahum*, die zweite von Hesekiel, die letzte gar aus dem 90. Psalm (2,530):

Erschlagen liegen die Konstabler
Und untergehen die Gerechten mit den Ungerechten
Sie müssen alle dahin.

Das sündige Babylon, bei Johannes eine Chiffre für das alte Rom, dessen Bewohner es bekanntlich kaum minder toll trieben, bei Brecht umbenannt in Mahagonny, die »Stadt der Freude« – diese Analogie dürfte kaum nennenswerten Widerspruch finden. Doch der Weltuntergang fand bekanntlich nicht statt. Rom steht noch heute, denn Gott bequeme sich, aus seinen Fehlern zu lernen, und schloß einen Neuen Bund. Der unzuträgliche Rigorismus der alten Gesetze wurde als Fehlerquelle erkannt – die Begbick winkt Paul Ackermann zu sich und fragt ihn irritiert: »Du meinst also, es war falsch, daß ich etwas verboten habe?!« (2,529) So geht der Neue Bund geflissentlich von einer anderen Prämisse aus, eben von der menschlichen Unfähigkeit, ein sündenfreies, gottgefälliges Leben zu führen. Dieses neutestamentliche Bekenntnis der menschlichen Sündhaftigkeit wird von Brecht als ein Bekenntnis *zur* Sündhaftigkeit pointiert.

Der »einfache Holzfäller«, von dem es pathetisch heißt, er habe in der Nacht des Taifuns die Gesetze der menschlichen Glückseligkeit gefunden (2,524), weiß indes nur, daß ein Mensch, »wenn er sonst nichts zu tun hat« (2,518), weil ihm alles verboten ist, nicht glücklich sein könne. Im Luther-Deutsch konstatiert er daher erst einmal (2,526):

Siehst du, du hast Tafeln gemacht
Und darauf geschrieben:
Das ist verboten
Und dieses darfst du nicht
Und es entstand keine Glückseligkeit.

Doch dann vollzieht er eine kopernikanische Wende und verkehrt das Prinzip der Witwe Begbick einfach ins Gegenteil: die Verbote werden aufgehoben, es ist alles erlaubt. Aber mit seiner Parole »Es ist nichts verboten!« (2,527) entwirft er zugleich ein neues Menschenbild, zwar nicht das Ideal antiker Kalokagathie, auch nicht den ›uomo universale‹ der Renaissance, sondern ein atavistisches Triebwesen, einen Baal, dem er im Tonfall eines frommen Chorals sein ›carpe diem‹ predigt, den schrankenlosen Augenblicksgenuß (2,527):

Laßt euch nicht verführen
Es gibt keine Wiederkehr.

Dem folgen einige Zeilen, denen die Regiebemerkung »Er

tritt an die Rampe« vorangesetzt ist. Sie stellen nichts anderes als eine Rücknahme der Zehn Gebote dar. Dem »Du sollst nicht« wird das »Du darfst es« entgegengehalten. In jeder Strophe werden zwei Gebote aufgehoben, das siebente und fünfte in der folgenden (2,528):

Wenn es etwas gibt
Was du haben kannst für Geld
Dann nimm dir das Geld
Wenn einer vorübergeht und hat Geld
Schlag ihn auf den Kopf und nimm dir sein Geld:
Du darfst es!

»Du sollst nicht ehebrechen« und »Du sollst nicht begehren
deines Nächsten Haus« lauten nun so (2,528):

Willst du wohnen in einem Haus
Dann geh in ein Haus
Und leg dich in ein Bett
Und wenn die Frau hereinkommt, beherberge sie.
Wenn das Dach aber durchbricht, geh weg!

Auch das wichtigste Gebot des *Neuen Testaments* wird von Paul Ackermann hier ins Gegenteil verkehrt: seinen Nächsten, auch wenn's die Bettgenossin ist, muß man nicht unbedingt lieben; ist sie beispielweise von einem einstürzenden Haus bedroht, soll man keineswegs den barmherzigen Samariter spielen, sondern sich gefälligst selbst in Sicherheit bringen – das meint jedenfalls die letzte Zeile.

Aufgehoben wird schließlich auch das allererste Gebot des *Alten Testaments*, nämlich nicht vom Baum der Erkenntnis zu naschen, andernfalls man sein »Haus«, das Paradies, verliert (2,528):

Wenn es einen Gedanken gibt
Den du nicht kennst
Denke den Gedanken
Kostet er Geld, verlangt er dein Haus:
Denke ihn! Denke ihn!
Du darfst es!

Sinnreich damit verknüpft ist eine Rücknahme der Bergpredigt, für die stellvertretend jener hinreichend bekannte Vers 28 aus Matthäus' fünftem Kapitel steht, dem zufolge ein begehrllicher Gedanke ebenso schlimm ist wie die böse Tat selbst.

Die Begründung all dieser Anti-Gesetze klingt wie die Präambel eines Grundgesetzes (2,528):

Im Interesse der Ordnung
Zum Besten des Staates
Für die Zukunft der Menschheit
Zu deinem eigenen Wohlbefinden
Darfst du!

Das ist Gesetzgebung. Alle haben sich erhoben – so lautet die Regieanweisung –, die Häupter entblößt, Paul Ackermann tritt zurück und empfängt ihre Glückwünsche.

Unter diesem Vorzeichen erhalten die bisher als Auswüchse des Kapitalismus gedeuteten Freß- Sauf-, Box- und Bordell-szenen in *Mahagonny* einen neuen Sinn. Sie sind nicht die Konsequenz eines bestimmten politischen Systems, sondern bezeichnen die bis zum Exzeß ausgelebten Grundtriebe des Menschen. Hunger und Durst, Fortpflanzungs- und Selbsterhaltungstrieb werden einer Gesetzgebung zugrunde gelegt, um damit den hedonistischen Charakter der neutestamentlichen Sündenvergebung parodistisch zu entlarven. Als Jakob Schmidt sich zu Tode gefressen hat, wird er von den Mahagonny-Männern seliggesprochen (2,533):

Sehet, Schmidt ist gestorben!
Sehet, welch ein glückseliger
Sehet, welch ein unersättlicher
Ausdruck auf seinem Gesicht ist!

Höchstes Glück der Erdenkinder, so will es scheinen, ist demnach ein kreatürliches Dasein mit exzessiver Triebstruktur.

Man wird längst bemerkt haben, daß Brecht hier die bekannte These Sigmund Freuds abwandelt, wonach Kultur und Zivilisation auf der permanenten Unterdrückung der menschlichen Triebe beruhen. »Die individuelle Freiheit«, hatte Freud gemeint, »ist kein Kulturgut.«⁵ Doch gerade der schrankenlose Subjektivismus wird von Paul Ackermann als neues Gesellschaftsideal proklamiert. Brechts *Bibel*-Parodie enthüllt damit einen für ihn essentiellen Widersinn der christlichen Heilslehre. Daß nämlich durch den Neuen Bund auch ein kapitaler Sünder nicht unausweichlich der ewigen Verdammnis anheimfallen muß, bedeutet für Brecht implizit eine Sündenlizenz, ein »Du darfst«. Seine Parodie zeigt, was dabei

herauskommt, wenn man das Christentum konsequent wörtlich nimmt. Allerdings – und damit geht Brecht über die *Bibel* hinaus – ist die Triebentfaltung nur mit einer Gegenleistung zu erkaufen: mit klingender Münze. »Du meinst also, es war falsch, daß ich etwas verboten habe?!« fragt Leokadja Begbick, und Paul Ackermann antwortet mit überzeugendem *Bibel*-Ton: »Ja, denn ich, der ich lustig bin, zerschlage lieber deine Tafeln und Gesetze, und deine Mauern müssen hin sein . . .« Doch statt der erwarteten Begründung fügt er nur beschwichtigend hinzu: »Du bekommst Geld dafür. Hier ist es« (2,529). In Brechts neuem Utopia ist das »Du darfst« nur deshalb realisierbar, weil »alles käuflich ist« (2,562). Die freie Entfaltung der Triebe oder, theologisch gesprochen, die Sünde wird damit zur Basis einer neuen Gesetzgebung, deren Herrschaft über Mahagonny von Paul Ackermann, dem Propheten der neuen Glückseligkeit, in der Nacht des Taifuns verkündet wird. Als Motto über dem Hauptstück von *Mahagonny* läßt das »Du darfst« vermuten, daß damit in der Tat eine Parodie des *Neuen Testaments* beginnt. Es scheint auf den ersten Blick kaum statthaft zu sein, eine solche Verwandtschaft zu behaupten. Der Holzfäller aus Alaska als Christus – das mag wenig einleuchtend scheinen. Und doch kann es nicht Zufall sein, wenn von ihm mit ironischem Pathos gesagt wird, er habe »die Gesetze der menschlichen Glückseligkeit gefunden«.

Wer mit dieser abenteuerlichen Hypothese Ernst macht, daß nämlich im Saloon von Mahagonny nicht nur ein Gangster und ein Holzfäller, sondern zugleich Moses und Christus zusammentreffen, um zwei nicht unbedenkliche Gesetzgebungen zu proklamieren, muß auch die Probe aufs Exempel machen und unterstellen, daß Verurteilung und Hinrichtung des Paul Ackermann die Passionsgeschichte zum Vorbild haben. Diese Vorstellung ist im höchsten Grad befremdlich, aber vielleicht nicht so aberwitzig, wie sie im ersten Augenblick erscheinen mag. Denn Paul Ackermanns Untergang entscheidet sich bei jenem mit SAUFEN überschriebenen Gelage; seine Worte indes, mit denen er die Männer von Mahagonny dazu einlädt, klingen wie eine Anspielung auf das »Trinket alle« des Abendmahls (2,541):

Freunde, kommt, ich lade euch ein
Daß ihr mit mir trinkt.

Offenkundig wird diese Analogie allerdings erst, wenn sich am Schluß der Szene seine Gäste nicht nur für drei Flaschen Whisky bedanken, sondern auch für ein Essen, das er ihnen gar nicht gegeben hat (2,544):

Paule, du hast uns zu trinken gegeben

Paule, dafür lassen wir dich leben.

Du hast uns gespeist und getränkt.

Du hast uns Speise und Trank geschenkt.

Doch das »Leben-lassen« hat für Paul Ackermann einen bösen Doppelsinn, denn die Männer von Mahagonny haben mit der Annahme der Einladung sein Todesurteil gesprochen – sein Blut getrunken, seinen Leib gegessen . . . Bei seiner Festnahme zeigt sich der berühmte Messerstecher und gewalttätige Holzfäller denn auch von einer doch erstaunlichen, weil höchst unglaublichen Willfährigkeit; sein Verzicht auf jeden Widerstand erinnert nicht zufällig an die Gefangennahme Jesu am Ölberg. Selbst die *Bibel*-Stelle »Da er aber noch redete . . .«⁶ findet ihre nahezu wörtliche Parallele in Paul Ackermanns abgebrochenem Satz »Als ich eben mit euch sprach . . .« (2,545). Daß der Festgenommene sodann »gebunden« wird, spricht angesichts des modernen Strafvollzugs von Mahagonny – man besitzt immerhin einen elektrischen Stuhl – für einen eher beabsichtigten Archaismus des Autors. Schließlich stellt das siebzehnte Bild, das einen deprimierten Paul Ackermann in seiner nächtlichen Zelle zeigt, einen Rekurs auf das Gebet im Garten Gethsemane dar: »Ich habe Furcht, daß sie schon kommen«, monologisiert Paul Ackermann. »Wenn der Himmel hell wird, dann beginnt ein verdammter Tag« (2,548). Und sogar der Judaskuß findet sich wieder als letzte Zärtlichkeit Jennys für den Todgeweihten. Schließlich war ja sie es, die ihn der sicheren Todesstrafe überantwortete, als sie nicht für ihn bezahlen wollte – und damit wiederum ein biblisches Muster erfüllte, nämlich die Verleugnung Petri: dreimal weigert sich Jenny, für ihren Paule zu zahlen.

Auch die Gerichtsverhandlung läßt ein biblisches Muster erkennen, nämlich die Verhandlung vor Pilatus. Denn nicht ohne Grund findet vor dem Prozeß gegen Paul Ackermann ein anderer Termin statt, der im Verhandlungsgefüge nirgendwo motiviert oder vorbereitet wäre. Der Angeklagte heißt Tobby Higgins und wird beschuldigt »des vorsätzlichen Mor-

des zwecks Erprobung eines alten Revolvers« (2,549). Sobald man eine Bestechungssumme ausgehandelt hat, wird er prompt freigesprochen. Dieser losgegebene Mörder dürfte niemand anders als der von Pilatus amnestierte Barrabas sein. Gegen Paul Ackermann indes lautet einer der Anklagepunkte, er habe die ganze Stadt verführt und dadurch Ruhe und Eintracht gestört (2,552) – wie der biblische Vorwurf »Er hat das Volk erregt« (Lukas 23,5).

Der Tod des Paul Ackermann läßt schließlich durch eine Reihe von *Bibel*-Zitaten die Analogie zur Passionsgeschichte vollends deutlich werden. Der eigentlichen Hinrichtung geht eine kurze Szene voraus, die der Verspottung Christi entspricht. In Anlehnung an die *Bibel*-Zeile »Sei gegrüßt, lieber Judenkönig!« (Johannes 19,3) wird der Delinquent gegrüßt und zum Grüßen aufgefordert: »Grüße! Siehst du nicht, daß du gegrüßt wirst?« (2,556) Während der Todeskandidat zum »Richtplatz« geführt wird – es heißt ausdrücklich »Richtplatz«, obschon ein elektrischer Stuhl wohl kaum im Freien Aufstellung finden wird –, empfiehlt er seine Freundin Jenny dem Heinrich, wie Jesus vom Kreuz herab seine Mutter dem Jünger Johannes anempfahl (2,557):

Und jetzt empfehle ich dich
Meinem letzten Freund Heinrich.

Von den sieben Worten am Kreuz spricht Paul Ackermann noch ein weiteres: »Gebt mir doch ein Glas Wasser!« (2,561) bittet er und variiert damit das »Mich dürstet«. Statt der letzten Worte »Es ist vollbracht« befindet der Dreieinigkeitsmoses mit brutaler Sachlichkeit »Fertig!« (2,561) Doch wem all diese Zitate und Anspielungen noch nicht genügen, dem wird im letzten Bild ein überaus beziehungsreicher Fingerzeig gegeben, wenn die Demonstranten mit der Leiche Paul Ackermanns sagen: »Können ihm Essig holen«; und damit noch nicht genug, weist die unmittelbar folgende Zeile auch noch auf das Schweißstuch der Veronika hin, wenn es dort heißt: »Können ihm das Gesicht abreiben« (2,563).

Um die Parallelität auch noch auf einer anderen Ebene fortzuführen, läßt sich nun vermuten, daß der Autor seinem Helden eben darum den Beruf eines Holzfällers zugedacht hat, weil dessen Urbild ein Zimmermannssohn aus Galilea ist

– Brechts sarkastischer Spottgeist mag sich daran ergötzt haben, daß somit beide Herren aus der Holzbranche stammen.

Nun ist es der Forschung nicht verborgen geblieben, daß Bertolt Brecht es liebte, in seine Werke hier und dort abgewandelte *Bibel*-Zitate einzustreuen.⁷ Man spricht vom Verfremdungsprinzip und sieht in dem Widerspruch zwischen Herkunft und Anwendung solcher Zitate ein dialektisches Reizverhältnis. Doch in *Mahagonny* dürfte die Fülle der mehr oder weniger deutlichen Anklänge kaum noch als bloßes Spiel der Laune abzutun sein. Nimmt man sie alle als beziehungsvolle Hinweise auf die wahre Natur dessen, was sich hinter dem Vorwand von Aufstieg und Fall eines modernen Sündenbabel abspielt, so eröffnet sich plötzlich mehr als nur ein labyrinthisches Gefilde biblischer Archetypen. Denn nur in *Mahagonny* hat der Autor alle Zitate in einen der *Bibel* analogen Sinnzusammenhang geordnet, der allein es vertretbar erscheinen läßt, die immer neue Evokation biblischer Mythologie als eine zusammenhängende Parodie des Buches der Bücher anzusehen.

Dazu darf auch mit einigem Recht das deutungsbedürftige letzte Bild des Stücks herangezogen werden, das sieben Demonstrationzüge gegen- und durcheinander ziehen läßt, während eine Projektion im Hintergrund das brennende Mahagonny zeigt. Hier, so sei behauptet, schlägt die possenhafte *Bibel*-Parodie endgültig in aggressive Religionskritik um. Denn – so muß die letzte Szene gedeutet werden – auch der Neue Bund hatte offensichtlich ein Gebrechen, an dem die »Paradiesstadt« schließlich zugrunde gehen muß, Paul Ackermans letzte Worte formulieren es: »Jetzt erkenne ich: als ich diese Stadt betrat, um mir mit Geduld Freude zu kaufen, war mein Untergang besiegelt . . . Die Freude, die ich kaufte, war keine Freude, und die Freiheit für Geld war keine Freiheit« (2,560).

Als der Holzfäller seinen Henkern die Frage stellte: »Ihr wißt wohl nicht, daß es einen Gott gibt?« – der Autor läßt ihn damit die Worte des zweiten Schächers am Kreuz abwandeln –, hatte er durch das Spiel von »Gott in Mahagonny« eine Antwort bekommen, die der des ersten Schächers entspricht. Doch die Mißachtung der ewigen Verdammnis wird bei

Brecht ausdrücklich begründet (2,560):

An den Haaren
Kannst du uns nicht in die Hölle ziehen
Weil wir immer in der Hölle waren.

Will man die Essenz der Brechtschen *Bibel*-Parodie und -Deutung, wie sie sich in *Mahagonny* kundtut, auf eine Formel bringen, so müßte sie ungefähr folgendermaßen lauten: der Alte Bund forderte Menschenunmögliches, der Neue Bund erlaubte Menschennotwendiges, doch beide übersahen den springenden Punkt: es wurde versäumt, das Geld abzuschaffen (2,563):

Aber dieses ganze Mahagonny
Hat nichts für euch, wenn ihr kein Geld habt.

Wenn die Demonstrierenden auf leinem Kissen Paul Ackermanns Scheckbuch wie eine Reliquie vor sich hertragen, demonstriert damit zugleich der Autor einen ursächlichen Zusammenhang zwischen der Religion und dem Geld. Dem kundigen Leser wird es nicht entgangen sein, daß er damit jene These von Karl Marx exemplifiziert, der zufolge Religion nichts anderes sei als ein Ausdruck des bedrängten Individuums in der Not wirtschaftlicher Unordnung. Auch Brecht vermag dem Christentum in der Realität des *hic et nunc* eine Daseinsberechtigung nicht zuzusprechen. Das wird deutlich in der Rauschszene, die Adorno als »positives Zentrum« der Oper betrachtet, weil er in dem improvisierten Segelschiff aus Billardtisch und Storestange »Intentionen der Freiheit«⁸ sich verwirklichen sieht. Doch nicht von ungefähr endet die imaginäre Alaskafahrt nicht an den ersehnten Gestaden der Seligen, sondern mit der ernüchternden Rückkehr nach Mahagonny, das die Traumschiffer ja nie verlassen hatten. Der Schlusssatz »Ach, es ist Mahagonny«, von Paul Ackermann »tief enttäuscht« (2,544) geseufzt, soll denn auch nichts anderes augenfällig machen als den Katzenjammer, der einem »Trip« ins Reich des Transzendenten und Irrationalen unausweichlich folgen muß. So entpuppt sich der Ewigkeitsgedanke, das Faszinosum aller Jenseitsreligionen, als ein gleißnerischer Trug; die Oper muß daher folgerichtig im Chaos enden und mit dem resignierenden Schlusssatz der »Unbelehrbaren«

schließen: »Können uns und euch und niemand helfen« (2,564).

Wenn sich nun diese These halten läßt, daß *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* eine in Religionskritik mündende *Bibel-Parodie* sei, sollte es auch möglich sein, den Namen des Brechtschen Sündenbabel aus der *Bibel* zu erklären. Zwar gibt die Begbick als Stadtgründerin dem Namen Mahagonny die fiktive Übersetzung »Netzstadt«, doch wird man das als hintergründigen Sarkasmus des Autors verstehen müssen, für den das Unternehmen »Religion« nur Bauernfang und Menschenfischerei bedeutet. Die Analogie zur Zerstörung Babylons gibt einen Hinweis, daß man tunlichst in der *Apokalypse* des Johannes suchen sollte. Dort findet sich denn auch ein zweites sündhaftes Land, dessen Einwohner sich einer nicht minder herzlichen Beziehung zum Satan erfreuen. Dieses Land heißt Magog, Daraus dürfte Brecht in Anlehnung an das dreisilbige Babylon sein »Mahagon«, wie die Stadt im Stück mehrfach genannt wird, gebildet haben.

Zur Namensdeutung läßt sich sagen, daß Arnolt Bronnen in seinen Erinnerungen schreibt, Brecht habe mit dem Wort Mahagonny zu Beginn der zwanziger Jahre den Antisemitismus bezeichnet.⁹ Dies stimmt recht gut mit dem biblischen Befund überein, denn die Völkerscharen, die Israel vernichten wollen, werden, wie Hesekiel prophezeit, aus dem Lande Magog kommen. Daß diese *Bibel*-Stelle Brecht nicht unbekannt war, darf mit Sicherheit angenommen werden, denn schließlich hieß es von ihm, daß er »die Bibel immer wieder las«.¹⁰ Eine weitere Vermutung ließe sich anknüpfen: wie Babylon bei Johannes eine Chiffre für das antike Rom ist, dürfte Mahagonny bei Brecht ein Schlüsselwort für das Berlin der Goldenen Zwanziger Jahre sein. Denn Bronnen berichtet, daß Brecht bereits 1923 in einem Brief den Satz geschrieben habe: »mahagonny weist alle baiern aus.«¹¹ Die Bayernfeindlichkeit darf gewiß als ein Hinweis auf den preußischen Charakter Mahagonnys verstanden werden. Zugleich aber zeigt Bronnens Bemerkung, daß Brecht schon in den frühen zwanziger Jahren mit dem Wort Mahagonny die Vorstellung einer sündhaften Metropole verband, als die sich das Berlin der »roaring twenties« einem Zuwanderer aus Augsburg zweifellos dargestellt haben mochte. Dies aber bedeutet, daß aller

Anlaß besteht, die ursprüngliche Konzeption von *Mahagonny* in ebendiese frühen Jahre zu verlegen.

Diese Einsicht hat weitreichende Konsequenzen. Daß Brechts Auseinandersetzung mit der *Bibel* ernsthaft und intensiv war, ist nicht unbekannt. Es sei nur an seine Antwort anlässlich einer Prominenten-Umfrage nach dem stärksten Eindruck erinnert: »Sie werden lachen: die Bibel.«¹² Daß aber im Spektrum der Brechtschen Stücke und Bearbeitungen ein biblisches Thema offenbar fehlt, hat oft genug Verwunderung ausgelöst. »Eines freilich fällt auf«, glaubt der Brecht-Kenner Hans Mayer nach einem Blick auf den weitgespannten Bogen der Brechtschen Stoffwahl feststellen zu sollen, »ein biblischer Stoff ist nicht darunter.«¹³ Diese Behauptung wird sich nun kaum noch halten lassen. Es darf vielmehr vermutet werden, daß die Grundkonzeption von *Mahagonny* eines dieser frühen Projekte darstellt. Immerhin spricht auch Brechts Jugendfreund Münsterer in seinen Erinnerungen davon, daß Brecht in frühen Jahren gerade biblische Themen bearbeitet habe; bereits 1919 seien zwei Dramen mit solcher Stoffwahl nahezu vollständig ausgearbeitet gewesen.¹⁴ Doch biblischer Gehalt ohne tendenziöse Aktualisierung und Ironie dürfte von Brecht schließlich als zu wenig spaßig und darum unverdaulich für sein Publikum angesehen worden sein, so daß der Autor aus solchen Überlegungen heraus die *Bibel*-Dramen verwarf, um sie erst viel später, in neuem Gewand und kaum kenntlich, publikumswirksame Urstände feiern zu lassen.

Um die These von den aktualisierten *Bibel*-Stoffen weiterzuverfolgen, könnte man nämlich auch das frühe Lustspiel *Mann ist Mann*, geschrieben 1924/25, mit seiner Fabel von der »Ummontierung« eines Menschen in derselben Weise als noch sehr viel hintergründigere Umwandlung eines biblischen Musters deuten: Galy Gay, der auszog, einen Fisch zu kaufen, und am Ende das Schicksal von 7000 Flüchtlingen in seiner Hand hat, dürfte in einem ursprünglichen Entwurf niemand anders als der Apostel Petrus gewesen sein, der bekanntlich gleichfalls nur vorhatte, Fische zu fangen, als er die Berufung empfing, und darauf urplötzlich seine Netze liegenließ, um zum »Menschenfischer« zu werden. Nicht nur spricht Galy Gay die abgewandelten Verratsworte des Petrus, er sagt auch sehr beziehungsreich: »Wissen Sie was, Witwe Begbick, einer

ist keiner, es muß ihn einer anrufen« (2,362). Das Phänomen des raschen Persönlichkeitswandels hat der Pazifist Brecht hier zugespitzt auf dessen gefährlichste Variante, auf die Gehirnwäsche, der ein unwilliger Rekrut unterzogen wird, bis man einen Soldaten aus ihm gemacht hat. Der harmlosfreundliche Packer mit dem fröhlichen Namen ist am Ende zu Jeraiah Jip, der berüchtigten »menschlichen Kampfmaschine«, geworden. Das ist freilich keine *Bibel*-Parodie, sondern allein die Aktualisierung eines staunenswerten Phänomens, von dem die *Bibel* berichtet.

Um die Orgie der Konjunktive auf die Spitze zu treiben, ließe sich hier eine weitere Vermutung anknüpfen. Wenn zur Zeit der Abfassung von *Mann ist Mann* nur eine Aktualisierung biblischer Thematik möglich war, dann dürfte der frühestmögliche Zeitpunkt für eine regelrechte Parodie der *Bibel* das Jahr 1926 sein, als dem Autor durch die Marx-Lektüre eine späte Motivation für seine kompromißlose Ablehnung der christlichen Heilslehre in die Hände gefallen war. Es dürfte kein Zufall sein, daß er just im selben Jahr mit der *Taschenpostille* die Institution des Erbauungs- und Trostbüchleins im Stil des »Rosengärtchens« und des »Himmelschlüssels« bissig parodiert, im Jahr darauf mit der *Hauspostille* dies wiederholt und zur Zeit der Fertigstellung von »*Mahagonny*« mit dem Gedicht *700 Intellektuelle beten einen Öltank an* nicht weniger bössartig das *Vaterunser* abwandelt; Hans Mayer nennt das »umfunktionierte Theologie«. ¹⁵ Da sollte es so unwahrscheinlich nicht sein, daß Brecht auch die *Bibel* selbst einer konsequenten Parodie zu unterwerfen trachtete, sich dabei auf die alten *Mahagonny*-Pläne besann und die Parodie in einer ersten skizzenhaften Andeutung als Songspiel auf die Bühne brachte. Später dann, als er den Erfolg der *Dreigroschenoper* durch ein rasches Remake wiederholen wollte, kam ihm das immer noch nicht voll ausgeführte *Mahagonny*-Projekt recht gelegen, zumal das *Kleine Mahagonny* bereits die in der *Dreigroschenoper* so erfolgreichen Grundzüge enthielt. Denn der Stückeschreiber, wie Brecht sich selbst gern nannte, verhehlte nie, daß Kunst nach Brot geht, und er dachte damals, wenn man den Äußerungen eines seiner Freunde glauben darf, es wäre eine Schande, »wenn ich es nicht bald zu einem Auto und zu einem Landhaus brächte«. ¹⁶

Darum auf ein altes Projekt zurückzugreifen, ist gewiß nahe-
liegend – doch hier beginnt endgültig das Reich der Spekula-
tion, das zu betreten sich der Interpret versagen muß.

Es wäre schließlich nur noch die Frage aufzuwerfen, warum
Brecht den hintergründigen Sinngehalt der Oper *Mahagonny*
niemals aufklärte. Zunächst einmal wird man antworten müs-
sen: es hat ihn niemand danach gefragt. Und dies wäre denn
auch für ihn, der sich so gern naiv gab, eine nicht ungemäße
Antwort. Zum anderen aber wird man vermuten dürfen, daß
die Abrechnung mit jenem Buch, das ihn nach eigener Aussage
am stärksten beeindruckt hat, ihm zu »persönlich« erschie-
nen sei, als daß er ein solches Geschäft vor aller Öffentlichkeit
erledigen mochte. Denn schließlich hätte man dem engagier-
ten Kommunisten des Jahres 1930 die Beschäftigung mit den
Problemen der eigenen Jugendphase sehr wohl verübeln und
ihn töricht schelten können. Desto mehr mußte er darauf
sehen, alle Spuren einer so alten Konzeption tunlichst zu
tilgen. Daß ihm dies nicht vollständig gelang, machte diese
Deutung möglich; daß er es immerhin versuchte, macht sie
wahrscheinlich.

Anmerkungen

- 1 Theodor W. Adorno, *Mahagonny*. In: *Moments musicaux* (Frankfurt, 1964), S. 133.
- 2 Vgl. Max Spalter, *Brecht's Tradition* (Baltimore, 1967), S. 178.
- 3 Henning Rischbieter, *Bertolt Brecht* (Velber, 1966), I, 75.
- 4 Peter Panter, *Proteste gegen die Dreigroschenoper*. In: *Die Weltbühne* (8. IV. 1930).
- 5 Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur* (Frankfurt, 1953), S. 130.
- 6 Matthäus 26,47; Markus 14,43; Lukas 22,47.
- 7 Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht* (Nürnberg, 1959), S. 42-49.
- 8 Adorno, *Moments*, S. 134.
- 9 Arnolt Bronnen, *Tage mit Bert Brecht* (Wien, 1960), S. 143 f.
- 10 Hans Otto Münsterer, *Erinnerungen an Bert Brecht im Jahre 1919 in Augsburg*. In: *Panorama* (August 1959), S. 7 f.
- 11 Bronnen, *Tage*, S. 150.
- 12 *Der stärkste Eindruck*. In: *Die losen Blätter* (1. XII. 1928).
- 13 Hans Mayer, *Bertolt Brecht und die Tradition* (Pfullingen, 1961), S. 49.
- 14 Münsterer, *Bert Brecht* (Zürich, 1963), S. 138.
- 15 Mayer, S. 49.
- 16 Bernhard Reich, *Erinnerungen an den jungen Brecht*. In: *Sinn und Form*. Zweites Sonderheft »Bertolt Brecht« (1957), S. 435.

Wend Kässens / Michael Töteberg (Hamburg)

»... fast schon ein Auftrag
von Brecht«.

Marieluise Fleißers Drama

Pioniere in Ingolstadt

Marieluise Fleißer lernte Brecht 1924 über Lion Feuchtwanger kennen, der ihr erstes Drama *Fegefeuer in Ingolstadt* Brecht zu lesen gegeben hatte. Brecht vermittelte die Uraufführung des Stückes durch Moritz Seelers »Junge Bühne« am Deutschen Theater in Berlin. Alfred Kerr vermutete in seiner Kritik: »Begabt-naturalistisch ist die Fleißer – wenn's die gibt und so sie nicht ein Pseudonym für den Brecht ist«¹, obwohl *Fegefeuer in Ingolstadt* noch unabhängig von Brecht entstanden war.

Dagegen ist Fleißers nächstes Stück *Pioniere in Ingolstadt* schon fast eine Auftragsarbeit für Brecht. Brecht habe das Stück geradezu von ihr verlangt, bekennt sie. Er gab konkrete stoffliche und dramaturgische Anweisungen, die sie in seinem Sinne zu erfüllen versuchte. Nach der Uraufführung 1928 in Dresden schrieb sie eine neue Fassung für die Aufführung am Schiffbauerdamm-Theater, deren Regie offiziell Jacob Geis übernommen hatte, wobei Brecht selbst stark an der Inszenierung beteiligt war. Bis kurz vor Premiereneröffnung verlangte Brecht von der Fleißer Änderungen und neue Szenen. Er machte das Stück immer mehr zu seinem eigenen, und Fleißer nahm an den letzten Proben überhaupt nicht mehr teil.

Pioniere in Ingolstadt soll uns hier in erster Linie als ein wichtiges Dokument aus der »Inkubationszeit des epischen Theaters« (R. Grimm) interessieren. Brecht hat das Stück wiederholt als ein Beispiel für das von ihm angestrebte epische Theater genannt, so etwa im Kölner Rundfunkgespräch von 1929. In seinem Aufsatz *Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt*, 1940 geschrieben, nennt er die Berliner Aufführung der *Pioniere in Ingolstadt* als einzige Inszenierung eines

fremden Stückes, in der diese Technik der Schauspielkunst angewandt wurde. Und noch 1951 zählt er Fleißers Drama in einer Liste von Büchern auf, die er jungen Leuten zum Lesen empfiehlt.²

Werner Hecht wertet Brechts positives Urteil über *Pioniere in Ingolstadt* »als Beweis für die Unvollkommenheit seiner damaligen Auffassung von einem zukünftigen Theater«.³ Dieses Urteil gilt es zu überprüfen; bzw. – um die Fragestellung aus einer anderen Perspektive zu formulieren – an den *Pionieren in Ingolstadt* läßt sich der Stand von Brechts Theorie des epischen Theaters um 1929/30 ablesen. Dabei ist besonders Brechts und Geis' Inszenierung aufschlußreich; denn episches Theater verwirklicht sich erst in der Aufführung, da es einen neuen Darstellungsstil verlangt. Brecht wandte sich wiederholt gegen den herrschenden Theaterbetrieb, der die neuen epischen Dramen im alten Stil aufführte. Deshalb sah er die Notwendigkeit, selbst Regie zu führen.

Die Berliner Aufführung der *Pioniere in Ingolstadt* wurde zu einem der größten Theaterskandale der Weimarer Republik. Die gesamte deutsche Presse berichtete über die Skandalpremiere. Eine Reihe der bedeutendsten und exponiertesten Kritiken, wie etwa die Theaterkritik in der *Roten Fahne* oder Walter Benjamins Entwurf zu einer Rezension, sind bisher von der Literaturwissenschaft unerwähnt und unausgewertet geblieben. Dabei erlaubt gerade die ungewöhnlich große publizistische Resonanz, die Inszenierung weitgehend zu rekonstruieren, so daß wesentliche Elemente des von Brecht geforderten und in dieser Inszenierung erprobten neuen Darstellungsstils sichtbar werden.

Der Berliner Theaterskandal

Der Inhalt des Dramas ist schnell erzählt: Pioniere kommen in die Kleinstadt, um eine Brücke zu bauen. Die Dienstmädchen des Ortes versuchen – unterschiedlich nach Temperament und Erfahrung – Kontakt zu den Pionieren zu bekommen. Die im Haushalt von ihrem Arbeitgeber geschundene Berta, unerfahren und befangen in romantischen Illusionen aus Liebesromanen, muß erleben, daß sie von dem Pionier Karl wie der letzte Dreck behandelt wird. Ihre kleinbürgerlichen Vorstellungen

von Liebe kann sie in dieser Welt nicht verwirklichen: der Pionier, vom Feldwebel schikaniert, läßt – wie alle anderen Pioniere auch – den Druck der militärischen Hierarchie nach außen ab, d. h. auf sein Mädchen. Als die Brücke fertig ist, marschieren die Pioniere ab; der Feldwebel gibt noch eine letzte Ermahnung, die Zahl der unehelichen Kinder dürfe im nächsten Ort nicht so hoch ausfallen. Die Mädchen bleiben in der Kleinstadt zurück.

Nachdem das Stück im März 1928 in Dresden ohne besondere Resonanz uraufgeführt worden war, kam es bei der Aufführung ein Jahr später in Berlin zum Skandal, ausgelöst durch zwei von Brecht während der Probenarbeit angeregte Szenen: ein Gespräch dreier Gymnasiasten, die über die Anatomie des weiblichen Körpers ihre Witze machen, und das Geständnis eines Dienstmädchens, sie sei geschlechtskrank, das sie dem Soldaten Karl auf einer Bank auf dem Friedhof macht. Die nach dem Willen Fleißers nur aus dem Bühnenhintergrund zu hörende Entjungferung Bertas verlegte Brecht außerdem in eine verhängte Kiste, die man auf der Bühne rhythmisch wackeln ließ.

Die neugeschriebenen Szenen waren für den Handlungsverlauf unwichtig. Die drei Gymnasiasten tauchten nur in dieser Szene auf. Diese Szenen erfüllten offensichtlich nur eine Funktion: Brecht suchte das Publikum zu provozieren. Er hatte die gelangweilten Gesichter der Zuschauer und deren genießerische Haltung beobachtet. Um das Publikum aus dieser Haltung herauszuholen, mußte es schockiert werden, mußte auf der Bühne »etwas Radikales, Scharfes« geboten werden. Denn Brecht wußte: »Ein Theater ohne Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens« (15, III u. 83).

Die Provokation wirkte. Schon während der Premiere kam es zu Protesten aus dem Zuschauerraum. Der anwesende Berliner Polizei-Vizepräsident griff sofort nach der Vorstellung ein und drohte mit einem Verbot, falls nicht die von ihm gewünschten Streichungen vorgenommen würden. Die bewußte Provokation durch Brecht kann – ähnlich wie der Dreigroschenprozeß – als soziologisches Experiment betrachtet werden. Denn eigentlich war die Zensur 1918 abgeschafft worden. Die polizeiliche Maßnahme mußte sich deshalb auf das Allgemeine Landrecht von 1794 stützen, das der Polizei

das Recht gab, bei Gefährdung der öffentlichen Sicherheit einzugreifen. Die völlig unangemessene Maßnahme der Polizei offenbarte einmal mehr deren Klassencharakter.

Neben der aufgeregten Ingolstädter Heimatpresse, die den Namen ihrer Stadt beschmutzt sah – Oberbürgermeister Gruber protestierte sogar beim Deutschen Städtetag gegen »das gemeine Machwerk, das Schmäh- und Schandstück« –, reagierten vor allem die nationalen Blätter auf die Provokation. Eine Kritik sei stellvertretend für alle, recht ähnlich klingenden Stimmen der Rechtspresse zitiert: »Das hat uns gerade noch gefehlt! Wo war bisher die deutsche Frau radikalster Observanz, die sexuelle Aufklärung mit Verhöhnung nationaler Eigenarten zu einem lieblich duftenden Bukett zusammenband? Mit Marieluise Fleißer aus Ingolstadt in Bayern ist sie uns endlich geschenkt! Vor diesem alles zersetzenden Frauengemüt hält keinerlei Wert noch Sitte stand. In alles gießt sie ihre Jauche hinein und wähnt damit, ein Werk der geistigen Befreiung zu tun.«⁴

Die für die Berliner Aufführung neu geschriebenen Szenen werfen nicht nur ein Licht auf Brechts provokatorische Absichten, sondern auch auf die dramatische Form der *Pioniere in Ingolstadt*. Da diese Szenen keine für den Handlungsverlauf notwendige Funktion hatten, konnten die vom Polizeipräsidenten geforderten Streichungen vorgenommen werden, ohne daß das Stück in irgendeiner Weise zerstört wurde. Brecht hatte Fleißer für die *Pioniere in Ingolstadt* das Montage-Prinzip vorgeschlagen. »Anregung von Brecht: das Stück muß keine richtige Handlung haben, es muß zusammengebastelt sein, wie gewisse Autos, die man in Paris herumfahren sieht, Autos im Eigenbau aus Teilen, die sich der Bastler zufällig zusammenholen konnte, aber es fährt halt, es fährt!«⁵ Das Stück konnte daher ummontiert und eine Szene, die sich in Dresden als wirkungslos erwiesen hatte, weggelassen werden: die dramatische Struktur des Stückes ließ solche Veränderungen zu.

Ein Kritiker bemerkte mit Recht: »Das Stück hat schätzungsweise zwanzig Bilder. Es könnte ebensogut halb so viel oder nochmal so viel haben: der Endeffekt wäre derselbe.«⁶ Von vielen Kritikern wird die locker aneinandergereihte Szenenfolge negativ beurteilt, weil sie offenbar von der Vorstellung

eines geschlossenen Dramas ausgehen: *Pioniere in Ingolstadt* sei »ein loses Bündel kurzer Szenen, einigermaßen zusammengehalten durch den Faden einer dünnen Handlung, der mehrfach zu zerreißen droht. Von eigentlichem dramatischen Geist ist nichts darin zu spüren.«⁷ Wohlwollende Kritiker wie Albert Zimmer glauben, daß Fleißer sich noch nicht zum klaren Ja und Nein dramatischer Forderung durchgerungen habe; sie sei jedoch eine starke epische Begabung: »Die beiden Stücke der Fleißer sind in äußere Dramenform gebrachte epische Entwicklung.«⁸ Doch nur Alfred Kerr setzt die *Pioniere in Ingolstadt* bewußt mit dem epischen Theater in Beziehung und nimmt in seiner (positiven) Kritik erneut die Gelegenheit wahr, gegen Brecht zu polemisieren: »Ist Fleißer jetzt auch eine Dramatikerin, was den Bau betrifft? [. . .] Die Handlung führt sie eben so hin. Wie (sagen wir:) bei Tschechoff. Nun, es geht alles; auch ohne den festhaltenswürdigen Salm vom »epischen Drama.«⁹

Brecht, der Fleißer zur epischen Dramenform anregte, ging davon aus, daß die Zeit der großen Einzelnen vorüber sei und daß sich damit auch das Individualdrama erledigt habe. Im Kölner Rundfunkgespräch (Januar 1929) spottete er: »Ja, die großen Einzelnen! Die großen Einzelnen waren der Stoff, und dieser Stoff ergab die Form dieser Dramen. Es war die sogenannte dramatische Form, und dramatisch bedeutet dabei: wild bewegt, leidenschaftlich, kontradiktorisch, dynamisch. [. . .] Bei Shakespeare sehen Sie es genau. Shakespeare treibt durch vier Akte den großen Einzelnen, den Lear, den Othello, den Macbeth, aus allen seinen menschlichen Bindungen mit der Familie und mit dem Staat heraus in die Heide, in die vollständige Vereinsamung, wo er im Untergang sich groß zu zeigen hat. Dies ergibt die Form, sagen wir, eines Haberfeldtreibens. Der erste Satz der Tragödie ist nur da für den zweiten, und alle Sätze sind nur da für den letzten Satz« (15,149).

Am Militär interessierten Brecht vor allem die kollektiven Kräfte. Verlust der Persönlichkeit in der militärischen Organisation und im Krieg war für ihn die Perspektive bürgerlicher Kritik. Deshalb durfte ein Stück über das Militär nicht die Form des traditionellen Individualdramas haben, vielmehr verlangte gerade ein solches Thema das epische Drama. Die

Darstellung des Militärs führte zu einer politischen Kontroverse zwischen Hans Kafka und Walter Benjamin in der *Literarischen Welt*. Kafka sieht in den Berliner Premieren von *Pioniere in Ingolstadt* und Zuckmayers *Rivalen* die Fortsetzung einer Tendenz, die mit Brechts *Mann ist Mann* begonnen habe. Diese Stücke zeigten auf der Bühne »die verfluchten Kerls aus dem Volke, die mit den Eisenmuskeln und den akrobatischen Gelenken, die mutigen Naturburschen, – Sauf- lust, Freßlust und Lust des Fleisches: o wie verschwenderisch ist die Natur! Wie sich aber Marieluise Fleißer und Carl Zuckmayer zwischen ihren braven Soldaten und ihren nach links tendierenden Überzeugungen zurechtfinden, erinnert an jene ausländischen Kriegsfilme, die gelegentlich eingestreute deutsche pazifistische Titel in ihr Gegenteil umfälschen.« Kafka befürchtet, daß der Zauber der Uniformen und der (parodistisch in den *Pionieren in Ingolstadt* verwendeten) bayrischen Militärmärsche die Zuschauer für den Militarismus einnehmen könnte. Deshalb fordert er, das Militär nicht mehr auf der Bühne zu zeigen. Er will allenfalls noch »die Selbsterrettung«, nämlich »das Wegwerfen des Gewehrs«, als Thema gelten lassen.¹⁰

Benjamin, der offensichtlich ursprünglich eine Kritik der *Pioniere in Ingolstadt* für die *Literarische Welt* schreiben wollte, es dann jedoch nach Veröffentlichung von Kafkas Artikel unterließ, antwortete darauf mit dem Aufsatz *Nochmals: Die vielen Soldaten*.¹¹ Er stimmt Kafka darin zu, solche Theaterstücke nach politischen Voraussetzungen zu beurteilen, wirft ihm jedoch vor, eben nicht die Sprache des politischen Raisonnements gebraucht zu haben. »Das politische Raisonnement sagt uns: Diese Stücke sind in zumindest einer Hinsicht gegenüber allem, was wir von Militärstücken vorher hatten, ein politischer Fortschritt. [. . .] Wir haben die ersten Versuche vor uns, die kollektiven Kräfte zu zeigen, die in der uniformierten Masse erzeugt werden und mit denen die Auftraggeber der Heeresmacht rechnen.« Kafkas Sprache dagegen sei die des sentimentalischen Raisonnements; er lasse die Frage aus der politischen Diskussion in die bodenlose ethische abgleiten. Kafkas Forderung, das defätistische Heldenstück (das übrigens nach der Form des Individualdramas verlangt), sei eine »ethische Chimäre, ›rein vom Krieg«, ›die Hände rein vom

Blute« sich zu halten. Und doch gibt es keine Reinheit in diesen Dingen außerhalb des zweckmäßigen Verfahrens der Reinigung, dem bewaffneten Aufstand«. (Diese kämpferischen Sätze kamen nur verstümmelt zum Ausdruck; bezeichnenderweise fehlen die Worte »bewaffneter Aufstand« in der *Literarischen Welt*.)

Benjamin stand mit seiner Einschätzung, die Darstellung des Militärs in *Pioniere in Ingolstadt* bedeute einen politischen Fortschritt, ziemlich allein. Die positiven Kritiken Kerrs, Iherings und Polgars lobten in erster Linie den ästhetischen Rang des Stückes. Die Tageszeitung der KPD, die *Rote Fahne*, verurteilte es und sah darin nur »ein paar brombeerbillige antimilitaristische Happenpappen«: »Die *Pioniere in Ingolstadt* der jugendlichen Autorin Marieluise Fleißer sind ›Fleisch und Blut‹ gewordene Kindheitserinnerungen einer Herrschaftstochter, die in der elterlichen Küche oftmals den Soldatenschatz der Köchin Anna sah, viel und lüstern fragte und willig Antwort erhielt. Also die erotische Romantik bourgeois Dekadenz? Richtig! Just wie der Eigentumspießer von heute Detektiv und Einbrecher mit einer gewissen romantischen Gloriole (Edgar Wallace) umgibt, so dichtet Marieluise ihren Pionieren und Dienstmädchen eine Sexualität an, die aus allen Knopflöchern, allen Nähten platzt und die man förmlich zu riechen vermeint. ›Urformen der Liebe‹ versprach uns der Programmschreiber vorzusetzen. ›Urviechereien‹ wurden's aber – um im bajuvarischen Slang zu bleiben –, Urviechereien kasernierter oder sonstwie soziologisch mißhandelter ›Sakramenter‹.« In einem Zusatz zu der eigentlichen Kritik betont die *Rote Fahne* jedoch: »Obwohl wir das Stück ablehnen, müssen wir auf das schärfste gegen das Verhalten des Polizei-Vizepräsidenten Dr. Weiß protestieren.«¹²

Naïves Sehen und gestischer Gehalt

Während der Probenzeit zur Berliner Inszenierung veranstaltete der *Berliner Börsen-Courier* eine Umfrage bei bekannten Dramatikern nach der Bedeutung neuer Stoffe für das künftige Drama. Auf die von Ihering formulierte Frage antworteten u. a. Emil Burri, Leopold Jeßner, Fleißer und am ausführlichsten Brecht. Mit Bezug auf ihr Stück *Pioniere in Ingolstadt*

nennt Fleißer als neuen Stoff für das Theater »Sitten und Gebräuche an Hand von Anlässen« und führt aus: »Stoffe dieser Art verlangen im Gegensatz zur analytischen die synthetische Form des Dramas, im Gegensatz zum natürlichen das naive Sehen, so wie ein Kind den Begriff Haus auf seine Schiefertafel zeichnet, nämlich nicht das beliebige Haus gleich um die Ecke in der Dorotheenstraße, sondern etwas viel Aufregenderes, Striche für Mauern, ein Dach, Fenster, Tür, das Kennzeichnende des Hauses schlechthin. Sitten und Gebräuche dürfen nicht natürlich, das hieße verkleinernd, gespielt werden, sondern in einer höheren Art aufzeigend, so daß sie typisch gemacht, wesentlich auffallend, erstmalig sind. Nicht Milieu, sondern bereits Tacitus.«¹³ Diese Antwort enthält eine Reihe von grundlegenden ästhetischen Topoi, die zum großen Teil auch Begriffe der Ästhetik Brechts sind.

Die Aufgabe des Schriftstellers sei es, »die Sitten und Gebräuche der Menschen zu erfassen und so wiederzugeben, daß sie in einem intensiveren Sinn lebendig und wesentlich sind«, hatte Fleißer kurz zuvor auf eine andere Zeitungsumfrage geantwortet.¹⁴ Im Programmheft der Berliner Aufführung bescheinigte Brecht ihr: »Das Lustspiel *Pioniere in Ingolstadt* stellt die Sitten und Gebräuche im innersten Bayern dar.«¹⁵ Doch sind die in *Pioniere in Ingolstadt* dargestellten Sitten und Gebräuche noch nicht der von Brecht später geforderte Bezugspunkt revolutionärer Überbauarbeit, nämlich »die Sitten und Gebräuche, welche sich unter dem Druck der Ökonomie und der Politik immerfort entwickeln und in unserer Zeit bei klassenbewußtem Proletariat revolutionäre Funktion bekommen« (20,76). Vielleicht ist hier der Grund dafür zu suchen, daß Brecht für die Berliner Inszenierung das Stück in die Zeit um 1910 zurückverlegte und damit einen historischen Aspekt hinzufügte. Benjamin, der als einziger Kritiker diese Änderung positiv bewertete, sieht in diesem Stück die »Kräfte des militärischen Kollektivs noch durchsetzt mit denen des landschaftlichen und volklichen«. Darum habe dessen »verdienstvoller Regisseur« recht getan, es in die Vorkriegszeit, »die Epoche der allgemeinen Wehrpflicht zurückzusetzen«.¹⁶

In dem um 1929 geschriebenen Aufsatz *Über den Idealismus* fordert Brecht, »zur Grundlage unserer Kenntnis von der

Wirklichkeit das unmittelbar Beobachtbare« zu wählen (20,143). Dieser theoretischen Forderung versuchte er in seiner ästhetischen Praxis zu genügen. Er machte Fleißer einen entsprechenden Vorschlag, als sie ihm von den Pionieren erzählte, die für kurze Zeit zu Flußübungen nach Ingolstadt gekommen waren. »Der Brecht sagte mir, ich solle da hingehen nach Ingolstadt, wo die Soldaten auf Manöver waren. Und da müssen Sie natürlich ein bißchen herumhorchen, hat er gesagt. Das hab ich dann auch getan. [. . .] Ich bin da halt öfter am Abend losgeschoben. Manchmal habe ich eine Ausbeute mitgebracht und manchmal nicht. Man kann sich so etwas ja nicht vornehmen. Man geht da hinter anderen Leuten drein, man hört, was die da reden. Ich hab mich auch ansprechen lassen von Soldaten, ich sag das ganz ohne Scheu. Was die so gesagt haben, das hab ich dann zum Teil direkt in das Stück reingenommen.«¹⁷

Dieses ästhetische Verfahren, in der Wirklichkeit Beobachtetes und Erlauschtes unbearbeitet in den Dialog des Dramas aufzunehmen, darf nicht als Naturalismus verstanden werden, der »die menschliche Natur natürlich, das heißt unvermittelt, so wie sie sich gab, (phonetisch) darstellte« (15,214). Fleißer setzt das naive vom natürlichen Sehen ab und wendet sich gegen eine bloße Wiedergabe von »Milieu«. Ähnlich hat auch Brecht Milieuschilderung als wesenhaften Bestandteil des Naturalismus verworfen und kategorisch formuliert: »Das Gegenteil naiver Darstellung ist der Naturalismus.«¹⁸ Benjamin hob daher gerade Fleißers geglückten Versuch hervor, »die unliterarische, aber keineswegs naturalistische Sprache, die Leute wie Brecht heute suchen, in Anlehnung an den ebenfalls gar nicht naturalistischen Volksmund zu schaffen.«¹⁹ Hier, im konkreten Bezug auf die Sprache im Drama, kann der bisher nur schwer erkennbare Unterschied zwischen naivem Sehen und naturalistischer Aufnahme von Wirklichkeit verdeutlicht werden.

In ihrem autobiographischen Bericht *Frühe Begegnung* erinnert sich Marieluise Fleißer an ihre Gespräche mit Brecht: »Sie müssen kindlich schreiben«, sagte er zu mir, »auf die Naivität kommt es an, schreiben Sie ganz naiv. Lieber machen Sie Fehler, das ist nicht wichtig.« [. . .] Brecht redete mit mir über ganz naive Dinge. Ein Holzhackerlied hatte es ihm

angetan, und das sang er mir vor, zum Beweis, wie eine Sprache zwingend sein kann, mit wie wenig Mitteln. ›Mir sein de lustigen Holzhackergeselln und mir taen, was ma wölln, und mir taen, was ma wölln.« [. . .] Über den winzigen Satz ›da kenn i nix‹ konnte Brecht ausführlich reden und über die verfeinernde Verwandlung im Menschen, wenn er in seinen Angelegenheiten nichts mehr ausrichtet, weil er eben dann ›was kennt‹. Ich empfand es so, als führte er mich zum Ursprung der Sprache hin, dorthin, wo sie entstand.«²⁰ Ein ähnlich volkstümliches Lied wie das Holzhackerlied verarbeitete Fleißer in *Pioniere in Ingolstadt*, nämlich das Küchenlied *Heinrich schlief bei seiner Neuvermählten*. Brecht übernahm es später in seinen *Schwejk im zweiten Weltkrieg*.²¹

Brecht gebrauchte die volkstümlichen und mundartlichen Sprachformen ganz bewußt, da ihm die entsprechenden hochdeutschen Formen als gestisch ärmer erschienen. Gestische Sprache hat im epischen Theater Brechts nicht nur die Aufgabe, Inhalte zu transportieren, sie soll vielmehr das Verhalten der Sprechenden zueinander zum Ausdruck bringen. Der Dialekt als Sprache einer regional und sozial eng umgrenzten gesellschaftlichen Schicht kann sehr viel mehr semantisches Bedeutungspotential (und damit soziale Gesten) an sich binden als die allgemeinere, umfassendere Hochsprache. Die von Fleißer aus den zwanziger Jahren berichtete Demonstration des gestischen Gehalts der mundartlichen Ausdrucksform ›da kenn i nix‹ durch Brecht findet ihre Entsprechung in den Äußerungen, die er 1951 gegenüber Käthe Rüllicke-Weiler machte: »Vieles lasse sich in Hochdeutsch überhaupt nicht ausdrücken. So könnte man beispielsweise ›i mag net‹ keineswegs mit dem hochdeutschen ›ich mag nicht‹ übersetzen, da es einem entschieden hochdeutschen ›nein‹ entspräche. ›Nein‹ sei gestisch ärmer.«²²

Die Übernahme ästhetischer Begriffe Brechts darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß sich Fleißer der Konsequenz und des theoretischen Hintergrundes kaum bewußt gewesen sein dürfte. So wie sie Brechts Demonstration des ›naiven‹ Gestus der Volkssprache als Hinführung zu einem mystischen ›Ursprung der Sprache‹ verstand, so kommt der Dialekt für sie aus dem Unbewußten heraus.²³ Die Sprache ihrer Stücke ist keine von ihr für einen bestimmten ästhetischen Funktionszu-

sammenhang gewählte Sprachschicht, sondern wird ihr zu einem unabänderlichen Schicksal: »Ich kann meine Sprache nicht willkürlich ändern, ich kann mich niemals in Schriftdeutsch ausdrücken. Sprache kommt bei mir aus dem Unbewußten heraus, ich kann sie mir nicht aussuchen, sie ist untrennbar mit mir verbunden.«²⁴ »Die Sprache ist an meinen Arbeiten das Wichtigste. Ich habe sie allerdings instinktiv geschrieben, weiblich.«²⁵

Zweifellos wird Brecht von dem gestischen Reichtum der Fleißerschen Sprache fasziniert gewesen sein. Sie selbst dürfte diesen Zusammenhang kaum wahrgenommen haben: »Vom ›gestischen Moment‹ habe ich damals noch nichts gehört, das hat Brecht erst viel später formuliert. Dieser Begriff hätte mir viel Schwierigkeiten gemacht«²⁶, schreibt sie in einem Brief 1972. Doch schon 1926 hielt Elisabeth Hauptmann in ihren Arbeitsnotizen Brechts Verbindung von epischem Theater und gestischem Prinzip fest.²⁷ Und auch Brechts und Geis' Inszenierung der *Pioniere in Ingolstadt* muß als Versuch gesehen werden, das gestische Moment des epischen Theaters in der Probenarbeit herauszuarbeiten.

Die Regie benutzte alle aktuellen, von Piscator entwickelten Techniken; es wurde mit Inschrift, Photos und Film gearbeitet. Vor Beginn der Vorstellung zeigte ein Film Ingolstädter Sehenswürdigkeiten sowie Bilder aus dem Ingolstädter Familienleben. Der Vorhang wurde von der *Dreigroschenoper* entliehen. Bühnenbildner der Berliner Aufführung war Caspar Neher.²⁸ Ernst Josef Aufrecht, Direktor des Schiffbauerdamm-Theaters, erinnert sich: »Caspar Neher, der größte Bühnenbildner meiner Zeit, hatte eine transparente Luft gezaubert, in der eine Brücke entstand, die realistisch von den Pionieren Stück für Stück zusammengesetzt wurde.«²⁹

Die hervorragende Besetzung (u. a. Hermine Körber, Lotte Lenya und Peter Lorre) bestand fast ausnahmslos aus Schauspielern neuen Typs, die nach Brechts Meinung allein in der Lage waren, das neue epische Theater zu spielen. Die Theaterkritik, auch die der konservativen Presse, war von den schauspielerischen Leistungen begeistert. Doch wurde das desillusionierende Darstellungsprinzip gerade nicht erkannt und statt dessen die geglückte Identifikation gelobt. Nur nebenbei geäußerte Bemerkungen wie die Eloessers: »Die Regie [. . .]

erschöpfte auch die Schauspieler, die alle auf demselben langgezogenen Ton gehalten wurden«³⁰, lassen die Intentionen der Regisseure Brecht und Geis errahnen. Einzig Ihering, der in engem Kontakt mit Brecht und Fleißer stand, betont im Vergleich mit der Dresdner Uraufführung: »Die viel bessere Vorstellung des Theaters am Schiffbauerdamm war mimisch aufgelöst. Gänge, Bewegungen, Pausen. Die Sätze kamen nicht im sprachlichen, sondern im mimischen Zusammenhang wie bei Valentin.«³¹

Brechts Intentionen gingen genau in diese Richtung. Zwei Monate vor der Premiere veröffentlichte er die Forderung: »Die großen modernen Stoffe müssen in einer mimischen Perspektive gesehen werden, sie müssen Gestencharakter haben. Sie müssen geordnet werden nach Beziehungen von Menschen oder Menschengruppen zueinander« (15, 185). Sein Mitregisseur Geis erläuterte später diesen »mimisch-demonstrativen Stil«: »Worin besteht dieser (heute) uralte Stil der mimisch-demonstrativen Darstellungsweise? Ganz einfach (oder vielmehr gar nicht ganz einfach, sondern sehr schwer!) darin, daß für jede körperliche, jede geistige, jede seelische Grundsituation die einzig mögliche, eindeutig ausdrückende Haltung, das Verhalten in dieser Grundsituation gezeigt wird.«³² Die Übereinstimmung dieser Sätze mit Brechts Vorstellungen von einem gestischen Theater ist ohne weiteres deutlich: Geis' Ziel, das Herausstellen von sozialem Verhalten in Grundsituationen, entspricht Brechts Begriffen »gesellschaftlicher Gestus« und »Grundgestus«.³³

Wie weit dieser »mimisch-demonstrative Stil« jedoch auf Fleißers Drama *Pioniere in Ingolstadt* angewandt werden konnte, bleibt fraglich. Schon Ihering kritisierte in seiner oben zitierten Rezension, daß die mimische Auflockerung zuviel Zeit wegnahm: »Die *Pioniere in Ingolstadt* sind ein kurzes Stück. Sie sind eine fragmentarische Komödie. Das ist ihr Reiz. Sie vertragen keine Vervollständigung.«³⁴ Auch Benjamin notierte in seinen Aufzeichnungen, daß die von Brecht angestrebte Distanz »eine desto fester gezimmerte Handlung« benötige, weshalb die Regie an einem Stück wie *Pioniere in Ingolstadt* habe scheitern müssen: »So mußte es kommen, daß das Publikum sich den fehlenden Mimus dazu phantasierte, in einer Fülle von Mißverständnissen, Vergrößerungen der nuan-

ciertesten Stellen – weil die Stufung, Abschattung nur in sehr festem Material auf der Bühne gebildet wird.«³⁵

Benjamin bezweifelte also, ob *Pioniere in Ingolstadt* ein geeignetes Objekt sei, das noch unerprobte gestische Prinzip anzuwenden, genauer: ob dieses fragmentarische Stück einen ganzen Theaterabend lang das gestische Darstellungsprinzip tragen könne. Der Reiz des Stückes für Brecht dürfte darin gelegen haben, daß es im konkreten Detail, in den volkstümlichen Sprachformen schon voll von gestischem Gehalt steckte.

Die Neufassung von 1968

Noch im selben Jahr wurden die *Pioniere in Ingolstadt* im Hamburger Schiller-Theater nachgespielt (Premiere: 14. 9. 1929; Regie: Hans Lotz). Die Aufführung stand ganz im Zeichen des Berliner Skandals. In einer Zeitungsanzeige läßt die Theaterdirektion drucken: »Da dieses Werk in Berlin von der Zensur verboten war, wird wegen des besonderen Inhalts den Abonnenten auf Wunsch Umtauschrecht für eine andere Vorstellung eingeräumt. – Jeder Besucher muß sich durch Unterschrift verpflichten, die Vorstellung nicht zu stören.«³⁶ Während die Aufführung zu einem Publikumserfolg wird, reagiert die Kritik ausnahmslos negativ. Vor allem der fehlerhafte Bau dieses Stückes »neuprimitiven Volkstheaters« wird bemängelt und sogar der Eingriff der Berliner Zensur verteidigt.

Schon durch die bewußt provozierende Berliner Inszenierung war Fleißers Verhältnis zu Brecht gestört worden. Sie hatte den Theaterskandal nicht gewollt und fühlte sich von Brecht für dessen politische Zwecke mißbraucht. Ihr Bruch mit ihm und ihre Hinwendung zu dem Schriftsteller Hellmut Draws-Tychsen – der sie in einem Rundfunkvortrag mit den Worten, »Bert Brecht, dieser elende Literat« habe *Pioniere in Ingolstadt* »für den sogenannten Geschmack des Berliner Publikums gräßlich verstümmelt«, in Schutz nahm³⁷ – sind in der politischen Entwicklung Brechts zwischen 1924 und 1929 begründet, welche Fleißer nicht mitvollzog. Später erinnerte sie sich selbstkritisch: »Die Wirkung Brechts in der Weimarer Republik wurde wohl nur durch Ihering als eine gesellschaftliche erkannt. Im allgemeinen und besonders vom Publikum

her hat man ihn genossen als einen frechen jungen Dichter, der seinen Spott zu treiben liebte – auch mit dem Publikum, das in seine Stücke ging – und der durch gelegentlich sehr zarte lyrische Einsprengungen seine Anhänger entzückte. Aber diese Zielrichtung hatte er damals nur ungefähr.«³⁸ Die neue politische Zielrichtung erkannte auch Fleißer nicht, die 1928 von Berlin nach Ingolstadt umzog. Als Brecht sie ein Jahr später zu den Proben zurückrief, waren sie einander schon entfremdet. »Sie kam mit dem Wachsen nicht nach«, heißt es in der autobiographischen Erzählung *Avantgarde*.³⁹

Den Bruch mit Brecht versuchte Fleißer mit dem Drama *Der Tiefseefisch* zu bewältigen, in dem verschlüsselt Brecht und seine Clique auftreten. Das Stück, von Aufricht für das Schiffbauerdamm-Theater angenommen, zog sie jedoch auf Einspruch Brechts zurück. Später änderte sie ihre Haltung zu Brechts Inszenierung der *Pioniere in Ingolstadt* und räumte ein: »Ich habe darüber nachgedacht: so, wie es geschrieben wurde, war das Stück wahrscheinlich für die Bühne zu leise.«⁴⁰ Auf Anregung Helene Weigels schrieb sie – vierzig Jahre nach der Uraufführung – 1967/68 eine Neufassung. »Ich verstand erst allmählich, was Brecht in den ›Pionieren‹ von mir gewollt hatte und was ich ihm bei meinem ersten Entwurf schuldig geblieben war. Ich versuchte es ihm später noch zu geben, obwohl er damals schon tot war. Der gesellschaftskritische Einfluß Brechts auf mich kommt erst in meiner Bearbeitung von 1968 deutlich heraus.«⁴¹

Die Neufassung ist keine bloße Überarbeitung einiger Dialogpassagen. Um die antimilitaristische und gesellschaftskritische Tendenz zu verdeutlichen, hat Fleißer neue Personen eingeführt und den Umfang des Stückes nahezu verdoppelt. Nur die Darstellung der Beziehung zwischen Karl und Berta wird fast unverändert in die neue Fassung übernommen. Die durch das autoritäre Prinzip von Befehl und Gehorsam gekennzeichnete militärische Welt bekommt zusätzliche Aspekte; so den Haß der Soldaten auf die Zivilgesellschaft. Sogar ein neuer Handlungsstrang wird eingeführt: Das von der Stadt zum Brückenbau zur Verfügung gestellte Holz wird gestohlen, der zuständige Feldwebel dafür zur Verantwortung gezogen. Durch diese Holzdiebstahl-Fabel wird der in der ursprünglichen Fassung absolut militärischen Welt zugleich

eine soziale Dimension (»die Stadt«) verliehen. (Die Stadtverwaltung ist daran interessiert, die Brücke kostenlos durch die Pioniere bauen zu lassen und so Arbeitslohn zu sparen.)

Die breitere Darstellung der Szenen im Haushalt Unertls (in der ursprünglichen Fassung Benke genannt) zeigt die erschreckende Gleichheit der Herrschaftsstrukturen des Militärs und des zivilen Lebens und verschärft damit die kritische Beschreibung der militaristischen Gesellschaftsstruktur der Weimarer Republik. Der Militarismus-Vorwurf kennzeichnet eine »Übertragung ›soldatischer‹ Verhaltensweise auf ›zivile‹ Interaktionen und Entscheidungsprozesse«. ⁴² Unertl hat dieselbe Macht über das Dienstmädchen Berta wie der Feldwebel über die Pioniere; wie dieser kann er ihr Vorschriften für ihr Privatleben machen.

Die Neufassung der *Pioniere in Ingolstadt* zeigt ausschnitthaft die autoritäre Sozialordnung der Weimarer Republik und stellt sie als eine Vorbedingung für den Faschismus hin. Der Militarismus, die Durchdringung der Gesamtgesellschaft mit militärischen Strukturen: all das hat schließlich dem Faschismus den Weg bereitet. »Nachdem militärisches Gehabe ohnehin Kennzeichen aller sozialen und politischen Organisationen gewesen war«, schreibt Rudolf Wildenmann, »stellten sich der Einschmelzung der Bevölkerung in die verschiedensten Militär- oder Paramilitärorganisationen kaum Widerstände entgegen. Politische Ziele und soziale Attitüden trafen sich.« ⁴³

Als Fleißers Stück in dieser neuen, stärker politisch akzentuierten Fassung zur Aufführung gelangte, von der sich die Autorin heftige politische Reaktionen erwartete, wurde sie wiederum enttäuscht. Durchweg beurteilte die etablierte Theaterkritik die gesellschaftskritische und politische Ebene des Ganzen als wirkungslos und uninteressant für unsere Zeit. Einige wenige Kritiker führten dies auf die dramatische Form zurück: die gesellschaftlichen und politischen Bedingungen seien zwar gleich geblieben, »aber die Mittel, solche Popanze zu schockieren, sind völlig andere geworden«. ⁴⁴ Das epische Theater Brechts und damit auch das der Fleißer habe sich verbraucht. Die meisten Kritiker vermißten aktuelle politische Bezüge zur Gesellschaft der Gegenwart. Das Stück könne »heute niemand mehr aufregen« ⁴⁵; es enthalte »nur Sozialkri-

tik von damals«⁴⁶; die Aufführung sei gekennzeichnet durch einen »Hauch von Belanglosigkeit«.⁴⁷ Die sozialen Voraussetzungen »haben sich so radikal verändert, daß es scheint, als wäre das Stück von der Droste oder von der Sappho«.⁴⁸

Neben den Schleifer-Szenen, die von vielen Kritikern als Szenen aus einem Militärschwank bezeichnet werden⁴⁹, wird vor allem die Darstellung des Dienstmädchenproblems als historisch gewordene Sozialkritik empfunden. Was sich Unerl gegen Berta erlaube, sei »nicht mehr als Klassenkampfklammer«.⁵⁰ »Denn von der Ausbeutung irgendwelcher Dienstmädchen oder abhängiger Hilfskräfte kann heute – ein Blick in den Anzeigenteil jeder Tageszeitung genügt – so direkt nicht mehr die Rede sein.«⁵¹ Gerade der Hinweis auf den Inseratenteil der Zeitung zeigt jedoch, daß es sich hier um eine konjunkturbedingte Arbeitsmarktsituation handelt. Daß »Dienstmädchen rarer und als Raumpflegerinnen hoch geschätzt sind«⁵² und deshalb gute Arbeitsbedingungen verlangen können, bedeutet noch nicht, daß in unserer Gesellschaft die Ausbeutung von Lohnabhängigen abgeschafft wäre.

Die Sozialkritik der *Pioniere in Ingolstadt* bleibt aktuell, was nicht gleichbedeutend damit ist, daß die im Stück dargestellten Probleme unserem Alltag bis ins konkrete Detail entsprechen müssen. Das Stück spielt 1926: das hat Fleißer immer klar hervorgehoben. Aktualisierungen wie die Bearbeitungen Faßbinders lehnt sie ab: »Es sind heut nicht mehr dieselben Pioniere, die Pioniere sind heut technisch Verbeamtete von einem hohen Ausbildungs- und Wissensgrad, sie haben einen viel höheren Sold. Und solche Dienstmädchen gibts heute auch nicht mehr, damals gab es die noch. Also das Jahr 26 muß ich schon lassen, ich sehe auch nicht ein, warum nicht. Es gibt Stücke, die kann man immer spielen, die sind trotzdem aktuell.«⁵³

Die politische Aussage der *Pioniere in Ingolstadt* bleibt so lange aktuell, wie unsere Gesellschaft strukturelle Ähnlichkeiten mit der autoritären Sozialordnung der Weimarer Republik hat. Aber das Stück ist kein Agitationstheater; es hat keine direkte Aktualität in dem Sinne, daß die dargestellten Probleme unmittelbar als die unseren erkennbar wären. Einen Skandal wird das Stück, obwohl die Neufassung stärker politisch akzentuiert ist, nicht mehr hervorrufen. Was nicht heißt,

daß die *Pioniere in Ingolstadt* politisch wirkungslos geworden seien.

Anmerkungen

- 1 Alfred Kerr, *Marieluise Fleißer: Fegefeuer in Ingolstadt*. In: *Berliner Tageblatt*, 26. 4. 1926. Wiederabgedruckt in: Günther Rühle (Hrsg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer* (Frankfurt, 1973), S. 37.
- 2 Diese Bücherliste wurde veröffentlicht von Michael Morley in: *Brecht-Jahrbuch 1974* (1975), S. 107 f.
- 3 Werner Hecht, *Brechts Weg zum epischen Theater* (Berlin, 1962), S. 112.
- 4 Franz Servaes, *Petrolösen-Dramatik*. In: *Berliner Lokal-Anzeiger*, 2. 4. 1929. Wiederabgedruckt in: Rühle (Hrsg.), *Materialien*, S. 77.
- 5 *Anmerkungen zu: Pioniere in Ingolstadt*. In: Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, Band 1 (Frankfurt, 1972), S. 442.
- 6 Wilhelm Russo, *Pioniere in Ingolstadt*. In: *Dresdner Neueste Nachrichten*, 27. 3. 1928. Wiederabgedruckt in: Rühle, *Materialien*, S. 58.
- 7 Felix Zimmermann, *Pioniere in Ingolstadt*. In: *Dresdner Nachrichten*, 27. 3. 1928. Wiederabgedruckt in: *Materialien*, S. 59.
- 8 Albert Zimmer, *Marieluise Fleißer*. In: *Die Literatur* (1929/30). Wiederabgedruckt in: *Materialien*, S. 375.
- 9 Alfred Kerr, *Pioniere in Ingolstadt*. In: *Berliner Tageblatt*, 2. 4. 1929. Wiederabgedruckt in: *Materialien*, S. 71. – Kerr war der Meinung, das epische Theater schon lange vor Brecht entdeckt zu haben; vgl. Ernst Schuhmacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (Berlin, 1955), S. 157 ff.
- 10 Hans Kafka, *Infanteristen und Pioniere*. In: *Die literarische Welt* 5, Nr. 15 (12. 4. 1929). Zit. nach dem Wiederabdruck in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Band 4 (Frankfurt, 1972), S. 1029 ff.
- 11 Walter Benjamin, *Nochmals: Die vielen Soldaten*. In: *Die literarische Welt* 5, Nr. 19 (10. 5. 1929). Zit. nach: Benjamin, *Schriften*, Band 4, S. 461 ff.
- 12 K., *Pioniere in Ingolstadt*. In: *Die Rote Fahne*, 3. 4. 1929.
- 13 Marieluise Fleißer, (Antwort auf die Umfrage: *Das Theater von morgen*). In: *Beilage des Berliner Börsen-Courier* Nr. 151, 31. 3. 1929. Wiederabgedruckt in: *Materialien*, S. 170.
- 14 Marieluise Fleißer, (Antwort auf die Umfrage: *Für und gegen Zensur*). In: *Die Literatur* (1928/29). Wiederabgedruckt in: *Materialien*, S. 169.
- 15 Zit. nach ebd., S. 62.
- 16 Walter Benjamin, (*Notizen zu Pioniere in Ingolstadt*). In: *Schriften*, Band 4, S. 1028.
- 17 Marieluise Fleißer, *Etwas zwischen Männern und Frauen. Interview mit H. Fröhlich*. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 16. 2. 1971. – Der Wiederabdruck dieses Interviews in *Materialien* ist unvollständig und enthält nicht die zitierte Passage.
- 18 Mitgeteilt bei Manfred Wekwerth, *Auffinden einer ästhetischen Kategorie*. In: *Sinn und Form* 9, Heft 1-3 (2. Sonderheft Bertolt Brecht), S. 267. – Vgl. zu Brechts Verhältnis zum Naturalismus: Reinhold Grimm, *Naturalismus und episches Drama*. In: *Episches Theater* (Köln, 1972), S. 13-35.

- 19 Walter Benjamin, *Echte Ingolstädter Originalnovellen*. Zit. nach: *Schriften*, Band 3 (Frankfurt, 1972), S. 190.
- 20 Marieluise Fleißer, *Gesammelte Werke*, Band 2 (Frankfurt, 1972), S. 299 f.
- 21 Über die Verwendung des Küchenliedes in ihrem Stück *Pioniere in Ingolstadt* und in Brechts *Schwejk im Zweiten Weltkrieg* sagte Fleißer in einem Interview zu Dietmar N. Schmidt: »Das ganze Küchenlied der Mägde hat er wörtlich zitiert.« (*Brechts Schützling*. In: *Rheinische Post*, 28. 2. 1970). Die im Brecht-Archiv aufbewahrte Parodie beweist, daß Brecht das Lied schon vor seiner Bekanntschaft mit Fleißer kannte.
- 22 Käthe Rüllicke-Weiler, »Und wer will wissen, was uns Wasser, Abende und Himmel sind«. In: *Neue Deutsche Literatur* 1966, Heft 8, S. 61.
- 23 Rohleder, *Gespräch mit der Autorin*. In: *Materialien*, S. 345.
- 24 A. Forster, *Mit Ingolstadt ist eine Lebensform gemeint*. In: *General-Anzeiger Wuppertal*, 29. 4. 1971. Wiederabgedruckt in: *Materialien*, S. 352.
- 25 Marieluise Fleißer, Brief an R. Roth vom 12. 1. 1972.
- 26 Ebd.
- 27 Elisabeth Hauptmann, *Notizen über Brechts Arbeit 1926*. In: *Sinn und Form* 9, Heft 1-3 (2. Sonderheft Bertolt Brecht), S. 243.
- 28 Ein Bühnenbildentwurf Caspar Nehers zu *Pioniere in Ingolstadt* ist erhalten geblieben und wird unter der Signatur H Ne Ü 9502 Th in der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt.
- 29 Ernst Josef Aufricht, *Erzähle, damit Du Dein Recht erweist* (Berlin 1966). Zit. nach *Materialien*, S. 66.
- 30 Arthur Eloesser, *Pioniere in Ingolstadt*. In: *Vossische Zeitung*, 2. 4. 1929.
- 31 Herbert Ihering, *Pioniere in Ingolstadt*. In: *Berliner Börsen-Courier*, 2. 4. 1929. Wiederabgedruckt in: *Materialien*, S. 75.
- 32 Jacob Geis in: *Die Szene* (1931). Zit. nach Schuhmacher, *Versuche*, S. 208.
- 33 Vgl. dazu den Abschnitt »Non verbis, sed gestibus« in: Hansjürgen Rosenbauer, *Brecht und der Behaviorismus* (Bad Homburg, 1970), S. 59 ff.
- 34 Wie Anm. 31.
- 35 Walter Benjamin, *Schriften*, Bd. 4, S. 1028.
- 36 Anzeige in: *Hamburger Echo*, 13. 9. 1929.
- 37 Hellmut Draws-Tychsen, *Aufklang für Marieluise Fleißer*. Rundfunkvortrag 1930. Wiederabgedruckt in: *Materialien*, S. 158.
- 38 Marieluise Fleißer, Brief an W. Kässens vom 27. 11. 1973.
- 39 Vgl. Christian Jauslin, *Die Brecht-Porträts der Marieluise Fleißer*. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 5./6. 4. 1975.
- 40 Marieluise Fleißer, *Zwei Premieren*. In: Herbert Ihering (Hrsg.), *Theaterstadt Berlin, ein Almanach* (Berlin, 1948). Zit. nach *Materialien*, S. 199.
- 41 Marieluise Fleißer, *Werke*, Band 1, S. 447.
- 42 Rudolf Wildenmann, *Politische Stellung und Kontrolle des Militärs*. In: René König (Hrsg.), *Beiträge zur Militärsoziologie* (Köln und Opladen 1968), S. 61.
- 43 Ebd., S. 75.
- 44 Karl Robert Danler, *Es ist so schön Soldat zu sein*. In: *Straubinger Tagblatt*, 11. 3. 1970.
- 45 Clara Menck, *Labyrinth und Volksstück*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24. 2. 1971.
- 46 Hermann Dannecker, *Nur Sozialkritik von damals*. In: *Trierische Landeszeitung*, 10. 3. 1970.
- 47 Hans-Dieter Seidel, *Ein Hauch von Belanglosigkeit*. In: *Stuttgarter Zeitung*,

4. 3. 1970.

48 Joachim Kaiser, *Primitives aus Ingolstadt*. In: *Süddeutsche Zeitung*, 3. 3. 1970. Wiederabgedruckt in: *Materialien*, S. 239.

49 So z. B. Joachim Kaiser (ebd.), Hermann Dannecker (Anm. 46), Dietmar N. Schmidt (*Kritische Armut*. In: *Main-Echo*, 6. 3. 1970) und F. R. (*Altpioniere und Jungwölfe*. In: *Theater-Rundschau*, Nr. 4/1970).

50 F. R., *Altpioniere*.

51 Wie Anm. 48.

52 F. R., *Altpioniere*.

53 Marieluise Fleißer, *Interview-Antworten*. In: *Materialien*, S. 348.

Betty Nance Weber (Austin, Texas)

Marxismus, Brecht, Gesamtkunstwerk

»Heute zwei Manuskripte gelesen. *Ein famoses*, Deins über ›Fortifikation‹ [und] *ein groteskes*, nämlich eine Replik von Lassalle an mich und Dich über seinen Sickingen. Ein ganzer Wald von enggeschriebenen Seiten. Unbegreiflich, wie ein Mensch in dieser Jahreszeit und unter diesen welthistorischen Zuständen nicht nur selbst Zeit findet, solcherlei von sich zu geben, sondern uns sogar die Zeit zumutet, es zu lesen.«
(Marx an Engels, London, 10. Juni 1859)

Angesichts der Widersprüchlichkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse haben sich entschiedene Marxisten stets zu unmittelbarer Aktion verpflichtet gefühlt. Um einen grundlegenden Wandel des bestehenden Systems herbeizuführen, haben sie alles darangesetzt, um den historischen Prozeß in Richtung auf jene ›klassenlose Gesellschaft‹ zu beschleunigen, die nach der Marxschen Analyse das Ziel der Geschichte ist. Auch die Literaturkritiker unter den Marxisten haben immer zuerst nach Werken gesucht, die ideologisch fortschrittlich sind, das heißt reaktionäre Bestrebungen kritisieren und mit dem Nachweis progressiver Strömungen die marxistische Analyse der Geschichte bestätigen. Daß solche Interessen auch von anderen engagierten Wissenschaftlern geteilt werden, ist inzwischen zum Gemeinplatz geworden. Auch anderswo gibt es Autoren, die von Fragen des Inhalts stärker bewegt werden als von Fragen der ästhetischen Innovation.

Jene unter den Geisteswissenschaftlern, die einen stärker ausgeprägten Sinn für Dringlichkeit besitzen, haben sich meist dem Drama oder dem Film zugewandt. Diejenigen, die sich nicht so stark engagiert fühlen, wurden dagegen meist von der abstraktesten aller Künste, der Musik, angezogen. Das soll selbstverständlich nicht heißen, daß alle Dramenkritiker radikal, alle Musikkritiker reaktionär seien. Politische Polarisierungen finden sich heute überall. Sogar in den sozialistischen Ländern, wo man eigentlich anderes erwartete, hat sich im

Bereich der Gesellschaftswissenschaften eine deutliche Arbeitsteilung durchgesetzt. Auch hier schreiben die Spezialisten für ihre Fachzeitschriften. Schließlich sind nur noch wenige Wissenschaftler fähig, mehr als ein Gebiet zu überschauen.

Die einzelnen Künstler sind nicht weniger voneinander getrennt. Selbst wenn sie versuchen, alle Künste zu einer Art ›Gesamtkunstwerk‹ zu verbinden, dominiert meist die eine über die anderen. So werden etwa in den Werken Richard Wagners Text und Szene so stark von der Musik beherrscht, daß fast ein Herr-Knecht-Verhältnis entsteht. Die Musik verlangt hier die Unterordnung aller anderen Künste und wird doch zugleich von diesen dialektisch mitbestimmt, da sich ihr wahres Wesen – durch die Fülle der dienenden Künste – nicht voll entfalten kann. Dieses auf Harmonie oder ›erzwungene Versöhnung‹ gestimmte Wechselverhältnis wurde erst von den Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts in Frage gestellt, um ihrer Musik wieder die ungehinderte Möglichkeit der totalen Ausdrucksfülle zurückzugeben.

Dieser Umwälzung auf der Opernbühne entspricht – bekanntermaßen – ein tiefgreifender Wandel in sämtlichen gesellschaftlichen und ästhetischen Verhaltensweisen. Nicht nur in der Musik, auch auf allen anderen Gebieten streben heutige Künstler nicht mehr danach, mit ihren Werken den Eindruck wohlausgewogener Harmonie und Symmetrie zu erwecken. Im Gegenteil, sie benutzen in steigendem Maße Stilmittel der Ungleichartigkeit, Asymmetrie, Dissonanz, ja des Chaotischen, um dem allgemeinen Durcheinander, das sie um sich herum konstatieren, auch ästhetisch Ausdruck zu verleihen.

Die meisten Künstler sehen darin einen legitimen Ausdruck der steigenden Verstädterung, Industrialisierung und Fragmentierung des ›modernen‹ Lebens. Man fühlt sich in einer Welt, in der Arbeiter nur noch mit Arbeitern, Geschäftsleute nur noch mit Geschäftsleuten, Beamte nur noch mit Beamten verkehren, das heißt der gesellschaftliche Zusammenhang so weit gelockert ist, daß man von einer fortschreitenden Entfremdung sprechen kann. Denn auch die Tatsache, daß die verschiedenen gesellschaftlichen Schichten Teil eines großen industriellen Gesamtverbandes sind, reicht heute nicht mehr aus, diesem sozialen System neben den horizontalen Strukturen auch eine vertikale Struktur zu geben.

Im Hinblick auf eine solche Gesellschaftsordnung hat bereits Marx die Unterdrückten und Machtlosen aufgefordert, den offenen Konflikt und nicht die verschleierte Harmonie als entscheidende gesellschaftliche Produktivkraft zu betrachten. Statt den einheitstiftenden Charakter in Staat, Rasse oder Religion zu sehen, wies er auf die ›Klasse‹ als den einzig sinnvollen Einheitsfaktor hin. Um den anderen Gesellschaftsschichten effektiv entgegentreten zu können und damit eine progressive Veränderung herbeizuführen, rief Marx alle vom Kapital abhängigen Arbeiter auf, sich zu einer Einheitsfront zusammenzuschließen. Den einzigen Weg, um wieder zu ›normalen‹ Verhältnissen zurückzukehren, erblickte er im gewaltsamen Konflikt. Die falsche Harmonie erschien ihm dagegen als etwas Anormales, als ein Anathema des Fortschritts. Für ihn war Harmonie etwas, das sich erst am Ende der Gesamtentwicklung in der kommunistischen Gesellschaft, wo es keine Klassenspaltung, keine Arbeitsteilung mehr gibt, einstellen würde.

Diese neue Konflikttheorie, nach welcher die einzelnen Gesellschaftsschichten in einem antagonistischen Verhältnis zueinander stehen, mußte auch für die Konzeption des ›Gesamtkunstwerks‹ Folgen haben. Kein Wunder daher, daß es der Marxist Brecht war, der die Idee des ›Gesamtkunstwerks‹ erneut aufgriff, jedoch vermied, den Konflikt der einzelnen Teile durch eine vorschnelle Harmonisierung auszugleichen. Seine theoretischen und praktischen Bemühungen um das ›Gesamtkunstwerk‹ fallen interessanterweise genau in den Zeitraum, in dem er anfangs, Marx zu studieren und ein Prinzip zu suchen, das den widersprüchlichen Formungselementen seiner Frühwerke eine sinnvolle Struktur geben würde. *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1928/29) ist Brechts erste Realisierung dieser neuen Gesamtkunstwerk-Theorie, der *Kaukasische Kreidekreis* (1943) sein letzter Versuch, diese Theorie neu zu formulieren.

Im Gegensatz zu Wagner besteht Brecht auf einer radikalen Trennung der Einzelteile eines bestimmten ›Gesamtkunstwerks‹. Musik, Bühnenbild und Text sollen ihre unterschiedliche Identität behalten und so das Publikum veranlassen, ebenfalls seine eigene Identität zu bewahren. Das alte ›Gesamtkunstwerk‹ dagegen hatte versucht, die einzelnen Kom-

ponenten miteinander zu verschmelzen und auch das Publikum in diese Einheit einzubeziehen. Brechts neues ›Gesamtkunstwerk‹, das er ›Episches Theater‹ nannte, ist dagegen auf der Basis von Uneinheitlichkeit und Konflikt aufgebaut und soll das Publikum herausfordern, zu dem Dargestellten kritisch Stellung zu beziehen. Wie Marx dringt Brecht auf den bewußten Konflikt. Bei ihm haben die einzelnen Teile des ›Gesamtkunstwerks‹ keine Ergänzungsfunktion, sondern stehen in einem eindeutig kritischen Verhältnis zueinander. Indem Brecht einen Konflikt zwischen den Künsten inszeniert, will er den Zuschauer in eine aktive Haltung versetzen. Schon bei der Leipziger Uraufführung von *Mahagonny* spaltete sich daher das Publikum in Gegner und Verteidiger, die in heftige, zum Teil handgreifliche Auseinandersetzungen gerieten. Die marxistischen Stimmen zu *Mahagonny* weisen zwar immer wieder auf die antikapitalistische Tendenz des Ganzen hin, bedauern aber ebenso oft, daß Brecht hier keine wegweisende, das heißt: marxistische, Alternative präsentiere. Demgegenüber sollte man vielleicht folgendes bedenken.

Der Wert von *Mahagonny* besteht darin, daß es sowohl das ältere Gesamtkunstwerk als auch alle harmoniestiftenden Elemente innerhalb der Gesellschaft als bloßen Schein entlarvt. Für eine kurze Zeitspanne kann hier das Publikum auf der Bühne die kapitalistische Gesellschaft in all ihrer Brutalität und Vitalität kritisch beobachten, ohne daß ihm eine ethische Lösung suggeriert würde. Daß *Mahagonny* auch heute noch fasziniert, liegt vor allem an dieser Vitalität. Denn dieses Werk demaskiert ja nicht nur die Brutalität des ungezügelter Hochkapitalismus, sondern zugleich das krude Vergnügungsparadies, das diese Gesellschaft als soziales Allheilmittel anzubieten sucht. Doch selbst in diesem *Mahagonny*, wo außer den rein sinnlichen Vergnügungen alle anderen Freuden des Lebens verboten sind, gibt es *einen* Menschen, der sich gegen diese Beschränkung aufzulehnen versucht und damit einen schwerwiegenden Konflikt entfesselt. Was also zu Unterdrückung und Brutalität führt, ist zugleich die entscheidende Quelle jener Kräfte, die innerhalb dieser Gesellschaft einen Wandel herbeiführen könnten. Ja, nicht nur das: Das Anziehende und Abstoßende dieses Konflikts äußert sich zugleich in dem strukturellen Gegensatz von Übereinstimmung und

Uneinheitlichkeit, der sich als der bewegende Faktor des Ganzen erweist. Nur weil sich die einzelnen Teile konträr gegenüberstehen, kann es zu jener ›Verfremdung‹ kommen, die Brecht als das Entscheidende seiner gesamten Theaterarbeit empfand.

Brechts Konzept einer ›Epischen Oper‹ erwuchs aus einer bestimmten hoffnungsvollen Situation innerhalb seiner eigenen und zugleich der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung. Er hatte damals gerade den Marxismus als jene Theorie entdeckt, die ihm für seine Fragen an Gesellschaft und Geschichte die besten Lösungen offerierte. Im politischen Bereich konnte man in jenen Jahren hoffen, daß Deutschland nach Jahrzehnten der Reaktion endlich ein gewisser Fortschritt bevorstünde. Und genau zu diesem Zeitpunkt versuchte Brecht, den widersprüchlichen Elementen innerhalb der sich schnell verändernden Gesellschaft ästhetisch Ausdruck zu verleihen. Das Ergebnis dieses Bemühens nannte er *Mahagonny*. Es gibt wohl kaum ein Werk des frühen Brecht, das so viel Kollision und zugleich so viel Balance aufweist.

Doch dieses Zusammenspiel günstiger Faktoren, das Brecht damals beeinflusste, währte nur kurze Zeit. Schon wenige Jahre später wurde Europa und dann die gesamte Welt in einen archaischen, unproduktiven Konflikt der Staaten und Rassen hineingerissen, der die sozialen Widersprüche lediglich verdeckte. Brechts Kunstschaffen verlagerte sich auf den Kampf gegen den Faschismus und die Bewältigung seiner Exilsituation. Kein Wunder, daß in diesem Zeitraum seine theoretischen und praktischen Bemühungen um ein neues Konzept des ›Gesamtkunstwerks‹ erheblich zurückgingen.

Erst in den Jahren 1943 und 1953, an zwei weiteren Höhepunkten seiner persönlichen und der gesamtgeschichtlichen Entwicklung stellte Brecht noch einmal neue Theorien eines möglichen ›Gesamtkunstwerks‹ auf. 1943 war Stalingrad gefallen, was Brecht in der Hoffnung bestärkte, nach dem Krieg in ein neues Deutschland zurückkehren zu können, in dem eine radikal andere Gesellschaftsstruktur sich durchgesetzt haben würde. 1953 zogen Brecht und Helene Weigel in das Theater am Schiffbauerdamm ein. Und genau in diesem Jahr entschied sich Brecht, den 1943/44 geschriebenen *Kaukasischen Kreidekreis* zu inszenieren. Damit stellte sich für ihn

erneut die Frage, was man unter einem ›Gesamtkunstwerk‹ zu verstehen habe, und zwar diesmal in einer Gesellschaft, in der bereits die ersten Fundamente des Sozialismus gelegt wurden.

In seinem Bemühen, das Konzept ›Gesamtkunstwerk‹ neu zu definieren, bezeichnete Brecht diese Kunstform als eine Gemeinschaftsleistung, ein Aggregat, ein »Kollektiv selbständiger Künste« (17,1210). Dies war jedenfalls sein Ehrgeiz, seine Vision, obwohl er genau wußte, daß man von der vollen Verwirklichung dieses Traums noch weit entfernt war. Von einer kollektiv operierenden Gesellschaft war damals noch wenig zu spüren. Die beste Hoffnung auf eine Gesellschaft, in der sich solche Vorstellungen eventuell verwirklichen ließen, bestand in den frühen fünfziger Jahren in dem Versuch, von jenen kurzlebigen historischen Modellen auszugehen, wie sie z. B. im Vorspiel des *Kreidekreises* angeboten werden.

Die linken Analytiker des *Kreidekreises* sehen den Wert dieses Stücks vor allem in seinem vollausgebildeten marxistischen Figuralismus, das heißt in den ständigen Verweisen auf das endgültige Ziel der Geschichte, nämlich die klassenlose Gesellschaft oder das neue Goldene Zeitalter. Die meisten dieser Kritiker beschränken sich auf die These, daß sich Brecht in diesem Punkte treu an Marx halte, während sie die Frage nach der Beziehung der einzelnen Künste untereinander, die in diesem Stück eine entscheidende Rolle spielt, weitgehend vernachlässigen. Damit soll nicht gesagt sein, daß sich Brecht zwischen 1929 und 1943 für die anderen Künste nicht interessiert habe. Das Gegenteil ist der Fall. Von den späten zwanziger Jahren an hat Brecht immer wieder Kontakte mit anderen Künstlern, vor allem Komponisten gesucht, wenn auch stets unter der Voraussetzung, daß jedes Medium eine relative Autonomie behalte. Er wandte sich daher energisch gegen jene ›ernsten‹ Komponisten, die sich nach der Machtübernahme der Nazis in ihre Elfenbeintürme zurückzogen. »Die Musik ist keine Arche«, warf er etwa Hindemith vor, »auf der man eine Sintflut überdauern kann« (18,221). In diesem ganzen Zeitraum bleibt jedoch sein theoretisches Grundmodell des ›Gesamtkunstwerks‹ das des Konflikts und der Kollision der einzelnen Bestandteile.

Als dann der Zweite Weltkrieg, der Krieg der archaischen Konflikte und falschen Einheitskonzepte, seinem Ende zu-

ging, stellte sich Brecht mehr und mehr auf eine kollektiv operierende Gesellschaft ein, in der das bisherige Konfliktmodell eine ganz andere Funktion bekommen würde. In dieser neuen Gesellschaft, behauptete er immer wieder, würden auch die Künste ganz neue Formen annehmen. In den Hauptteilen des *Kaukasischen Kreidekreises*, und zwar in Spiel, Fabel und Musik, herrschen noch die älteren Konfliktmodelle weiter. Vor allem in den Grusche- und Azdak-Geschichten brilliert Brecht mit jenem überwältigenden Formenrepertoire, das er seit den zwanziger Jahren entwickelt hatte und das den neuen Zuschauern jetzt als aufgehobenes ›Erbe‹ dargeboten wird. Genauso verfährt Dessau in seiner Musik, die ebenfalls auf Formen des weiterentwickelten Erbes beruht.

In diesen Jahren war man in der DDR noch weitgehend damit beschäftigt, die eigene staatliche Existenz zu rechtfertigen, was auf dem kulturellen Sektor meist im Rückgriff auf die Errungenschaften des nationalen Kulturerbes geschah. Versuche, das Neue in dieser Gesellschaft zu definieren und künstlerisch zu gestalten, waren noch sehr vereinzelt. Wo waren die künstlerischen Traditionen, an die man anknüpfen konnte und sollte? Welche Innovationen blieben lediglich formaler Art? Und wo zeigten sich die wirklichen, tiefergreifenden Veränderungen?

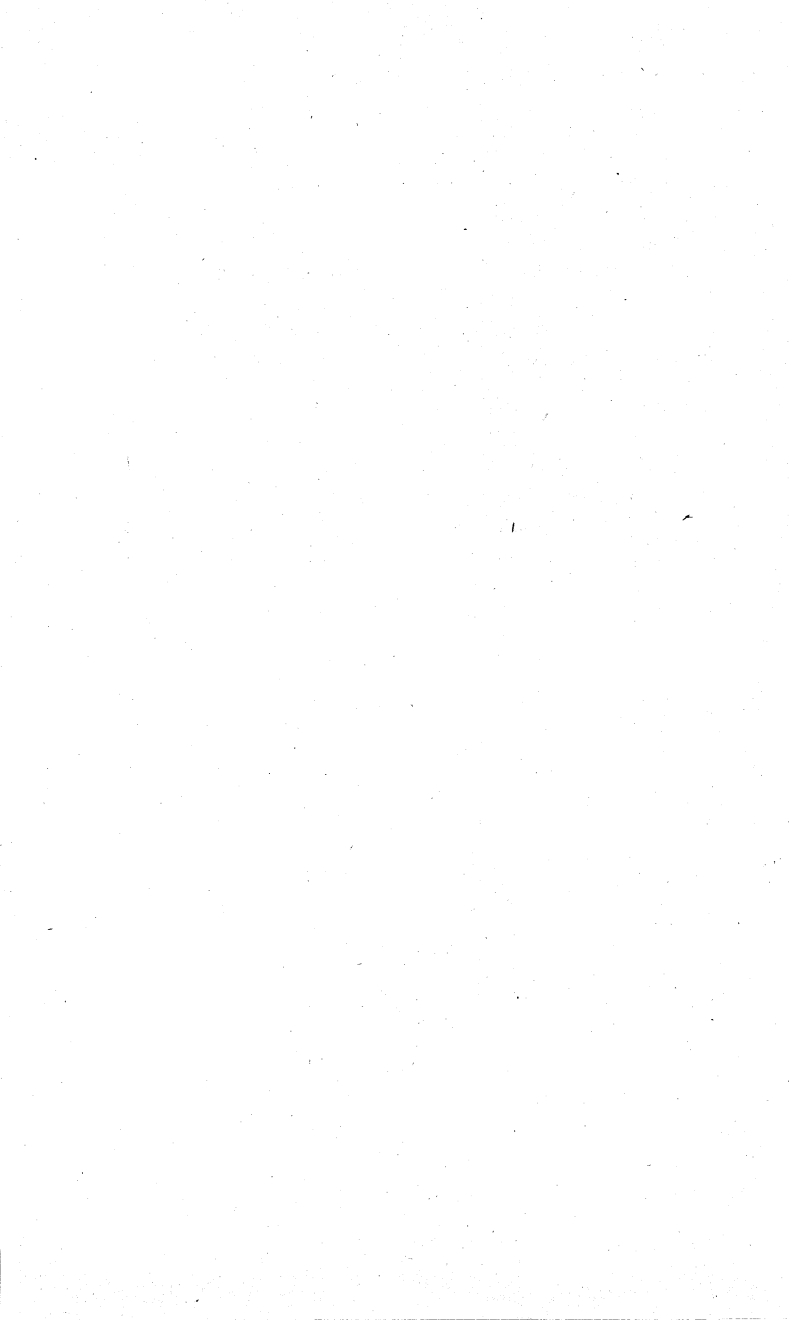
In dieser unsicheren Situation galt jeder Konflikt als suspekt. Und doch war gerade in dieser Lage die Darstellung des Konfliktes so nötig wie eh und je, um die großgeplanten Veränderungen wirklich in Gang zu setzen. Trotz der historischen Patina des *Kreidekreises* sollte man daher nicht vergessen, daß das erste Wort dieses Stückes »Streit« lautet – und damit den bitter notwendigen Konflikt heraufbeschwört. Doch welche Rolle würde ein solcher »Streit« in der neuen Gesellschaft spielen und wie konnte er für den Sozialismus produktiv gemacht werden? Wie ließen sich überhaupt Kollektiv und Konflikt miteinander in Beziehung setzen?

Sowohl bei der Niederschrift als auch bei der Inszenierung dieses Stückes ging Brecht zugleich der Gedanke einer neuen kulinarischen Oper durch den Sinn. Das alte ›Gesamtkunstwerk‹ hatte seinem Publikum eine eskapistische Flucht in die Vergangenheit oder in die bloße Phantasie nahegelegt. Im ›Gesamtkunstwerk‹ der entstehenden Kollektivgesellschaft

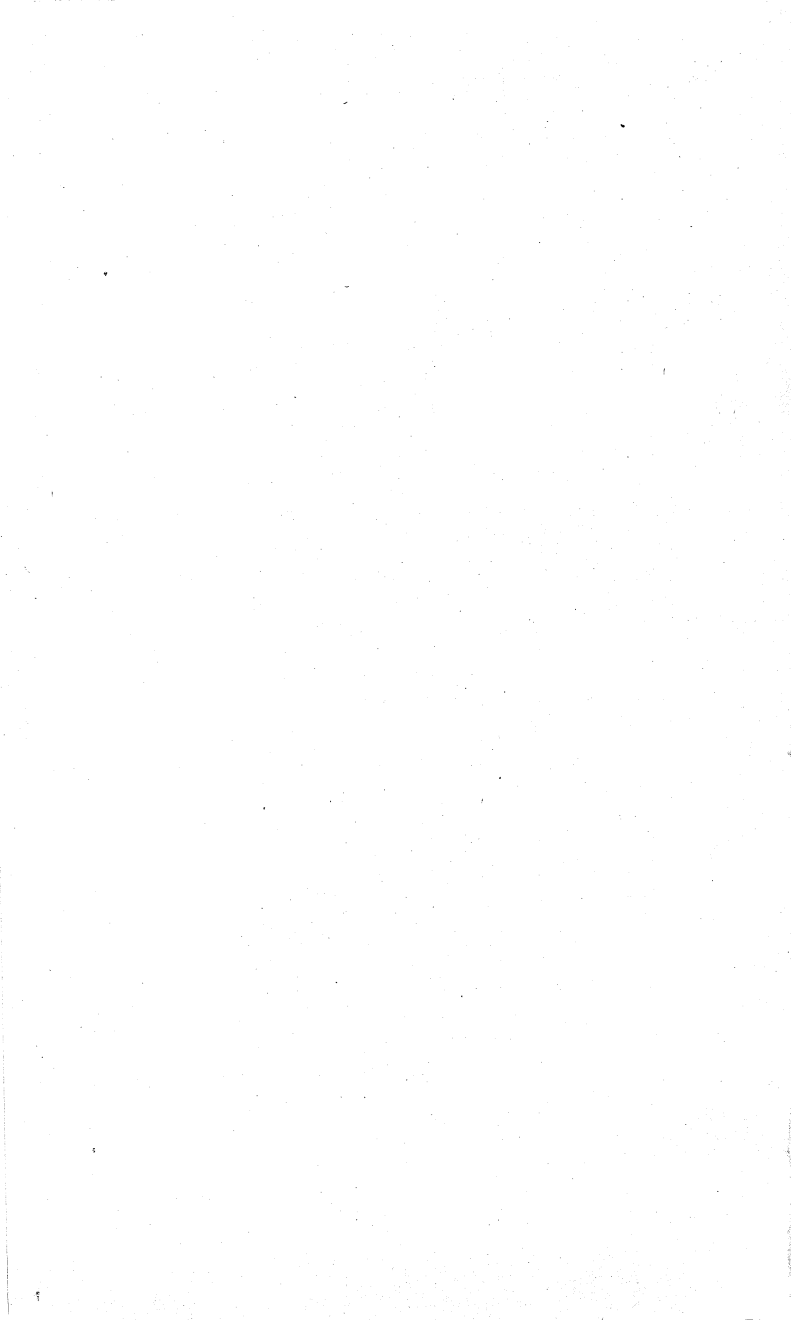
schlägt Brecht dagegen eine Flucht in die Zukunft vor, und zwar nicht nur für den Abend der Aufführung, sondern für die politische Entwicklung im ganzen. Indem er auf dem Theater das gelungene Funktionieren voneinander unabhängiger Künste vordemonstriert, zeigt Brecht zugleich, daß er die Bühne als ein Experimentierfeld für Modelle menschlichen Verhaltens betrachtet, wo selbst das ästhetische Vergnügen einen gesamtgesellschaftlichen Sinn bekommt. Er fragt: Wie soll ein Kollektiv funktionieren? Wie kann auf der Bühne die Dynamik der kollektiven Wechselbeziehungen einen Vorschein des Traums der »freien Assoziation der freien Produzenten« erzeugen?

Es ist dies ein Traum, der genau der Vision eines Marx von der klassenlosen Gesellschaft entspricht – und daher unverloren ist. Ein ›Gesamtkunstwerk‹ unabhängiger Einzelteile, das wie ein Kollektiv freier Produzenten eingerichtet ist, hat weiterhin unbegrenzte Möglichkeiten – nicht nur im Hinblick auf Variation, Farbigkeit und Vergnügen.

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Jost Hermand.



II. Ausführungsberichte



Klaus Bohnen (Kopenhagen)
Die Gewehre der Frau Carrar.
Beobachtungen zum Stück
und zu einer dänischen Aufführung

Wachsendes Unbehagen gegenüber der Methode des Brechtschen Theaters scheint eine der Konsequenzen eines immer noch nicht abgebrochenen Publikumserfolgs zu sein. Wie dieser Mechanismus von Annahme und Kritik funktioniert, mag dahingestellt bleiben; aber daß sich der erkennbare Umschwung in der Brecht-Rezeption wieder auf das bekannte Argumentationsschema von »Typik« oder »Leben« im Drama zurückbesinnt, muß doch bedenklich stimmen.¹ In der Diskussion um die »Bedeutung« oder »Wirkung« Brechts wird als ausgemacht gelten müssen, daß dessen auf intellektuelle Stimulation hin angelegtes Theater nicht nur im ästhetischen Arrangement eine dialektische Verknüpfung von »Typik« und »Leben« zu leisten sucht, sondern daß vor allem unter »Leben« ein sehr konkret-politischer Zusammenhang zu verstehen ist. Diesen zu erkennen und seine gesellschaftlichen Bedingungen zu verändern, bleibt – über einen inzwischen eher geläufigen moralischen Lehrsatz hinaus – immer noch die Funktion dieses Theaters.

Mögen – von der heutigen Rezeptionssituation aus – historischer Anlaß und politische Funktion bei den Stücken mit parabolischer Lehr-Bild-Struktur vergessen sein, so daß Aktualitätsbezüge sich häufig in ideologischen Vagheiten erschöpfen, so ist eben dies bei einem Stück wie *Die Gewehre der Frau Carrar* durchaus anders. Die historische Wirklichkeit tritt als gegenwärtiges Politikum in den Blick – und beherrscht als praxisnahe Lesesteuerung den Rezipienten. Aber genau besehen unterscheidet sich die Wirklichkeitsnähe des Stücks nicht prinzipiell, sondern nur graduell von der übrigen Produktion Brechts. Während er sonst einen Modellfall zu entwerfen pflegt, der auf eine bestimmte historische und politische Situation zu beziehen ist, erschließt sich die Paradigmatik

in diesem Stück über den Spanischen Bürgerkrieg von der Optik des konkreten Geschehens aus, auf das hin das Werk – mit politischem Engagement und propagandistischem Kalkül – geschrieben worden ist.

Wo nur dies letztere gesehen wird, scheint es, als könne eine Aufführung von Brechts *Die Gewehre der Frau Carrar* keine Fragen mehr aufwerfen. Kürze des Stücks, Simplizität der Handlungsführung und psychologische Eindimensionalität der Figuren tragen zu dieser Vermutung ebenso bei wie die Funktion des Texts als die eines agitatorischen Instruments im politischen Kampf, die die Präsentation hinter dem praktischen Zweck zurücktreten lassen sollte. Brecht hat mit seinem Hinweis auf den Einfühlungscharakter des Stücks² einer solchen Auffassungsweise Nahrung gegeben und so zahlreiche Bühnen veranlaßt, das Werk vor allem mit Laiengruppen zu inszenieren.³ Das Mißverständnis über die dialektischen Raffinessen hat *Die Gewehre der Frau Carrar* zu einem der am meisten aufgeführten Stücke gemacht.⁴

Überraschenderweise liegt jedoch zu diesem Stück erhebliches Material gerade zur Aufführungspraxis vor, von Brecht selbst⁵ wie von Ruth Berlau in einer »Modellmappe«⁶ – was tatsächlich auf kompliziertere Präsentationsverhältnisse schließen läßt. Nicht nur verändert sich das Stück – wie auch sonst häufig – während der Inszenierung durch Einfügungen der Schauspieler (sichtbar am Rollenbuch Helene Weigels für die Pariser Uraufführung)⁷; nicht nur beschäftigt Brecht die Aufführungsweise des Stücks noch in den fünfziger Jahren, sondern schon gleich nach den ersten Inszenierungen gelangt der Autor in einem Briefwechsel mit Kopenhagener Exilschauspielern⁸ zu weiteren Überlegungen über seinen Text. Tatsächlich erhält das Stück seinen ästhetischen wie sozialen Aussagewert erst durch die Formulierung von Erwartungen, Forderungen und Modifikationen in der Aufführungsweise. Die Figur der Frau Carrar tritt aus ihrer Schematik heraus und wird zu einer differenzierten »Leitfigur«, an der argumentativ Verhaltensweisen politischen Handelns zwischen kämpferischem Engagement und besorgter Neutralität zu entwickeln sind.

Bekanntlich spielt Kopenhagen für *Die Gewehre der Frau Carrar* eine besondere Rolle – als eine der Informationsquel-

len über den Spanischen Bürgerkrieg⁹ wie (mit dem »Arbeitertheater«) als Stätte für eine der ersten und von Brecht selbst mitgestalteten Aufführungen seines Stücks.¹⁰ Auch von hier aus mag es von Interesse sein, wenn einer der Nachfolger des »Arbeitertheaters«, das politisch wohl ebenso engagierte »Fiol-Theater«, Brechts Werk wieder inszeniert¹¹, und zwar in der autorisierten Übersetzung von Brechts Mitarbeiterin Ruth Berlau (die dem Stückeschreiber bekanntlich – entgegen dem Auftrag, Recherchen für den Text anzustellen – eine Alternative für politisches Verhalten vorgelebt hatte, indem sie in Spanien blieb und am Kampf gegen die Franco-Truppen teilnahm, statt den Ereignissen als neutrale Beobachterin zu folgen). Die Umstände der Entstehung eines Textes mit literarischer Strategie und – während des Spanischen Bürgerkriegs – politischer Funktion sind symptomatisch für das Stück. Das zeigt sich – nur geringfügig verändert – auch noch beinahe vierzig Jahre später an der Spannung zwischen seinem Aktualitätswert auf dem politischen Kampffeld und seinem Modellcharakter für intellektuelle Argumentationsprozesse. Sie stellt Anforderungen an eine Aufführung, die gewiß für jedes politische Theater zutreffen, die sich aber in diesem Falle wegen des konkreten und immer noch aktuellen, politisch brisanten Sujets deutlich verschärfen.

Die Kopenhagener Aufführung wirft Fragen auf, die gleichermaßen das Stück und seine Präsentation betreffen.

Es muß zunächst Klarheit geschaffen werden über die wesentliche Intention des Textes. Das heißt in diesem Falle: Sofern Brecht die politische Handlungsanleitung – entgegen seiner üblichen Methode – in den Text selbst hineinnimmt, mithin über die Identifikationsbrücke den Zuschauer zu steuern sucht, zugleich jedoch ein intellektuelles Argumentationsnetz knüpft und so im kritischen Distanzierungsprozeß Einsicht zu vermitteln bestrebt ist, muß eine Entscheidung über eine eher realistische oder eine eher stilisierende Präsentation herbeigeführt werden. Ein Blick auf die Textvarianten bei der Entstehung des Stücks zeigt eine deutliche Tendenz Brechts zu Entindividualisierung und Typisierung der Vorgänge¹²; dennoch bleibt der politische Horizont in aller Schärfe präsent, und dies gilt auch für 1975/76. Was in der Tat heute noch von einer Aufführung dieses Stückes verlangt wird, ja sie

überhaupt erst rechtfertigt, ist ein diffiziles Zusammenspiel von agitatorischer Emotionalisierung und intellektueller Zügelung des Zuschauers. Das verlangt den meisten Bühnen zu viel ab, und auch das Fiol-Theater macht da keine Ausnahme. In der genauen Befolgung der Brechtschen Regieanweisungen versuchen die Schauspieler, Handlungsvorgänge des Textes (wie etwa das Holen der Gewehre, das Zerreißen der Fahne, das Humpeln der Frau Carrar oder das Bringen des Toten) weder bewußt stilisierend noch ausgeprägt realistisch vorzutragen. Damit fehlt ihrer Präsentation aber gerade diejenige Spannung, die für Brecht – man denke etwa an das Herausnehmen und Einschlagen des Brotes oder an das Einsammeln der zerrissenen Fahne – Realvorgänge gestisch bedeutsam machten. Wo diese Spannung fehlt – wie in der Kopenhagener Aufführung –, stellt sich eine Gleichförmigkeit ein, die schnell übergreift auf das dialektische Spiel der Gesprächsführung und somit gar nicht erst einen Kontrastzusammenhang zwischen Gestik und Sprachform schafft. Mit der Begrenzung auf eine lehrstückhafte Abstrahierung verliert das Stück allerdings erheblich an Überzeugungskraft und büßt so seine konkrete politische Funktion ein.

Um der Tendenz zur Entkonkretisierung und Entpolitisierung entgegenzuwirken, hatte Brecht einen Prolog empfohlen und für die erste schwedische Aufführung auch geschrieben.¹³ Den Hinweis auf den Aktualitätscharakter eines solchen Prologs für die jeweiligen gesellschaftspolitischen Probleme des Aufführungslandes nahm die Kopenhagener Aufführung allerdings so genau beim Wort, daß aus dem Prolog ein eigenes Stück wurde. Und zwar arbeitete der szenisch nur mühsam zu präsentierende Text Kristen Bjørnkjær¹⁴ mit einer literarischen Methode, die derjenigen Brechts in den *Gewehren der Frau Carrar* deutlich und – was die Vorbereitung der Zuschauer angeht – bedenklich entgegenarbeitete: in karikaturistischer Überzeichnung trägt er Gesellschaftskritik vor, die den Zuschauer eher über den gelungenen komischen Kontrast lachen läßt, als gegen den verlachten Gegenstand aktiviert. Mit der Appellationsweise der Karikatur wird gerade jene Art von spielerischer und intellektuell stimulierender Provokation geleistet, die Brecht hier zugunsten einer – als Transportmittel der Argumentation verwendeten – emotional »erlebbarer«

Tatsachenfülle fallenläßt. Ein Vorspiel, das in der Überspitzung kritisch auf zu erwartende Entwicklungen hinzuweisen sucht, rückt die von Brecht aufgewiesenen Fakten in dasselbe Licht des Zukünftigen und entwickelt sie so in ihrem Aktualitätscharakter für den politischen Kampf. Was dem Stück seine besondere Stellung gibt, ist ja die Tatsache, daß hier eine Argumentation anhand einer Kette von recherchierten Ereignisdaten emotional-agitatorisch entwickelt wird, weshalb diese ohne jene hinfällig wäre. Das Stück verlangt einen Prolog, der nicht Möglichkeiten abwägt (im Sinne etwa der parabolischen Methode) oder karikaturistisch Entwicklungstendenzen anprangert, sondern der – wenn er schon eigene Vorgänge präsentiert und sich nicht bloß als Einleitung versteht – die Glaubwürdigkeit der Textangaben durch belegbare Vergleichsfälle unterstreicht. Erst dann wird jene Verbindung von historischer Faktizität und politischer Überzeugungskraft erreicht, die die literarische Methode des Stücks ist. Die Kopenhagener Aufführung vermag *ex negativo* deutlich zu machen, welche Anforderungen an einen solchen Prolog zu stellen sind; sie weist zurück auf eine Vermittlungsmethode bei Brecht, vor der er selbst sich skeptisch verhielt und die doch einen Lösungsweg anzeigt den später die Vertreter des Dokumentartheaters der sechziger Jahre beschritten haben.¹⁵

Realistische Detailbehandlung, gestische Sprachführung und historische Tatsachentreue finden in der theatralischen Darstellung ihren gemeinsamen Bezugspunkt im Bühnenbild. Die genaue Festlegung des räumlichen Arrangements durch Brecht hat in Verbindung mit der Kargheit und dem suggestiven Aussagewert der Requisiten zu einem Zwang geführt, der alle Aufführungen, von denen Abbildungen noch existieren, einander im bildlichen Rahmen sehr ähnlich erscheinen läßt. Dabei ist natürlich für den Brecht-Liebhaber der Guckkastenbühnen-Effekt am ärgerlichsten, scheint er doch – ohne die Technik der Verfremdung – ein Welt-Bild aufzuzwingen, das die Preisgabe des eigenen Standpunkts zugunsten der Aktivierung eines politischen Handelns fordert. In diesen Zwängen bietet die Kopenhagener Aufführung – was durch die räumlichen Gegebenheiten des Theaters nahegelegt wurde – die Lösung einer nach drei Seiten »offenen Bühne«. Solcherart einsehbar, gewinnen die gespielten Vorgänge eine paradigma-

tische Durchschaubarkeit, die Distanz schafft zu den Individualkomplikationen auf der Bühne. Der Zuschauer sieht sich von vornherein in die Rolle eines Betrachters versetzt, der das Bewußtsein, einem Modellfall beizuwohnen, auch dann nicht verliert, wenn der Text ihn in den Identifikationsbann zieht. Durch eine solche Bühnenanordnung ist zweifellos die Spannung zwischen Einfühlung und Distanzierung herzustellen, die als Steuerungsweise des Textes beabsichtigt ist. Erst so wird der Weg der Frau Carrar als Paradigma politischer Entschlußvorgänge einsichtig.

Ein entscheidendes Element der Textstruktur allerdings macht diese Paradigmatisierung zum Prinzip der Sprachführung: es ist der Satzcharakter des Sprechens, der als Konklusion jeder Argumentationskette den Einwänden Frau Carrars entgegengesetzt wird und dadurch den dramatischen Antagonismus herstellt. Denn gerade diese satzhafte Sätze von akzeptierter Allgemeingültigkeit drängen sich dem Zuschauer als Sätze seiner eigenen politischen Bewußtseinswelt auf und machen so den Argumentationsvorgang auf der Bühne zum Problem seiner eigenen politischen Entschlüsse. Sofern der Dialog immer wieder als ein Prozeß abläuft, in dem Vorwände (Frau Carrars) artikuliert, diese Vorwände (durch Vertreter der Gesellschaft) entkräftet und schließlich die Konsequenzen in Lehrsätzen (meist durch den Arbeiter) zusammengefaßt werden, gewinnt der Text die Struktur einer immanenten Parabolik und stellt in dieser Form als paradigmatisches Bild Anforderungen an den Zuschauer. Eine Aufführung, die dieser Struktur entsprechen will, muß Mittel finden, diesen parabolischen Satzcharakter herauszuarbeiten. Wie dies im einzelnen geschehen kann – durch textliche Betonungen, durch Plakate oder durch Filmprojektionen –, mag diskutabel sein. Sicher ist, daß dadurch das Stück neu zu entdecken wäre. Eine solche Entdeckung brachte die Kopenhagener Aufführung nicht.

Statt den Blick auf diese strukturellen Zusammenhänge zu lenken, bezieht sich die Aufführungskritik vor allem auf eine Analyse der Hauptperson. In der Tat ist natürlich die Psychologie dieser Figur entscheidend für die Konzeption des Stücks. Die Frage, ob Frau Carrar – immerhin Vertreterin der Arbeiterklasse, die um ihre materiellen Existenzbedingungen zu

kämpfen hat – eine Wandlung durchmacht oder ob nicht ihre »Natur« hinter all den Vernebelungen fragwürdiger Einwände freigelegt wird, kann höchste ideologische Brisanz für sich in Anspruch nehmen: schließlich hängt einiges davon ab, die Entschlossenheit zum Kampf als »Natur« oder als Überzeugungsprozeß aufzufassen. Brecht hat denn auch der Psychologie der Figur großes Gewicht beigemessen und in der Beschreibung des Entwicklungsgangs im Stück den psychischen Umkreis seiner »Heldin« abzutasten gesucht.

Wie das Stück vom Ende her konzipiert ist, müssen sich alle Auskünfte über die Psyche der Frau Carrar vom Schluß her geben lassen. Diese Konstellation betrifft unmittelbar die schauspielerische Präsentation der Figur. Wird der Zusammenbruch ihrer angenommenen Position schrittweise, in einem Entwicklungsgang, erreicht, dann muß angenommen werden, daß sie den überzeugenden Argumenten nach und nach erliegt und sie schließlich übernimmt – nicht etwa deshalb, weil sie ihr von »Natur« aus vertraut waren. Dagegen gewinnt die Figur erheblich an psychologischem Interesse, wenn sie aus existentiellen Gründen – nämlich um ihre Kinder vor dem Tode zu bewahren – ihre von vornherein gegebene politische Haltung verleugnet, diese vermeintliche Schutzhaltung gegenüber allen Einwänden – allerdings mit wachsender Qual und daraus resultierender trotziger Verzweiflung – verteidigt, bis schließlich ein existentielles Faktum – die Ermordung ihres Sohnes – ihr die Basis entzieht und sie im Zusammenbruch zu sich selbst zurückfinden läßt. Kein Zweifel, daß Brecht die letztere Version beabsichtigt hat.¹⁶

Allerdings sind Brechts Schwierigkeiten mit dem Schluß offenkundig. Textvarianten früherer Fassungen zeigen dies deutlich.¹⁷ Die Plötzlichkeit von Zusammenbruch und Entschluß ist dabei jedoch unumstritten; problematisch erscheint nur die dramaturgische Überzeugungskraft auf dem Theater. Es war dabei nicht zuletzt das eher auf leise Töne hin angelegte Spiel Helene Weigels, das die Entscheidung zugunsten einer mehr »verinnerlichten« Lösung bestimmte.

Daß dies nicht die einzige Möglichkeit ist, zeigt wiederum die Kopenhagener Aufführung. Auch sie geht von der Konzeption des plötzlichen Zusammenbruchs aus, bringt dies Zerschlagen aller Schutzmauern jedoch als Schrei, zu dem sich

der Anruf an den getöteten Sohn Juan steigert – eine Lösung zweifellos, die als dramatisch effektvoller gedacht ist, die zugleich allerdings verrät, daß die Figur bisher von so wenig Spannung gezeichnet war, daß sie dieses Schreis zur Verdeutlichung bedarf. Dennoch ist zu respektieren, daß sich in einer solchen Geste ein Verständnis der Hauptfigur zeigt, das dem Stück erst eine einheitliche Konzeption gibt.

Die Rezeption der Theaterkritik widmet denn auch der »Wandlung« oder »Entwicklung« der Hauptfigur ihr besonderes Augenmerk. Dabei ist bemerkenswert, daß in Einzelfällen noch eine Vergleichsmöglichkeit mit Helene Weigels Darstellung der Frau Carrar in der Kopenhagener Aufführung besteht. So erinnert sich ein Rezensent: »Man hat sich den Eindruck einer düsteren, brennenden Physiognomie und eines Spiels bewahrt, in dem die Härte nur ein konzentrierter Ausdruck für das Leiden war, das zuletzt alle Fesseln sprengte.« Demgegenüber sei Aase Hansen als Frau Carrar »von Anfang bis Ende hart, verbissen, bitter« gewesen, eine Figur, bei der »die Verwandlung von Passivität zu Handlungskraft ausbleiben mußte«. ¹⁸ In dieser Kritik sind sich die meisten Rezensenten einig.

Interessant jedoch wird eine symptomatische Differenz in der Auffassung des Stücks, die deutlich vom politischen Standort des Kritikers oder seiner Zeitung geprägt ist. Während die bürgerliche Presse aus Anlaß der Aufführung die »allgemeine Gültigkeit« ¹⁹, das »fundamentale Lebensproblem« ²⁰ oder den »Konflikt, der allgemeinmenschlich und zeitlos« ²¹ ist, hervorhebt, was alles Brecht »noch nicht als Vergangenheit« erscheinen lasse, kritisiert die kommunistische Presse den fehlenden Aktualitätsbezug in der Aufführung, der beispielsweise in der Form von »Angst« vor aktuellen Entwicklungen in Chile hätte herausgearbeitet werden müssen: »Statt dessen erlebten wir einen Menschen einer fernen, historischen Vergangenheit.« ²² Gemeint ist die bekannte Doppelheit von Parabolik und Realistik, die wie kaum sonst in Brechts Werk die Struktur dieses Stücks ausmacht. Sie aufzulösen und in die Eindeutigkeit einer Position zu überführen, mißachtet die Spannweite des Stücks. Überhaupt keine Wahl zu treffen – wie dies die Kopenhagener Aufführung tat –, müßte es allerdings zur Gleichgültigkeit verur-

teilen.

Wenn etwas dem Brechtschen Theater im Verlauf der Zeit und in der Veränderung der gesellschaftlichen Umstände droht – und die eingangs erwähnte Kritik zeigt deutliche Anzeichen dafür –, dann ist es die Gleichgültigkeit. Sie stellt sich zwangsläufig ein, sobald der parabolische Lehr-Bild-Gedanke im Sinne immer wiederkehrender sentenzenhafter Moralformeln mißverstanden wird. Was Stücke wie *Die Gewehre der Frau Carrar* deutlich machen können, ist dieser konkrete Zusammenhang mit dem Ernst politischer Entwicklungen, die nicht überholt sind und in denen Literatur im Sinne Brechts eine Funktion hat – als Bewußtmachung der gefährvollen Tendenzen wie als Aktion in der Steuerung der Entwicklung.

Anmerkungen

1 So rechtfertigt Benjamin Henrichs sein Unbehagen in einer symptomatischen »Abrechnung« mit der Brechtschen Theatermethode, wenn er schreibt: »Lebendig aber (und damit: theatralisch, auf dem Theater ansehenswert) sind nur Figuren, die nicht in die Idee von einer Figur zurückübersetzbar sind; die stark genug sind, um sich der Kontrolle ihres Erfinders immer wieder zu entziehen«. (In: *Die Zeit* vom 7. Mai 1976).

2 Vgl. *Schriften zum Theater* 4 (Frankfurt, 1963), S. 126.

3 Brecht hat das Spiel von Laiengruppen besonders im Zusammenhang von *Die Gewehre der Frau Carrar* gefördert (so etwa bei den ersten Inszenierungen in Kopenhagen), deren Aufführungen dann zum Anlaß von Kommentaren über die Unterschiede in der Spielweise von ausgebildeten Schauspielern und Laien genommen wurden. Vgl. *Schriften zum Theater* 4, S. 126 ff. – In einem kleinen, wohl Brecht zuzuweisenden Textbruchstück im Bertolt-Brecht-Archiv (Mappe 447, Blatt 02) heißt es, wie er »mit steigender Verwunderung [feststelle], daß hier in einer Gruppe von Arbeiterschauspielern eine Frau ohne jede Vorbildung mit einer ganz und gar merkwürdigen Technik die bemerkenswerten Schwierigkeiten, einer sehr diffizilen Rolle [eine »Fischersfrau«] gleichsam spielend überwand«.

4 Dies erklärt auch die große Anzahl von Aufführungen. Allein bis 1970 lassen sich insgesamt 366 Aufführungen nachweisen (nach den Angaben des B.-B.-Archivs). Seitdem dürften es über 400 geworden sein. Entsprechend ist das Stück auch in 24 Sprachen übersetzt worden.

5 Neben dem publizierten Material in den *Gesammelten Werken* und Mittenzweis *Von der »Maßnahme« zu »Leben des Galilei«* (Berlin und Weimar, 1965), S. 389 ff. finden sich in den Mappen 239, 348 und 447 des Brecht-Archivs weitere Anmerkungen Brechts zum Stück und zur Aufführung.

6 Sie ist Teil einer Ausgabe der *Gewehre der Frau Carrar*, die neben »Szenenfotos der Aufführungen Paris, Kopenhagen, Greifswald« und dem Text auch »Anmer-

kungen von Ruth Bérlau« (Modellmappe) enthält. Mit Unterstützung des Zentralhauses für Laienkunst hrsg. vom Verlag der Kunst (Dresden, o. J.). Daß Brecht an der Modellmappe mitgewirkt hat, ist belegt durch hs. Korrekturen zu Berlaus Darstellung der Szene »Das Bringen des Toten« (Arch. Mappe 681, Bll. 12/13).

7 Aufbewahrt im B.-B.-Archiv Mappe 319, Bll. 01-33 mit hs. Angabe der Pariser Adresse Helene Weigels und zahlreichen hs. (von Weigel stammenden) Anmerkungen, Korrekturen und Textstreichungen, die weitgehend für den Druck berücksichtigt wurden.

8 Im B.-B.-Archiv in der Mappe 239 gesammelt (Bll. 49 ff.).

9 So wird ein Ausschnitt aus einer dänischen Zeitung, von Brecht gesammelt und im B.-B.-Archiv, Mappe 410, Bl. 35, aufbewahrt, als eine der Keimzellen für das Stück (das zunächst bekanntlich »Generäle über Bilbao« heißen sollte) gelten müssen. Es handelt sich um einen Bericht aus Paris vom 30. April 1937 mit einer Kartenskizze (»Kriegsschauplatz im Umkreis von Bilbao«) und mit der Überschrift: »Schonungslos jagen Francos Flugzeuge die Zivilbevölkerung«. Die Vorgänge des Stückes werden von Anfang an in den April 1937 (und zwar zunächst in eine baskische, erst später in eine andalusische Fischerhütte) verlegt – in der Endfassung dann allerdings (nicht zuletzt wohl deshalb, weil die Front zum Zeitpunkt der Fertigstellung (August 1937) und der Erstaufführung (Oktober) bereits weiter fortgeschritten war) mit veränderten Schauplätzen.

10 Diese Aufführung fand am 20. 12. 1937 in »Arbejdernes Teater« unter der Regie von Ruth Bérlau statt. Das Bühnenbild (von dem zahlreiche Fotos sich im B.-B.-Archiv befinden) hatte Heinz Lohmar entworfen, die Carrar spielte Dagmar Andreasen.

11 Erste Aufführungen: 5. 9. 75; gespielt in der Saison 75/76. Regie: Hanne Lindorff; Bühnenbild: Kirsten Justesen; Frau Carrar: Aase Hansen.

12 Das zeigt sich sehr instruktiv an den zehn Typoskripten mit mehr oder weniger großen Änderungen, die das B.-B.-Archiv aufbewahrt. Es reicht etwa von einer Entkonkretisierung (aus »Aale stechen« der Erstfassung wird »Fische fangen«) bis zu einer stärkeren Personenstilisierung (aus der Personenbezeichnung »José« – zunächst der Name des Bruders der Frau Carrar – wird die Klassenzuordnung »Der Arbeiter«). Dazwischen liegen vielfache Varianten.

13 Dieser Prolog – ergänzt durch einen kurzen Epilog – ist abgedruckt bei Mittenzwei, S. 390-392.

14 In Zusammenarbeit mit der Schauspielgruppe, die diesen Text auch spontan veränderte. – Musik von Niels Torp. – Es handelt sich bei diesem »Prolog« um sketchartige Einlagen, die aktuelle gesellschaftspolitische Tendenzen in Dänemark kritisieren – gesehen insbesondere vor dem Hintergrund einer Entwicklung, die mehrfach als Trend zu faschistischen Erscheinungen interpretiert wird. – Die von Brecht erhobene Forderung, in einem Prolog z. B. über die historischen Vorgänge im Spanischen Bürgerkrieg aufzuklären, wurde durch das Fiol-Theater übrigens mittels eines vorbildlichen Programmheftes gelöst, in dem historische, theoretische und aktuelle Bezüge auf informative Art zusammengestellt werden.

15 Vgl. meine Arbeit *Agitation als ästhetische Integration. Bemerkungen zur Theorie des modernen Dokumentartheaters*. In: *Sprachkunst* V (1974), S. 57-75.

16 Darüber ist noch in der Aufführung Egon Monks vom 16. November 1952 eine Diskussion entstanden, die im Text »Anderer Fall angewandter Dialektik« (16, 890-91) wiedergegeben ist. Es drehte sich darum, daß der »Schluß [...] nicht glaubhaft wirkte«. Helene Weigel führt auf die Lösung hin: »Das Nach und Nach weicht alles auf« sagte P. Wir hatten den Fehler gefunden. Die Weigel hatte die

Carrar sichtlich jedem der Stöße nachgeben und sie beim heftigsten zusammenbrechen lassen. Statt dessen mußte sie spielen, wie die Carrar sich nach jedem Stoß, der sie erschüttert, mehr verhärtet und nach dem letzten *plötzlich* zusammenbricht. »Ja, so spielte ich in Kopenhagen«, sagte die Weigel erstaunt, »und da war es richtig.«

17 Insbesondere das als Entwurf anzusehende Typoskript, das im B.-B.-Archiv in der Mappe 314, Bll. 01-29, aufbewahrt ist.

18 So Svend Erichsen in: *Aktuell* v. 6. 9. 75.

19 Elin Rask in: *Aalborg Stiftstidende* v. 8. 9. 75.

20 So anonym in: *Frederiksborg Amts Avis* v. 6. 9. 75.

21 Anonym in: *Kristeligt Dagblad* v. 6. 9. 75.

22 So AF in: *Land og Folk* v. 6. 9. 75.

Giuseppe Bevilacqua (Florenz)

Zwei italienische Brecht-Inszenierungen

Die Rezeption Bertolt Brechts in Italien begann bereits 1930, als Anton Giulio Bragaglia, jener sonderbare, ebenso geniale wie eigenwillige Theatermann, in seinem römischen Kellertheater Degli Indipendenti sowie in verschiedenen norditalienischen Städten die *Dreigroschenoper* unter dem leicht abwegigen Titel *La veglia dei lestofanti* («Das nächtliche Gaunerfest») auf die Bühne brachte. Doch diese Inszenierung sollte auf lange Zeit ein Ausnahmefall bleiben. Erst Eric Bentley, der sich 1948/50 als Stipendiat der Guggenheim Foundation und als Korrespondent der *Kenyon Review* in Europa aufhielt, gelang es nach dem Kriege, das Eis abermals – nunmehr endgültig – zu brechen. An seiner Aufführung von *Die Ausnahme und die Regel*, die er, neben einigen anderen Szenen aus Brecht-Stücken, Ende 1950 am Teatro dell'Università di Padova durchsetzte und auch leitete, wirkten schon Künstler wie Gianfranco de' Bosio und Ludovico Zorzi mit. Bentley vertrat zwar durchaus die Brechtschen Vorstellungen, die er hier einführte; aber höchstes Niveau und unbestrittene internationale Geltung erlangte der italienische Brecht erst mit Giorgio Strehler und dem Piccolo Teatro della Città di Milano, also seit Mitte der fünfziger Jahre. Strehlers Vorrang ist unbestreitbar; doch wäre es falsch, ihn als Monopol zu deuten. Es gab und gibt daneben in Italien auch andere geglückte oder zumindest interessante Brecht-Inszenierungen. Über zwei von ihnen soll im folgenden kritisch berichtet werden.

Luigi Squarzina, kenntnisreicher Theaterwissenschaftler und erfahrener Leiter des Teatro Stabile in Genua, inszenierte kürzlich den *Kaukasischen Kreidekreis*, nachdem er schon 1961 bei den *Sieben Todsünden* an der römischen Philharmonie Regie geführt und rund zehn Jahre später mit seiner Genueser Truppe *Mutter Courage und ihre Kinder* auf die Bretter gestellt hatte. Diese Inszenierung ging über mehr als 30 verschiedene Bühnen und erzielte insgesamt fast 250 Aufführungen – ein Publikumserfolg, zu dem der breite und eher skurrile Darstellungsstil Lina Volonghis als Mutter Courage

nicht wenig beigetragen haben dürfte.

Was den *Kreidekreis* betrifft, so ist er vor Squarzina nur einmal in Italien gespielt worden, und zwar 1957, wohl noch unterm Eindruck der triumphalen Auslandserfolge des Berliner Ensembles vom Jahr zuvor. Es war jedoch (unter der Regie von Marcello Sartarelli und mit Camillo Pilotto, einem guten Schauspieler alter Schule, als Azdak) eine völlig echolose Inszenierung, die sofort wieder abgesetzt wurde. Squarzinas Neueinstudierung ist darum sehr zu begrüßen. Das dramaturgische Hauptproblem des *Kreidekreises*, nämlich die sinnvolle und anschauliche Verknüpfung der beiden Fabeln, versuchte er dadurch zu lösen, daß er Grusche zur Vertreterin eines direkten, unbeirrbaren Lebenswillens machte, während der Azdak für skeptische Vernunft und amoralische Rationalität zu stehen hat. »Grusche«, erklärte Squarzina ausdrücklich, »vertritt die nie kapitulierende Willenskraft wie auch die Tatkraft, die sich, obschon nur halbbewußt, aus ihrer Klasse nährt.« Im ersten, »fast märchenhaften« Teil des Stückes, so fuhr er fort, habe er jenes Triebhaft-Menschliche hervorgehoben, wohingegen im zweiten Teil »ein großes proletarisches Paradox« entfaltet werde. »Denn die Figur des Azdak ist im selben Maße rational wie diejenige Grusches irrational.«¹

Die Dynamik des Dramas soll sich aus der konvergierenden Bewegung dieser beiden Elemente ergeben, die Squarzina übrigens keineswegs abstrakt psychologisch aufgefaßt wissen will. Er sieht sie vielmehr in engstem Zusammenhang mit der sozialen Herkunft und Konditionierung der zwei Hauptgestalten. Ja, in seinen theoretischen Äußerungen scheut er nicht davor zurück, dieser Dichotomie sogar einen konkreten politischen Inhalt zu verleihen. »Grusche verkörpert die von Rosa Luxemburg intendierte Masse«, so hören wir; daher sei es auch erstaunlich, daß in der ersten Fassung die Namen der Kolchosen umgekehrt gebraucht wurden. »Luxemburg war ja zunächst der Name der [. . .] konservativen Partei, während es in der endgültigen Fassung gerade der Kolchos Luxemburg ist, der seine traditionsgebundene Haltung revidiert. Und das ist durchaus richtig.« Der Luxemburgsche Kern komme vollends zum Vorschein in der Beziehung zwischen Azdak und Grusche: »Der Azdak ist mit Grusche (und dem Soldaten) solidarisch, obwohl er versucht, ans Licht zu fördern, was in

ihrer Aussage nur andeutungsweise vorhanden ist und erst in ihrem Leben zu vollem Ausdruck gelangt.« Entscheidend nämlich werde Grusches Handeln. »Ich weiß nicht«, schließt Squarzina vorsichtig, »ob ich Brecht hier als Anhänger Lenins oder der Luxemburg werten soll; denn es ist ja der Kampf Grusches um das Kind, wodurch der Azdak zu einem Teil jener bestimmten, sich in Entwicklung befindlichen gesellschaftlichen Wirklichkeit wird.«²

Wie wird nun diese Auffassung verwirklicht? Squarzina bringt den Gegensatz zwischen den beiden Fabeln des Stückes durch das Schauspielerische, ihre Einheit aber durch das Szenische zum Ausdruck. Das Hauptmerkmal seiner Grusche ist eine anmutig-mädchenhafte Ahnungslosigkeit. Selbst als alle, sogar die habgierige Natella Abaschwili, unter der drohenden Gefahr der Revolte schon die Flucht ergriffen haben, irrt sie noch mit dem Kind auf den Armen umher und scheint nicht begriffen zu haben, was da eigentlich geschieht. Als der Soldat ihr gesteht, daß er sie beim Baden belauscht habe, fällt sie, naiv entsetzt, aus allen Wolken. Als sie vor den Gerichtshof zitiert wird, beschäftigt sie vor allem, daß ihr Recht auf das Kind überhaupt in Frage gestellt werden könne. Doch diese Ahnungslosigkeit verwandelt sich, offenbar durch einen irrationalen Prozeß, immer wieder in selbstsichere und rasche Entschlossenheit: Grusche nimmt den kleinen Michel an sich und macht sich auf ihre lange, gefährliche Wanderung; sie kommt Simon, als er um ihre Hand anhält, mit ihrem Ja-Wort zuvor; sie gibt der Gerichtsverhandlung mit einem Schlag eine ganz andere, unerwartete Wendung, indem sie ihre Schimpfkanone auf die »besoffene Zwiebel« Azdak losläßt. Instinktive Humanität und fester Wille, obzwar ohne bewußte Planung, treten in der Grusche Squarzinas unleugbar ans Licht, so daß seine Inszenierung in dieser Hinsicht als gelungen bezeichnet werden kann. Daß derlei aus der Einbettung der Gestalt in ihre Klasse resultiere, bleibt freilich höchst zweifelhaft.

Squarzinas Darstellerin entspricht übrigens seiner Auffassung keineswegs. Gewiß, er hat für die Grusche eine berühmte und routinierte, auch auf der Leinwand erfolgreiche Schauspielerin eingesetzt: Lea Massari. Und deren Darstellungskunst steht außer Frage; sie hat nicht zufällig die Herzen des Publikums, ja selbst der Kritiker im Sturm erobert. So schrieb

etwa Angelo Maria Ripellino, der sonst sehr reservierte Slavist der Universität Rom, der sich auch als brillanter Chronist des römischen Theaterlebens betätigt: »Lea Massaris Darstellung der Grusche muß lobend hervorgehoben werden. Die Massari ist zart, liebenswürdig, zaghaft – fast eine Märchenfigur im Gewand einer Spülmagd.«³ Auch Mario Raimondo, in seiner Rezension in der führenden Theaterzeitschrift *Sipario*, rühmte »ihren zarten und gleichsam trotzigem Gesichtsausdruck, ihren weichen, fast knabenhaften Gang, ihre wissende Unwissenheit«.⁴ Das ist alles schön und gut; aber es läßt sich vielleicht doch einwenden, daß Lea Massari gerade das nicht besitzt, was man in Frankreich *physique du rôle* nennt. Sie sieht nämlich überaus gut aus, ist von natürlicher, sportlicher Eleganz: ein schlanker, moderner Typ, wie geschaffen für die Titelseite eines Modeblatts. Nun könnte man zwar entgegenen, daß theoretisch jeder Habitus für eine Rolle gleich gut oder schlecht sei. Aber in diesem Falle bestätigt sich das nicht. Die Massari steckt wortwörtlich im Gewand – *nelle spoglie*, sagt Ripellino – der Magd Grusche, wenn auch mit großer Anmut; sie hat lange Zöpfe, ist einfach gekleidet (in weiße Bluse und Plisseerock, was ihr sehr gut steht) und bemüht sich außerdem ehrlich und mit großem schauspielerischen Können, die breite, schwerhüftige Haltung eines Mädchens aus dem Volke zu mimen. Doch es bleibt beim Mimen. Eine Tochter aus gutbürgerlichem Hause »stellt« eine junge Frau aus dem Volke »dar«. Natürlich braucht die Brechtsche Grusche nicht unbedingt stumpf, roh und häßlich zu sein; aber sie muß doch äußerlich etwas von den Merkmalen ihrer sozialen Herkunft und Lebensweise an sich haben. Diese dürfen, wie Brecht sagt, zwar verschönert, jedoch nicht beschönigt werden: »Die Darstellerinnen der Grusche sollten die Schönheit der Breugelschen »Tollen Grete« studieren« (17, 1206). Hat Sqarzina nicht bemerkt, in welchem Sinne hier von Schönheit die Rede ist? Die Grusche soll »einfältig sein«, ein »Tragtier«; sie soll, »indem sie den Stempel der Zurückgebliebenheit ihrer Klasse trägt, weniger Identifikation ermöglichen und als in gewissem Sinn tragische Figur (»das Salz der Erde«) objektiv dastehen«. So noch einmal Brecht⁵; und in der Tat ist jene Gestalt im Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen eine tragische, jedenfalls schreckliche Erscheinung: eine hagere Frau, mit

stierem Blick und idiotisch halbgeöffnetem Mund. Viele Interpreten sehen in ihr geradezu die Verkörperung der Raubgier oder der Habsucht – nicht etwa eine Flüchtende, sondern eine, vor der man flieht. Es scheint, als sei dieses Bild in Genua überhaupt keiner Betrachtung gewürdigt worden.

Und noch eins, gleichsam als Gegenbeweis. Dem Eindruck, den die Massari als Grusche erweckt, entspricht nämlich die Gestalt des Simon Chachava vollkommen, der in Squarzinas Inszenierung ein rechtschaffener, biederer Bursche ist, voller Diskretion und guter Manieren – eine Art *primo amoroso*, den der alte Goldoni unfehlbar als *toso de sesto* eingestuft hätte. Man kann deshalb zusammenfassend sagen: Dadurch, daß die soziale Charakterisierung der Hauptdarstellerin trotz guter Absicht des Regisseurs nicht recht geglückt ist, wirkt die Grusche-Handlung eher wie eine dramatisch bewegte Idylle. Von ›Luxemburgismus‹ zu reden enthüllt sich leider als eine bloße (und zudem ziemlich gewagte) ideologische Zutat. Das ist schade; denn die zweite Fabel, die Azdak-Handlung, verläuft anders.

Eros Pagni ist ein in jeder Hinsicht gelungener Azdak – vor allem deshalb, weil hier der Regisseur dem Brechtschen *Rat für die Besetzung* ohne Mühe folgen konnte: »Es muß ein Schauspieler sein, der einen völlig lauterer Mann darstellen kann. Der Azdak ist ein völlig lauterer Mann, ein enttäuschter Revolutionär, der einen verlumpten Menschen spielt, so wie beim Shakespeare die Weisen Narren spielen. Anders wird dem Urteil mit dem Kreidekreis alle Gültigkeit entzogen« (17, 1206). Pagni hat es vermocht, die »selbstsüchtigen, amoralischen, parasitären Züge«⁶ dieser widerspruchsvollen Figur durch die schalkhafte Beweglichkeit seines Ausdrucks, seine lustige und befreiende Frechheit, kurzum, durch sein Spiel *a viso aperto* zugleich zu bewahren und zu verklären; er hat sie wirklich zu völliger Lauterkeit erhoben. Mit Recht schrieb Roberto de Monticelli im *Corriere della Sera*: »Eros Pagni liefert uns eine überzeugende Darstellung der großen Brecht-Figur. Sein Azdak verfügt über die richtige Mischung aus Doppeldeutigkeit, bitterer Lebensfreude, Altersweisheit und spielerischer Leichtigkeit, mit der man verkünden darf, die Zeit der großen Vergeltung, des Chaos sei gekommen. Pagni spielt den Azdak verschmitzt: als schlaunen Aufklärer und

Feigling.«⁷

In dieser Brechtschen Gestalt von 1944 schimmert vielleicht auch ein besonderes Moment der Reflexion durch, mit der Brecht auf die damalige politische Weltlage reagierte. Es ist ja bekannt, daß er sich immer, selbst »in den Zeiten der äußersten Verfolgung«, geweigert hat, am Sieg über den Faschismus zu zweifeln. Das dürfte aber gleichwohl eher strenge Disziplin als ungebrochener Optimismus gewesen sein. Die Spannung war stets sehr groß. Als daher gerade vor und während der Entstehung des *Kreidekreises* auch der letzte Zweifel am bevorstehenden Zusammenbruch des Hitlerregimes schwand, muß Brecht das befreiende Gefühl gehabt haben, daß ein seit Jahren lastender psychischer Druck jetzt endlich zu weichen beginne. Aus diesem Gefühl erwuchs einerseits, so scheint mir, der versöhnliche Ton, die (trotz des Streits der Kolchosen) fast triumphierende Behaglichkeit des Vorspiels; andererseits aber scheint davon eine wesentliche Eigenschaft des Azdak herzurühren: nämlich dessen entfesselte, zu ungehemmtem Optimismus neigende Vitalität. Es ist tatsächlich »eine neue Zeit [. . .] gekommen« (5, 2069). Diesen positiven Grundzug vermag auch der prahlerische Amoralismus der Gestalt nicht zu verwischen; getrübt oder verfinstert wird er lediglich von einem anderen, objektiv fundierten Element. »Die Schwierigkeiten in der Gestaltung des Azdak«, notierte Brecht im *Arbeitsjournal* unterm 8. Mai 1944, »hielten mich zwei Wochen auf, bis ich den sozialen Grund seines Verhaltens fand. Zunächst hatte ich nur seine miserable Rechtsführung, bei der die Armen gut wegkamen. [. . .] Aber es fehlte mir immer noch eine elementare Causa gesellschaftlicher Art. Ich fand sie in seiner Enttäuschung darüber, daß mit dem Sturz der alten Herrn nicht eine neue Zeit kommt, sondern eine Zeit neuer Herrn.« Damit steht auch Brechts Erklärung im Einklang, der Azdak sei in erster Linie ein enttäuschter Revolutionär. Es braucht wohl kaum daran erinnert zu werden, wie weit zeitgeschichtliche Konstellationen auf die Ausarbeitung vor allem sekundärer Züge in Brechts Dramengestalten eingewirkt haben. Man denke allein ans *Leben des Galilei*. Daran, daß das von Brecht selber hervorgehobene Spezifische an der Gestalt des Azdak ebenfalls durch solche Faktoren bedingt ist, läßt das *Arbeitsjournal*, so meine ich,

keinerlei Zweifel. Sobald der Sieg über den Nazismus gesichert schien, fing Brecht, noch einmal vorausschauend, an, sich Gedanken über die sozialpolitische Zukunft der besiegten wie der siegreichen Völker zu machen. Und es waren bestimmt keine beruhigenden oder gar erfreulichen Gedanken.

Am 6. Juni 1944, am Tag der Landung der Alliierten in der Normandie, klebte Brecht – unter diese historische Nachricht sowie den Vermerk, daß er den *Kreidekreis* beendet und abgeschickt habe – ausschließlich Zeitungsausschnitte, die mit jener voraussichtlichen Entwicklung in der Nachkriegszeit zu tun haben. Da ist, unter dem Titel *First Cutback Crisis*, die Nachricht, daß die amerikanische Flugzeugindustrie 4500 Arbeiter entlassen habe; da sind die Bemerkungen eines GI, der sich schon an der Front vorm Gespenst der Arbeitslosigkeit ängstigt; da ist ein großer Ausschnitt, der die segnende Gestalt Pius XII. zeigt, und dazu die Meldung, der Papst habe in dem vor kurzem befreiten Rom sowohl den alliierten Befehlshaber in Italien als auch einen berühmten amerikanischen Schlager-Texter in Privataudienz empfangen. Gleich daneben findet sich ein weiterer Ausschnitt, der davon berichtet, daß die Military Police illegalerweise die Zentrale der Kommunistischen Partei in Rom durchsucht habe. Man glaubt förmlich, das berühmte belustigt-bittere Grinsen Brechts vor sich zu sehen, wenn auf einem Photo der Erzbischof von Canterbury erscheint, wie er »eine der beiden ersten motorisierten Kirchen der britischen Armee segnet«. (»Der Innenraum ist mit polierter Eiche verkleidet, Altar und Behänge sind rot und blau, d. h. von der Farbe der Schulterstücke des 21. Armeekorps, für das die Kirchen bestimmt sind.«) Dasselbe Grinsen spielt um die aufgeklebte Rundfunkmeldung, wonach sich die »Zahlmeister am Morgen der Invasion mit den übrigen Truppen an Land kämpften und sich dabei an ihren blechernen Geldkisten festklammerten, als ob diese das einzig Wichtige auf der Welt seien«.

All diese Ausschnitte tragen das Datum des 6. Juni. Und nur ein paar Tage zuvor hatte Brecht sich jene »elementare Causa« für das Verhalten des Azdak notiert. In erster Linie kreiste also sein Denken bei der Abfassung des *Kreidekreises* ums Ende des nazistischen Alptraums, in zweiter Linie aber um die zu befürchtende kapitalistische Restauration. Das bewegte

Schicksal des entlegenen und zudem stark stilisierten Grusien (etwa in der 5. Szene des Stückes) ließe sich gut zu den damaligen Ereignissen in weit weniger peripheren Ländern in Beziehung setzen. Ich glaube nicht, daß derlei zeitbedingte Faktoren ganz außer acht gelassen werden dürfen, selbst wenn sie vom Dichter niemals als solche genannt wurden.

Wenden wir uns nunmehr wieder Squarzinas Inszenierung zu, so bleibt festzuhalten, daß im Azdak Pagnis jene zwischen historischem Optimismus und Pessimismus schwankende Ambivalenz (zu der Azdaks amoralischer Zug gleichsam vermittelnd hinzukommt) durchgehend zu spüren ist. Von dieser zweiten Fabel gilt also in der Tat, daß sie eine geschichtlich-politische Aufnahme zumindest erlaubt – was man von der ersten beim besten Willen nicht sagen kann. Wenn dennoch die Aufführung des Genueser Teatro Stabile eine einheitliche Wirkung bei den Zuschauern erzeugte, so lediglich aufgrund der einheitlichen Bühnengestaltung. Hierin haben sich Squarzina und sein Bühnenbildner Gianfranco Padovani deutlich vom bewährten Modell Karl von Appens anregen lassen. Das springt sowohl an der Hochzeitsszene ins Auge als auch an der Maske des fetten Fürsten Kazbeki mit ihren großen kreideweißen Augäpfeln, ja selbst an den Rüstungen der Panzerreiter. Brechts Rat, »die Prospekte wie chinesische Tuschmalereien zu behandeln«⁸, haben Padovani und Squarzina ebenfalls befolgt. Indes ist auch eine persönliche Note spürbar, die vor allem in einer raffinierten Vereinfachung des ohnehin schon, als Modell, aufs Wesentliche reduzierten Bühnenbildes besteht. Begeisterte Zustimmung des Publikums fanden zum Beispiel die Szenen, wo Lea Massari auf einer völlig leeren Bühne, mit ostentativ schwankendem Schritt, sich selbst und ›ihr‹ Kind über den Abgrund rettet, oder wo sie, in einer Art kleinem viereckigen Käfig voller Schneeflocken, vorgibt, auf einem mühsamen Fußmarsch zu sein. Alle italienischen Kritiker waren sich im Lob dieses szenischen ›Lakonismus‹ einig. Mir hingegen scheint er fast auf die Spitze getrieben, jedenfalls ziemlich gekünstelt und nicht ganz ungefährlich zu sein – Bedenken, die man übrigens auch gegen die zweite Brecht-Inszenierung, von der hier berichtet werden soll, anmelden kann.

Wir verdanken sie dem Teatro Insieme, einem Theaterkol-

ektiv, das sich bereits mehrfach mit guten Aufführungen hervorgetan hat. Sein Debüt erlebte es, unter der Regie von Fulvio Toluoso und der ›Schirmherrschaft‹ von Giorgio Strehler, im Jahre 1969 mit *Mann ist Mann*. Auf Brecht folgten Gogol, Beaumarchais, Goldoni sowie einige neuere italienische Dramatiker. Die Spielzeit 1974/75 brachte wiederum Brecht, und zwar diesmal den *Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo Ui* in der Inszenierung von Roberto Guicciardini, der als Regisseur schon seit mehreren Jahren ein reges Interesse für den Stückeschreiber aus Augsburg bekundet. Namentlich dessen Stücke, die dem Experimentellen einen größeren Spielraum belassen, ziehen ihn an. Guicciardini hatte bereits den *Hofmeister*, *Lux in tenebris*, *Jasager und Neinsager* und Brechts *Antigone*-Bearbeitung inszeniert, ehe er sich an den *Arturo Ui* machte.

Was diese neue Arbeit kennzeichnet, ist vor allem eine große Vereinfachung der szenischen Ausdrucksmittel. Doch geht Guicciardini dabei noch weiter als Squarzina; denn er dehnt den Reduktionsprozeß auch auf die Qualität des Materials aus. Es scheint, als wolle er sich immer mehr jener neuesten Kunstrichtung nähern, die Schutt- und Abfallprodukte aus der Öde der hochtechnisierten Welt isoliert, um sie dann in der abstrakt-sinnlichen ›Schönheit‹ ihrer reinen Stofflichkeit zu betrachten. Misere des Humanen und ästhetischer Glanz der anorganischen Materie sollen einander ergänzen. Im *Arturo Ui* sind die Bühnenwände nichts anderes als die breiten Kachelmauern einer ehemaligen öffentlichen Bedürfnisanstalt. Zwar hat man die Pissoirbecken entfernt; doch sind zum Beispiel deren Schraublöcher noch deutlich sichtbar. Dieses wenig erbauliche Material ist mit einem sonderbar reinen, hellen Schwefelgelb unregelmäßig überspritzt. Man erkennt also den szenischen Gegenstand und dessen ursprüngliche Funktion und erkennt sie doch nicht. Viele Zuschauer sind vermutlich überhaupt nicht dahintergekommen, andere erst allmählich im Laufe der Aufführung. Diese Ambivalenz aus Minderwertigkeit der Substanz und ›Reiz‹ der Erscheinung sowie der – je nach Aufmerksamkeit unterschiedliche – Erkenntnisprozeß beim Publikum liefern einen Musterfall jener kalkulierten Wechselwirkung zwischen Stückgedanke und Bühnenwirklichkeit, auf die Brecht bekanntlich den größten

Wert legte. Und gerade im *Arturo Ui* geht es ja um das trübe Wesen des Faschismus und dessen verlockenden Firnis.

Auch in der Gestik kommt diese Doppeldeutigkeit zum Ausdruck. Die Haltung Uis und seiner Anhänger ist oft geradezu einschmeichelnd: ein tänzerisches Huschen, Umherflattern und Voltigieren, das pantomimisch für sich einnimmt. Doch durch diese glatte Oberfläche bricht immer wieder die frenetische Wut des Hysterikers und die düstere Grimasse des Mörders. Guicciardini evoziert sogar, indem er Ui plötzlich an einem hohen Fenster unter Donner und Höllenrot erscheinen läßt, das Teuflische der Gestalt durch bewußt naive Mittel. Der Hauptdarsteller Vincenzo de Toma hat dieses Zwielfichtige und Mehrschichtige seiner Rolle sehr gut begriffen und verwirklicht. Er wußte zudem, durch ein effektvoll-rasches Einblenden zeitgeschichtlicher Anspielungen wie etwa der Mimik Mussolinis, dem erklärten Vorsatz des Regisseurs, aber auch des Autors Rechnung zu tragen, trotz allem das Gleichgewicht zwischen selbständiger Fabel und historischem Hinweis, zwischen ›Verhüllung‹ und ›Enthüllung‹ (Brecht) zu bewahren.

Besondere Aufmerksamkeit hat Guicciardini den Gruppenszenen gewidmet. Es ist diejenige Seite seiner Arbeit, die sich vielleicht überhaupt am stärksten einprägt und am engsten mit gewissen Grundfragen der *Ui*-Interpretation berührt. Denn das Stück, wie Brecht am 21. März 1942 im *Arbeitsjournal* vermerkte, »benutzt DICKICHT- und EDUARD-cartoons«. Es greift, anders gesagt, weit hinter die großen Werke der Reifezeit auf die Show-Technik der Brechtschen Anfänge zurück. Der zirkushafte Prolog knüpft unverkennbar an Wedekind an. Aus diesen und ähnlichen Gründen ist die hohe Bedeutung, die Guicciardini dem Bildeindruck und dem Choreographischen beimißt, zweifellos berechtigt.

Die Geschäftsleute in der City, die Gangsterbande in ihrem Büro, Romas Anhänger in der Garage: sie alle gruppieren sich, rhythmisch bewegt, zu lebenden Bildern. Deren Starre schlägt dann unvermittelt in tänzerisches Furioso um. So treten in der ersten Szene die Karfiolhändler mit mehreren Telephonapparaten auf, die sie auf dem Boden verteilen; diese bilden eine Art Koordinatensystem, aus dem sich ein regelrechtes Ballett entwickelt, wobei die Männer auf der Bühne, immer wieder

hochfahrend, von einem klingelnden Apparat zum anderen springen und stürzen. In der letzten Szene dagegen bleibt Ui aufrecht im Wagen stehen, während die verwundete Frau einen Solotanz aufführt. Sie trägt dazu ein weites, wie eine Fahne flatterndes Gewand, weiß und blutrot; ihre Gestik erinnert an Delacroix' berühmte Freiheitsgestalt und das Ganze an gewisse patriotische Vaudevilles aus der Zeit des Ersten Weltkriegs. Auch an graphische Vorbilder oder an Bilddokumente aus Film und Fernsehen wird man mitunter gemahnt, etwa wenn die gesamte Bühnenfläche – ohne Zentrum, unregelmäßig und gleichsam atomisiert, aber dennoch einem System gehorchend – von einzelnen Figuren erfüllt ist, die stehen oder gehen und so als Momentaufnahmen eines großstädtischen Gehsteigs oder Messegeländes Sinnbilder der zur Masse gewordenen Gesellschaft ergeben. (Für das Plakat der Aufführung wurde dasselbe Modell verwendet.)

Auch fühlt man sich zuweilen an alte Photographien erinnert, die aus den Illustrierten ins Archiv der Zeitgeschichte eingegangen sind und bei manchen, allem Abscheu zum Trotz, auch heute noch romantische Sehnsüchte zu wecken vermögen. Man kennt ja solche Aufnahmen der faschistischen Miliz, der gefürchteten *squadristi*, nach einer Razzia. Was da in Schwarzhemd und Fe, den *manganello* (den berühmtesten Knüppel der Faschisten) in der Hand, mit herausfordernder Dreistigkeit in die Kamera starrt, war der mutige, der waghalsige Teil der damaligen bürgerlichen Jugend. Inzwischen sind diese Leute fast alle tot: eine verschwundene Generation der Väter, die einst einen ›fatalen Irrtum‹ beging. Auf solchen vergilbten Bildern ist das politische Verbrechertum aus der draufgängerischen Frühzeit des Faschismus schon beinahe zur Legende geworden. Ein verschleiender Glanz breitet sich über diese Desperadovitalität aus, während das konkret Zeitpolitische weitgehend dahinter zurücktritt.

Doch muß wohl nicht eigens festgestellt werden, daß dem Regisseur Guicciardini (einem direkten Nachkommen des großen Historikers der florentinischen Renaissance, nebenbei gesagt) nichts fernerliegen konnte, als die furchtbare Wirklichkeit des Faschismus mit einer romantischen Patina zu schmücken. An einigen Stellen – so vor allem in der Schlussszene, doch auch sonst kraft der tückischen Brutalität, die de

Toma seiner Rolle verleiht – kommt die politische Intention des Stückes kräftig zum Ausdruck und wird vom Publikum auch entsprechend wahrgenommen. Dennoch bleiben verhängliche Momente. Nicht bloß in Italien sind die zwanziger und dreißiger Jahre, die Zeit der Braun- und Schwarzhemden, des pittoresken Gangstertums und der großen Krise, zum Gegenstand einer höchst dubiosen Nostalgie geworden, die sich nunmehr statt an die *belle époque* an die *roaring twenties* heftet. Manifestiert sich dies nicht sogar in der Mode? Bruno Garofalo jedenfalls hat die Kostüme der *Ui*-Inszenierung aus lauter langen Regenmänteln, Stiefeln, schlappen Filzhüten und kecken Baskenmützen gestaltet. Auch sie zeugen, wie jene Tableaus in der Art alter Photos, von der Raffiniertheit eines Inszenierungsstils, der Niveau hat und seiner Wirkung sicher sein darf. Die Gefahr einer formalistischen Überwucherung, ja Übertünchung des Textes wird dadurch freilich nur um so größer.

Schon Brecht selber haben derlei Fragen beschäftigt. »Die schönen Gruppierungen«, mußte er sich von Manfred Wekwerth sagen lassen, »werden bei Ihnen zuweilen angegriffen. Sie wirken, sagt man dann, formalistisch«. Brechts Antwort lautete: »Das kann nur jemand sagen, der sie nicht auf ihre gesellschaftliche Bedeutung hin betrachtet hat« (16,787). In Guicciardinis *Ui* ist jene formalistische Komponente nicht zu verkennen. Fragt man nach der gesellschaftlichen Bedeutung solch »schöner Gruppierungen«, so ergibt sich einerseits ein anonymes Vegetieren im brodelnden Chaos der Massengesellschaft und andererseits der Drang, sich in vorsätzlicher Gewalttätigkeit auszuleben. Ein perverser politischer Aktivismus steht gegen den grauen Alltag; und der soziale Raum des Stückes ist folgerichtig derjenige des Kleinbürgertums. Was Guicciardini vorschwebte, nämlich die exemplarische Darstellung des Faschismus in seiner vollen geschichtlichen Breite und Tiefe zum Zwecke der Warnung, kommt allerdings zu kurz. Einige Lichtblicke bei de Toma, dazu die Schlußszene – das ist im Grunde schon alles.

Man mag sich fragen, wie etwa Brecht diesen Schwierigkeiten begegnet wäre. In seinen Anmerkungen empfiehlt er den Gebrauch von »übersichtlichen Gruppenbildern im Geschmack der alten Historienmalerei«.⁹ Aber solche Hinweise

für ein Stück von 1941, das vom Dichter selbst nie auf die Bühne gebracht wurde, sind kaum praktikabel. Brecht pocht immer wieder auf sein Rezept vom »großen Stil«, das jedoch offensichtlich zu Widersprüchen führt; denn der Inhalt des Stückes ist zweifellos die Banalität des Bösen. »Die großen politischen Verbrecher«, so heißt es in den Anmerkungen, »müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der Lächerlichkeit. Denn sie sind vor allem keine großen politischen Verbrecher, sondern die Verüber großer politischer Verbrechen, was etwas ganz anderes ist.« Unmißverständlich erklärt Brecht: »Die herrschenden Klassen im modernen Staat bedienen sich bei ihren Unternehmungen meistens recht durchschnittlicher Leute« (17,1177). Das Stück soll eine »Historienfarce«¹⁰ sein. Aber kann man derlei wie ein elisabethanisches Drama aufführen? »Das Stück muß, damit die Vorgänge jene Bedeutung erhalten, die ihnen leider zukommt, im *großen Stil* dargestellt werden; am besten mit deutlichen Reminiszenzen an das elisabethanische Historientheater«, schreibt Brecht; doch müsse »reine Travestie natürlich vermieden werden«, und auch »im Grotesken« dürfe die »Atmosphäre des Schauerlichen keinen Augenblick versagen«.¹¹ Der Autor hat so den bekannten Vorwurf Adornos selber vorweggenommen – wie er sich denn überhaupt von vornherein bewußt war, daß Inhalt und geplanter Aufführungsstil in einem widersprüchlichen Verhältnis standen. Noch während der Arbeit hofft er die Lösung im Gebrauch von V-Effekten zu finden, ahnte aber schon damals, wie schwierig deren Realisierung sein würde: »Die Wirkung der Doppelverfremdung – Gangstermilieu und großer Stil – kann schwer vorausgesagt werden.«¹²

Wie man weiß, darf kein Stück, das Brecht nicht selbst inszeniert hat, als fertig angesehen werden. Der *Arturo Ui* ist daher zwar zu Ende geschrieben, aber nicht beendet worden. Hätte sich Brecht zu einer Aufführung entschlossen, so sähe das Stück heute zweifellos anders aus. Vermutlich wäre es sogar sehr gründlich modifiziert worden. Aus späteren Gesprächen Brechts, etwa mit Lion Feuchtwanger und anderen Emigranten, ist zu entnehmen, daß er die Meinung bald aufgab, Hitler sei lediglich eine »Gallionsfigur«, ein mittelmäßiger Hampelmann gewesen und sei deshalb ungeeignet, die

ungeheuren Ereignisse der Weltkrise und des Zweiten Weltkriegs überzeugend zu verkörpern. Es heißt nun: »Hitler ist mir als großer Mann durchaus willkommen, d. h. daß mir eine Revision der bürgerlichen Vorstellung vom *großen Mann* [...] akut zu sein scheint, weshalb ich ohne weiteres bereit bin, Hitler als großen bürgerlichen Politiker zu behandeln.« Und ferner: »Eine tiefgreifende dramatische Darstellung zum Beispiel scheint mir nicht möglich, wenn übersehen wird, daß er eine wirklich nationale Erscheinung, ein ›Volksführer‹, ist, ein schlauer, vitaler, unkonventioneller und origineller Politiker, und seine äußerste Korruptheit, Unzulänglichkeit, Brutalität usw. kommen erst dann wirkungsvoll ins Spiel.«¹³ Diesen *Hitler/Ui* freilich hat Brecht nie geschrieben, sowenig er die geplante Doppelverfremdung jemals in die Praxis des Theaters umgesetzt hat. Die einzige Verfremdung, die im Text erhalten geblieben ist, sind die eigens dafür ›geglätteten‹ Jamben. Aber selbst dieser Effekt geht in der italienischen Fassung verloren. Im Grunde kann man es Guicciardini daher kaum verübeln, daß er den fast unlösbaren Problemen einer *Ui*-Aufführung nicht gerecht zu werden vermochte. Es lag nahe, angesichts so vieler Schwierigkeiten ins Choreographische, Figurative, rein Ästhetische und damit ›Wertfreie‹ auszuweichen. Brecht hat sowohl diese als auch die andere Klippe, an der Guicciardini scheitert, gesehen: nämlich den faszinierenden Nimbus der faschistischen Gangstergewalt und vitalistischen Unerschrockenheit, mit der ja zumindest ein Teil des Publikums beinahe sympathisiert, weil ihr Gegenspieler im Stück nicht das (gänzlich abwesende) Proletariat ist, sondern die spießbürgerliche Pseudo-Respektabilität der Dogsborough und Konsorten. Nicht von ungefähr erinnern die Anmerkungen zum *Arturo Ui* daran, daß »das Verbrechen selbst häufig Bewunderung auslöst«. Denn »die Geschichtsauffassung der Kleinbürger (und der Proleten, solange sie keine andere haben) ist größtenteils romantisch« (vgl. 17,1178).

Eine zusammenfassende Betrachtung beider *Brecht*-Inszenierungen, der von Guicciardini und der von Squarzina, wird zunächst feststellen müssen, daß die politische Zeitbezogenheit der Stücke, die doch für den Autor das Primäre war, schwerlich in adäquatem Ausmaß erhalten werden kann. Zwar wurde sie keineswegs mit Absicht ausgelöscht oder auch

bloß reduziert; aber »geritten wird nicht das Pferd, sondern der Bock der Turnhalle, erklimmen nicht das Baugerüst, sondern die Kletterstange« (16,920). Entweder sind wir heute der tagespolitischen Problematik, aus der heraus Brechts Stücke entstanden, schon zu ferngerückt, als daß sie uns bei wortgetreuer Wiedergabe noch zu aktivieren vermöchte – oder wir sind ihr noch viel zu sehr verhaftet, als daß sie parabolisch verallgemeinert und auf ganz andersartige Situationen angewandt werden könnte.

Die Thematik des großen, schon vor zwanzig Jahren abgeschlossenen Brechtschen Bühnenwerkes ist wahrhaftig noch nicht anachronistisch geworden; doch die Konstellationen haben sich erheblich verändert. Vielleicht müßte man in Brechts Texte viel resoluter eingreifen, als dies gemeinhin erlaubt ist und von den Hütern der Tradition, sei es am Berliner Ensemble oder in Italien, gebilligt würde. Aber wer hat dazu den Mut? Strehler besäße zwar die nötige Autorität, von seinem unzweifelhaften Können ganz zu schweigen; er ist indes selber ein Vertreter jener Tradition und müßte sich gleichsam selbst überholen, was immer recht schwierig ist. Guicciardini vollends war sich der Notwendigkeit solch politischer Aktivierung oder Reaktivierung sicher bewußt; doch bewies er keine sehr glückliche Hand, als er den Gangster Givola (Goebbels) einfach in Goppola umbenannte und damit unzweideutig auf jenen bekannten *mafioso* anspielte, den man verdächtigt, mit der extremen Rechten des Landes verbunden zu sein, und der kürzlich in einem höchst fragwürdigen Prozeß freigesprochen wurde. Sollte es aber wirklich keine Mittel geben, die Gangsterwelt der dreißiger Jahre entschiedener mit dem schleichenden Faschismus von heute in Verbindung zu setzen? Und für den *Kreidekreis* erheben sich ganz ähnliche Forderungen. Wäre es denn so unmöglich, die nachrevolutionäre Stimmung des Azdak sowie das Problem der Klassenjustiz mit dem Verebben der jüngsten Protestbewegung, der Ernüchterung nach allzu kühnen Träumen und dem militanten *backlash* in der bürgerlichen Rechtsprechung in Zusammenhang zu bringen? Wohin verschwindet der »enttäuschte Revolutionär« Azdak nach jener »kurzen goldenen Zeit beinah der Gerechtigkeit«?

Doch ob und wie man anhand der Brechtschen Stücke

praktikable Abbildungen der heutigen Gesellschaft geben könne, ist ein weites Feld. Das zeigt auch der Stand der Diskussion in Italien. Von der Linken wird sie meist in anklagendem Ton geführt, wie zum Beispiel ein Artikel von Dario Fo lehrt. Einfallsreicher Mime und Autor, hat Fo nach 1968 Größe und Grenzen der satirischen Revue, von der er herkommt, ins aktuell-politische Theater eingebracht und es dadurch wirkungsvoll zu erneuern verstanden. In jenem Artikel (mit dem Titel *Strehler hat Brecht verraten*) greift er nun nicht nur den bedeutendsten Brecht-Regisseur Italiens, sondern den gesamten Brecht-Betrieb des Landes an. Fo fragt: »Wer ist Giorgio Strehler heute eigentlich?« Und er antwortet: »Ich meine, er ist derjenige, der Brecht und das volkstümliche Theater am rücksichtslosesten verraten hat. Denn ein Theater, dessen »vierte Wand« so dick, dessen Kluft zum Publikum so gewaltig und das überhaupt so wenig volkstümlich wäre wie das, was Strehler aus Brecht macht, ist nahezu unvorstellbar. Gerade weil Strehler ein großer Künstler ist, gerade weil er über eine fast magische Bravour, über komplexe Techniken und eine unglaubliche Fähigkeit zu szenischer Rekonstruktion verfügt, sind seine Brecht-Inszenierungen pure Verschleierungsrituale, deren Obskurantismus seit den fünfziger Jahren ständig zunimmt.«¹⁴ Fo erklärt mit Emphase, »daß das epische Theater à la Strehler eine Fälschung sei, daß es sich somit nicht um revolutionäres, sondern schlicht und einfach um »linkes Zuckertheater« handle, dem bürgerlichen Konsumterror wie auf den Leib geschnitten«.

Man wird einräumen müssen, daß Fo hier den Finger auf die Wunde gelegt hat – und hieß nicht eins seiner eigenen Stücke *Il dito nell'occhio?* Darauf allerdings, wie man jener Misere abhelfen könne, bleibt er jeden Hinweis schuldig. Fo scheint nicht bemerkt zu haben, daß politisches Theater, wie er es betreibt, sich von politisierten Klassikerinszenierungen wesentlich unterscheidet. Er steht dem *Manifesto*, d. h. der am besten organisierten Gruppe der neuen Linken, nahe und sieht daher im »linken Zuckertheater« eine ideologische Äußerung der (wie er meint) revisionistischen Politik des PCI, der italienischen KP. Was von Strehler und seinesgleichen gemacht werde, ist für ihn ein Theater des »historischen Kompromisses«. Worauf die Betroffenen, den Spieß umdrehend,

entgegen, Fos allzu vages Verweisen auf eine authentische Brecht-Interpretation sei lediglich Ausdruck des Wunschdenkens der Neuen Linken, sich als Alternative zur traditionellen Massenpartei zu konstituieren. (Doch hat man die Vorwürfe Fos auch einfach mit Achselzucken quittiert.)

Besonders aufschlußreich reagierte Cesare Garboli auf den leidenschaftlich engagierten Stückeschreiber aus Mailand. Garboli, eleganter Literatur- und Theaterkritiker in Rom und alles andere als engagiert, veröffentlichte seinen Aufsatz unter dem Titel *Man muß Brecht verraten, um ihn gut spielen zu können*. Gelassen konstatiert er, was Fo so in Harnisch gebracht hatte: daß Brecht in der Tat fürs bürgerliche Publikum zu einem harmlosen Autor geworden sei. »Den Angriffen eines ›gemütszerrüttenden‹ Theaters ausgesetzt«, schreibt Garboli, »wendet sich dieses Publikum dem ›epischen‹ Theater nur allzu gern zu: es lernt sogar dessen Didaktik, ehrliche Wissenschaftlichkeit und harte, aber das Gute erstrebende Logik schätzen.«¹⁵ Die völlig gegensätzliche, bald progressive und bald regressive Funktion, die, aufgrund ihrer historischen Dialektik, die Aufklärung annehmen kann, wird auch hier wieder deutlich. So ist es bloß folgerichtig, wenn Garbolis Urteil selbst im Hinblick auf den kulturpolitischen Hintergrund mit demjenigen Fos übereinstimmt: »Ein ähnlicher Vorgang veranlaßt den kapitalistischen Unternehmer, falls er hellichtig genug ist, mit den Kommunisten zu verhandeln. Und schon fungiert Brecht als Dichter im Status quo.«

Diese Übereinstimmung ist freilich, genau besehen, nur scheinbar; denn Fo und Garboli gelangen zu völlig entgegengesetzten Schlußfolgerungen. Für den einen ist der Trend zu Ausgleich und Restauration, der gegenwärtig die westliche Gesellschaft bestimmt, einfach eine Konjunkturerscheinung, die es mit Nachdruck zu bekämpfen gilt; der andere hingegen erblickt darin eine echte und tiefgreifende Tendenz, eine auf Dauer zielende ›historische‹ Faktizität, von der man realistisch Kenntnis zu nehmen habe. Sowenig wie Fo, bloß im umgekehrten Sinne, duldet Garboli irgendwelche Zweifel, wenn er erklärt: »In seiner ursprünglichen Reinheit bewirkt das Brechtsche Theater ein Trauma; es ruft Veränderungen im Bewußtsein hervor, die jedoch nur in Zeiten schroffer ideologischer Gegensätze – Kalter Krieg, Kampf gegen den Faschis-

mus – sinnvoll sind. Doch diese Perspektive gibt es heute nicht mehr. Die Verschiedenheit ist zum Gemeinplatz geworden. Außerhalb jedes moralischen Zwiespalts, außerhalb der kulturellen Barrikadenkämpfe oder der emotionalen Resonanz des Berliner Ensembles ist heute die einzige Möglichkeit, Brecht zu inszenieren, die, ihn zu verraten.«

Das hat Garboli ausgerechnet anlässlich von Squarzinas *Kreidekreis* geschrieben, den er als vorzüglich, ja beispielhaft hinstellt. »Technisch gesehen«, bemerkt er, »ist diese Inszenierung ein Meisterwerk. Squarzina verwendet hier nicht nur alle Regieanweisungen Brechts und befolgt sie Punkt für Punkt; er verwirklicht auch alle Grundforderungen des modernen Theaters nach natürlicher Schlichtheit und Einfachheit des Ausdrucks.« Schon allein durch die Leistung der Schauspieler gelinge es Squarzina, »die starken, herben Landgerüche, die feuchten Schauer von den Flußufern, das Leben der unter Schnee begrabenen Dörfer, umgeben vom Schweigen unbegehrter Alpenpässe, zu evozieren«. Garboli scheint hauptsächlich der Grusche-Handlung Beachtung geschenkt zu haben, weshalb es auch nicht wundert, wenn er vor allem das Idyllisch-Märchenhafte des Stückes betont. Autor und Regisseur werden für ihn zu bloßen »Mittlern eines Märchens«, das »im gleichen eintönigen Singsang erzählt wird, mit dem sich Bauernfamilien im warmen Stall, eingehüllt vom Atem des Viehs, ihre Geschichten zu erzählen pflegten«. Mit einer »beinah unfaßbaren volkstümlichen Spontaneität« gelinge es Squarzina, diesen »geruhsamen epischen Erzählfluß dem raschen Rhythmus anzupassen, den er dem Text verleiht«. Sein Theater, schließt Garboli, habe »die unbestreitbaren Merkmale eines naiven Theaters, das die Zuschauer so lange in einer kindlichen Trance hält, bis sie, gerade noch rechtzeitig, wachgerüttelt und gezwungen werden, staunend die unvermuteten Gesetze der Erwachsenenwelt zu entdecken«.

Nichts anderes, so wird uns versichert, habe Brecht gewollt. Dies ist ein harter Brocken – vollends wenn man bedenkt, daß in Italien seit Anfang 1974, aus der Feder des verdienstvollen Emilio Castellani, eine ausgezeichnete Übersetzung sämtlicher *Schriften zum Theater* vorliegt. Auch mutet es sonderbar an, wenn Garboli behauptet, man müsse (a) Brecht verraten,

um ihn gut zu spielen; dieser sei (b) von Squarzina gut gespielt worden; und der wiederum habe sich (c) genau an die Vorschriften Brechts gehalten. Wo steckt die Logik in diesem verworrenen Syllogismus? Wollte der Kritiker bloß dem berühmten Theatermann, der sich ja offen zu Brecht bekennt, nicht widersprechen? Das scheint in der Tat die Erklärung zu sein. Die Logik aber bestünde darin, daß unverbrüchliche Treue (im Prinzip) und fortwährender Treuebruch (in der Praxis) ganz einfach die unvermeidlichen Folgen jenes fragwürdigen ›Kompromisses‹ in einer zwielichtigen Übergangssituation sind. Inwieweit derlei der Kunst bekommen kann, steht allerdings auf einem anderen Blatt. Seit mehreren Jahren schon grassiert in dem sonst quantitativ wie auch – jedenfalls in bestimmter Hinsicht – qualitativ so blühenden italienischen Brecht-Betrieb ein nicht zu verkennendes Unbehagen. Das Verhältnis zwischen Altem und Neuem, zwischen dem, was zu bewahren, und dem, was zu verändern ist, wird immer unklarer. Man fragt sich mit Recht, was denn nun eigentlich ausschlaggebend sei in der geschichtlichen Stunde, der man zu ›dienen‹ habe. Und nur darum geht es natürlich. Jeder Streit um ›Treue‹ oder ›Untreue‹ erhält erst dann einen brauchbaren Sinn, wenn sein Objekt nicht länger Brecht selber, sondern die durch ihn darzustellende Wirklichkeit ist. Nach wie vor nämlich gilt: »Das ›Wort des Dichters‹ ist nicht heiliger, als es wahr ist, das Theater ist nicht die Dienerin des Dichters, sondern der Gesellschaft« (17,1218).

Anmerkungen

1 [Interview mit Fabio Doplicher], *Dalla ricerca di ieri a quella di domani*. In: *Teatro Stabile di Genova*, Nr. 13 (März 1974).

2¹ Ebd.

3 Angelo M. Ripellino, *Sotto il telone c'è Pirandello*. In: *L'Espresso* (6. 4. 1975), S. 71.

4 Mario Raimondi, *Il Cerchio di gesso del Caucaso*. In: *Sipario* (April 1974), S. 42.

5 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal 1938-1955*. Hrsg. v. W. Hecht (Frankfurt, 1973), S. 662.

6 Ebd., S. 650.

7 *Corriere della Sera* (5. 3. 1974).

8 *Materialien zu Brechts ›Der kaukasische Kreidekreis‹*. Zusammengestellt v. W. Hecht (Frankfurt, 1966), S. 98.

9 Bertolt Brecht, *Schriften zum Theater 4* (Frankfurt, 1963), S. 168 (vgl. auch 4, 1838).

10 *Arbeitsjournal*, S. 274.

11 Wie Anm. 9.

12 *Arbeitsjournal*, S. 250.

13 Ebd., S. 380.

14 *L'Europeo* 31 (1975), Nr. 12, S. 26.

15 *Il Monde* 27 (1975), Nr. 14, S. 8.

Heinz-Uwe Haus (Berlin, DDR)

Der zypriotische *Kreidekreis*.

Notat nach der Inszenierung

Brecht charakterisierte im Mai 1933 in einer Rede vor skandinavischen Studenten das »Politische Theater« seines Freundes Piscator mit folgenden Worten: »Für Piscator war das Theater ein Parlament, das Publikum eine gesetzgebende Körperschaft. Die Bühne hatte den Ehrgeiz, ihr Parlament, das Publikum, instand zu setzen, auf Grund ihrer Abbildungen politische Entschlüsse zu fassen. Die Bühne Piscators verzichtete nicht auf Beifall, wünschte aber noch mehr eine Diskussion. Sie wollte ihrem Zuschauer nicht nur ein Erlebnis verschaffen, sondern ihm dazu einen praktischen Entschluß abringen, in das Leben tätig einzugreifen.«

Mit diesem Zitat einer allmählich in Vergessenheit geratenen Tradition des Welttheaters begann ich im Herbst 1975 mit der Konzeptionsprobe des *Kaukasischen Kreidekreises* in Nikosia. Ich hatte es gewählt, um an einem bekannten (und extremen) Beispiel daran zu erinnern, daß die Vermittlungsformen des Theaters nie Selbstzweck werden dürfen. Wie den Theaterer neuerer Piscator, dessen Auffassungen in Zypern nicht unbekannt sind, interessiert mich vor allem das »Aufrollen neuer Inhalte«. Daher bin ich während der Proben in Vorträgen und Presseartikel auf die Arbeit Brechts mit dem »Berliner Ensemble«, Lorcas mit der Gruppe »La Barraca«, Strehlers mit dem »Piccolo« und anderer »Theaterrevolutionäre« eingegangen, um sowohl das Verhältnis Theater/Gesellschaft als auch die dialektische Bindung des Neuerertums daran als ein historisch-konkretes vorzustellen. Kurz gesagt: es ging mir mit dieser ersten Inszenierung eines Werkes von Brecht auf Zypern um einen markanten Hinweis auf die gesellschaftspolitische Funktion des Theaters.

Dem stand entgegen, daß das Repertoire des erst in der vierten Spielzeit existierenden zypriotischen Nationaltheaters bisher nur klassische, neugriechische und westeuropäisch-mo-

derne Stücke umfaßte. Mit Brecht kam erstmalig ein sozialistischer Dramatiker zur Aufführung. Erst nach der türkischen Invasion von 1974, die das Land zu 40% okkupiert und die Hälfte der Bevölkerung obdachlos gemacht hat, haben sich hier auch im Theater merkliche Wandlungen vollzogen. Jedenfalls war diese erste Gastinszenierung eines ausländischen Regisseurs vom Künstlerischen Rat der Theaterorganisation Zyperns bewußt als Beginn einer neuen kulturpolitischen Etappe in der Arbeit konzipiert worden.

Der Umstand, daß mit dieser Arbeit mehr bezweckt war als nur eine gute Aufführung, führte dazu, daß beide Seiten von Beginn an bereit waren, ihre bisherigen Erfahrungen und Gewohnheiten radikal in Frage zu stellen. Meine These war, daß sich der *Kreidekreis* nur noch inszenieren läßt, wenn man eine lebendige Dialektik zwischen der Aufführung und den Zuschauern herstellt, also über die Umstände der Entstehung dieses Stücks zu den heutigen Verhältnissen vorstößt. Da einige Darsteller Aufführungen des »Berliner Ensembles«, des Koun-Theater in Athen (das den *Kreidekreis* 1957 für Griechenland erstaufgeführt hatte) und Brecht-Inszenierungen in London und Moskau gesehen hatten, ließen sich hier schnell Brücken schlagen. Und doch galt es immer wieder, vor allem in Fragen des Stils und der Methode, gravierende Mißverständnisse zu beseitigen. Ich ließ daher Brechts Inszenierungsnotate zum *Kreidekreis* von 1954 erstmals ins Griechische übersetzen. Außerdem analysierten wir gemeinsam Programmhefte, Plakate, Aufführungsfotos, dramaturgische Werbeschriften und versuchten, durch eine Ausstellung im Foyer den Theaterbesuchern einen Einblick in die Methodik und umfassende Zielsetzung von Brechts eigener Inszenierungsarbeit zu geben.

Diese Arbeit bestätigte Erfahrungen, die ich in letzter Zeit mit Shakespeares *Maß für Maß* und einem so ungewöhnlichen Werk wie *Glanz und Tod des Joaquin Murieta* von Neruda gemacht habe: nämlich, daß das Individuum im ästhetischen Genuß die Freisetzung von Erfahrungen, Phantasien und Weltanschauungen erfährt, die in der Gesellschaft als ganzer produziert werden. Ich meine jene Beziehung zwischen Aufführung und Zuschauern, deren Wechselwirkung Marx einmal so beschreibt: »Der Kunstverstand schafft ein kunstsinniges

und genußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.« Die Aufführung in Nikosia steuerte bewußt in diese Richtung. Die scheinbar »wertfreien« Ausdrucksmittel bekamen für den Zuschauer einen meßbaren Wert, weil das Formale immer wieder an den Wirklichkeitsbezug geknüpft wurde. Wir wählten eine Arbeitsweise, in der nicht die virtuose Handhabung der privaten Mittel angestrebt wird, sondern eine, die zunächst nach den sozialen Beziehungen zwischen den Figuren fragt und damit im Ensemble die Voraussetzung dafür schafft, das Theater als ein kulturpolitisches Zentrum zu begreifen.

Von besonderer Wichtigkeit war dabei die Arbeit am Vorspiel, dem berühmten »Streit um das Tal«, weil sie den politischen Standpunkt der einzelnen Schauspieler herausforderte und in die künstlerische Arbeit einbezog. Ursprünglich hatte die Theaterleitung das Ganze ohne das Vorspiel aufführen wollen, weil man die »sowjetische Story«, wie es hieß, als fremd und überflüssig empfand. Der Stücketitel war daher in *Der Kreidekreis* verändert worden. Ja, manchen Schauspielern war das Vorspiel überhaupt nicht bekannt, da man ihnen den Text erst ab dem 2. Bild ausgehändigt hatte. Mit Unterstützung der Schauspieler, der Presse und anderer kultureller Kräfte habe ich dann die Theaterleitung von der aktuell-politischen Bedeutung gerade dieses Vorspiels überzeugt. In einer Situation, in der fast jeder zweite Theaterbesucher Flüchtling ist und den Streit um das Land am eigenen Leibe erfahren hat, ist es wohl unerläßlich, sich mit dem Vorspiel in die politischen und gesellschaftlichen Vorgänge einzumischen. Schließlich demonstriert der »Streit um das Tal«, daß die Utopie eines freien und glücklichen Volkes, wie sie von Azdak erträumt wird, in einer anders strukturierten Gesellschaftsordnung tatsächlich allgemeine gesellschaftliche Realität werden kann. In beiden Teilen des Stückes ist die Art und Weise, wie diese Frage entschieden wird, der eigentliche Gegenstand. Das war Brechts Idee.

Im Hinblick auf die gegenwärtigen Belange des Publikums baute ich daher folgende Geschichte auf: Zwei Gruppen von zypriotischen Flüchtlingen kehren nach der Befreiung des Nordens in ihre alte, nun verwüstete Gegend zurück. Der

Streit zwischen ihnen ist, ob man wieder da beginnt, wo man aufgehört hat, oder ob man gemeinsam einem genossenschaftlichen (Regierungs)-Projekt zustimmt, das für das Land größeren gesellschaftlichen Nutzen bringt. Darauf wird das Ensemble des Nationaltheaters eingeladen, zur Feier des Tages und als Höhepunkt der Diskussion die alte Grusche-Azduk-Geschichte aufzuführen. Ihre Aufführung regt die Flüchtlinge – wie die Bauern im sowjetischen Kaukasus nach dem Zweiten Weltkrieg in Brechts Originalvorspiel – zu neuen Formen des Zusammenlebens an. Diesem Entwurf einer sozialistischen Alternative wurde in der Öffentlichkeit (als einem ernsthaften Diskussionsbeitrag zu den Lebensfragen der Nation) allgemein zugestimmt. Zudem gab eine Schriftfahne Informationen über Brechts Fabelverlauf, um dem Publikum zusätzliche gesellschaftspolitische Denkanstöße zu geben. Auf diese Weise wurde ihm die Möglichkeit gegeben, mit seinem Genußvermögen und seiner Urteilskraft ständig »dazwischenzukommen«, wie Brecht diesen Vorgang genannt hat.

Als dann die Kritiken immer wieder hervorhoben, daß diese Aufführung doch einige Spiel- und Sehgewohnheiten »korrigiert« habe, bestätigte sich für mich, was ich schon bei Shakespeare und Neruda erlebt hatte: Das Verhältnis zwischen Theater und Publikum wird in dem Maße produktiver, wie es gelingt, nicht nur das Thema, sondern auch dessen Vermittlung zum gesellschaftspolitischen Erlebnis zu machen. Gerade die Betonung des ästhetischen Hauptprinzips des Stücks, nämlich der »Montage«, führte daher mit künstlerischen Mitteln zu unmittelbar politischer Argumentation. Und das nicht nur im Vorspiel oder im Grusche-Azduk-Stück, sondern in allen beteiligten Künsten.

Gespräch mit Richard Schechner über seine New Yorker Aufführung der *Mutter Courage*. Aufgezeichnet von John Fuegi (Milwaukee)

Fuegi: Ich möchte mit der allgemeinen Frage nach Brechts derzeitigem Einfluß auf das engagierte und experimentelle New Yorker Theater beginnen. Lee Baxandall wies kürzlich auf folgendes hin: Brecht scheint in New York endlich einen Durchbruch zu erleben. Eine faszinierende Zimmertheateraufführung des *Guten Menschen von Sezuan*, geleitet von dem Rumänen Andrei Serban; eine experimentelle *Mutter Courage* von Richard Schechner und der Performance Group; eine sehenswerte Interpretation der *Maßnahme* durch die Shaliko Company; eine Aufführung des Stückes *Die Ausnahme und die Regel*, zusammen mit dem *Elefantenkalb* und *Furcht und Elend des dritten Reiches*; eine neue Version des *Kaukasischen Kreidekreises* mit Howard Da Silva – all dies und anderes mehr bezeugt einen erstaunlichen Grad an Aktivität und schauspielerischem Talent. Können Sie uns erläutern, worin Sie die Gründe dieses wachsenden Brecht-Interesses sehen?

Schechner: Ich glaube, daß im Berufstheater der Vereinigten Staaten Brecht nie mit besonderem Erfolg aufgeführt wurde. Fast alle bisherigen Inszenierungen waren Mißerfolge, von den Aufführungen Herbert Blaus in San Francisco einmal abgesehen. Auch die *Mutter Courage*, die in New York von Jerome Robbins mit Ann Bancroft aufgeführt wurde, ist darin keine Ausnahme. Das kommerzielle Theater ist hierzulande einfach nicht in der Lage, Brecht zu spielen. Es steht Brecht völlig hilflos gegenüber, da für seine Stücke eine Verfremdungstechnik nötig ist, die sich das kommerzielle Theater sowohl wegen seiner Arbeitsteilung als auch aus Gründen der Zeitknappheit nicht leisten kann. Aus diesem Grunde war die einzige Aufführung von Brecht durch das amerikanische Berufstheater, die einen Erfolg für sich buchen konnte, die *Dreigroschenoper*.

Erst die jüngsten Inszenierungen sind ein Beweis dafür, daß Brecht in den Vereinigten Staaten endlich berufsmäßig richtig

und mit Verständnis aufgeführt wird. Ich glaube, daß es dafür mehrere Gründe gibt. Es gibt jetzt erstmals Theaterleute, die Brecht nicht mehr auf die Bühne bringen, um ihr Publikum zu ›bekehren‹ oder es mit akademischer Texttreue zu langweilen. Sie greifen dabei gern auf ältere Traditionen der ironischen, humorvollen, ergreifenden, tragischen oder epischen Spielweise zurück. Meiner Ansicht nach gibt es zwei Arten von Brecht-Stücken. Da wären zunächst die langen, epischen Stücke wie der *Kreidekreis*, der *Gute Mensch* oder die *Mutter Courage*. Für eine Generation, die mit Film und Fernsehen großgeworden ist, sind dies perfekte Stücke. Jede Szene steht für sich, sie macht Spaß, sie hat einen gewissen Spielraum – und das Publikum entdeckt dies mit Freude. Eine andere Gruppe von Brecht-Stücken, nämlich die *Lehrstücke*, führt direkt in die zeitgenössische nordamerikanische Politik hinein. Aus diesem Grunde sind seine Stücke gerade für uns besonders bedeutsam : die *Lehrstücke* in ihrem Lern- und Agitationscharakter, die epischen Stücke in ihrer kinemographischen Eigenart.

Doch das tiefere Verständnis für Brecht hat auch noch einen anderen Grund. Wir erkennen heute langsam, daß in den USA eine grundlegende soziale Veränderung stattfinden muß. Die Möglichkeiten, die uns dabei offenstehen, sind folgende: korporativer Faschismus, Staatsfaschismus, orthodoxer Marxismus oder demokratischer Marxismus. Immer weniger Leute glauben, daß wir im Jahr 2000 noch unter demselben fragwürdigen System leben werden. Es gibt einfach zu viele Kräfte, die unser Land von innen her auseinanderreißen. Deshalb gewinnt Brecht wieder an Interesse, da er ohne Zweifel der größte demokratisch-marxistische oder sozialistische Dichter dieses Jahrhunderts ist. Aus diesem Grunde wendet man sich in einer Krisensituation eher ihm als anderen zu. Schließlich hat Brecht – wenn auch nur in der Form der Antizipation – die Möglichkeit eines sozialistischen deutschen Staates gesehen und an den ersten Bemühungen zu seiner Verwirklichung teilgenommen. Für ein Publikum, das sich in einer Wirtschaftskrise und einem Zustand des Zweifels befindet, scheint er der richtige Anreger zu sein, und zwar deshalb, weil er seine Maximen ohne großen Gefühlsaufwand vorträgt, was in einem Zeitalter des Zynismus leider notwendig ist.

Fuegi: Im Rahmen dieser allgemeinen Wiederbelebung der Hauptwerke Brechts durch experimentierende Gruppen in New York würde ich es begrüßen, wenn Sie etwas über die Zusammensetzung ihres eigenen Ensembles, der Performance Group, sagen könnten – einer Gruppe, die sich durch die Aufführung des Stückes *Mutter Courage und ihre Kinder* höchst verdient gemacht hat.

Schechner: Die Performance Group ist ein berufsmäßiges Theaterensemble, das zur Zeit zu den größten der sogenannten Versuchsgruppen gehört. Wir haben einen Jahresumsatz von ungefähr 375 000 Mark. Wir haben sieben hauptberufliche Schauspieler, zwei Regisseure, einen technischen Direktor, einen Bühnenbildner und einen Environmentalisten. Daneben gibt es noch eine Anzahl von Leuten, die nur halbzzeitig beschäftigt sind. Die Group ist ein Ensemble, dessen Mitglieder bereits seit sieben, sechs, fünf, vier oder drei Jahren dazugehören. Der Aufbau der Group ist interessant, da es sich um eine Gesellschaft handelt, die ohne Profit operiert, was ihr erlaubt, Subventionen und Schenkungen anzunehmen. Profitlose Organisationen haben immer ein Gremium von Direktoren. Dieser Direktorenausschuß wird von den Mitgliedern der Performance Group gebildet, die gleichzeitig die Darsteller der Performance Group sind, so daß ich, im technischen Sinne, der Direktor der Performance Group bin. Während der Proben bin ich daher der Direktor, aber innerhalb der Gesellschaft bin ich der Angestellte, der Schauspieler. In diesem Sinne ist das Ganze eine Aktiengesellschaft, wenn auch eine gewinnlose. Das läuft alles sehr gut, da man kein Mitglied wird, bevor man nicht wenigstens ein Jahr lang mitgearbeitet hat. Nicht alle Mitglieder sind im Direktorenausschuß, aber jedes Mitglied, das in diesen Ausschuß will, kann hineinkommen. Wir besitzen ein eigenes Theater, das wir voriges Jahr erworben haben, und wir werden noch drei bis vier Jahre daran abzahlen müssen. Das gibt uns eine gewisse Sicherheit. Wir sind außerdem eins der Gründungsmitglieder eines Theatersyndikats in New York, das den Namen »A Bunch of Experimental Theatres« trägt. Dazu gehören Arnold Gregorys Manhattan Project, das Ontologisch-historische Theater Richard Foremans, die Theatrical Company von Mabou Mines, die Dance Theatre Company von Meredith Monk und ver-

schiedene andere Gruppen. Wir arbeiten sehr oft mit ihnen zusammen, besonders in Fragen der Verwaltung, des Kartenvorverkaufs und bei gemeinsamen Tourneen.

Fuegi: Im Hinblick auf die Tatsache, daß die Performance Group noch nie ein Brecht-Stück aufgeführt hat, wäre ich neugierig zu erfahren, was Ihr Ensemble veranlaßt hat, ausgerechnet die *Mutter Courage* zu spielen? Was macht dieses Stück für Ihre Gruppe und das heutige nordamerikanische Theaterpublikum so interessant?

Schechner: Nun, diese Fragen können auf verschiedenen Ebenen, die sich in gewisser Weise widersprechen, beantwortet werden. Wir haben nach einem Stück gesucht, das gute weibliche Rollen enthält, um den Schauspielerinnen in unserer Gruppe eine größere Chance zu geben. Und *Mutter Courage* hat nun einmal drei große Frauenrollen: die Courage, Katrin und Yvette. Wir haben außerdem nach einem Stück gesucht, das die Geschäftswelt und ihre Beteiligung an den heutigen Kriegen demaskiert, da wir überzeugt sind, daß der Krieg das Hauptgeschäft der Vereinigten Staaten ist. Und in dieser Beziehung ist die *Courage* wirklich ein außergewöhnliches Stück, da es unsere Bourgeoisie quasi belehrt, welches gutes Geschäft der Krieg für sie bedeutet. Die Armen sind dabei immer die Leidtragenden, obwohl man ihnen erzählt, wie gut der Krieg für die Angestellten von General Motors, für die Beschaffung neuer Arbeitsplätze, für das Funktionieren der Bürokratie usw. sei. Aber letztlich zeigt Brecht, daß der Krieg nicht nur zu einer moralischen und persönlichen Deformation führt, sondern auch zu einer wirtschaftlichen Katastrophe. Das wollten wir zeigen.

Außerdem wollte ich schon immer Brecht aufführen, da ich glaube, daß der Darstellungsstil der Performance Group und der Stil meiner Regie weitere Voraussetzungen für den *Verfremdungseffekt* bieten. »Verfremdungseffekt« ist natürlich ein schreckliches Wort. »Einen Abstand schaffen«, klingt genauso schrecklich. An sich bedeutet es nur, daß man eine Stellung bezieht, durch die alles, was innerhalb des selbstgesteckten Rahmens geschieht, greifbar und verständlich wird, indem man ständig zurücktritt und erkennt, daß dort dort ist und man selbst außerhalb davon steht. Diese Art von Dialektik, nämlich daß man, um aus A hervorzutreten, in B eintreten

muß, um dann wieder aus B heraustreten zu können, ist sowohl ein Brecht-Konzept als auch eine Idee des Environmental Theatre, und ich dachte, daß sich gerade die *Courage* dafür eignen würde. Es war allerdings keine rein theoretische Wahl. Wir waren durch Zufall darauf gestoßen und nach der Lektüre wirklich begeistert. Wir benutzten die neue Übersetzung von Ralph Manheim. Da Manheim in Paris lebt, war der Text für uns nicht sakrosankt. Ich habe die Lieder neu übersetzt und einige geringfügige Änderungen im Text vorgenommen. Stefan Brecht hat diesen Text dann autorisiert.

Doch sprechen wir endlich über die *Courage* selbst. Ich habe das Stück in drei Handlungseinheiten zerlegt. Die erste beginnt, bevor das Stück anfängt, und läuft bis zum Ende der 3. Szene. Ich setze die Kenntnis der *Mutter Courage* voraus und werde deshalb auf eine Zusammenfassung der Handlung verzichten. Bevor wir mit Brecht beginnen, werden bereits bestimmte Vorgänge dramatisiert. Wenn die Zuschauer ankommen, treffen sie zunächst auf einen Mann mit einem Buch, der sie fragt: »Haben Sie eine Vorbestellung?« Falls dem so ist, wird dies nachgeprüft. Falls dem nicht so ist, werden sie trotzdem eingelassen. Der Mann mit dem Buch ist da, um sie wissen zu lassen, daß es jemanden gibt, der sie beobachtet. Dann treffen sie auf einen Mann, der hinter einer Kontrollkasse sitzt und einen Hut aufhat: das bin ich. Ich bediene die Kontrollkasse. Viele Geschäftsleute sind frustrierte Künstler; ich dagegen bin stolz darauf, als Künstler einen frustrierten Geschäftsmann zu mimen. Ich tue so, als ob es mir große Freude mache, die Kasse zu bedienen. Das Ganze ist im Programm als »Winter-Schlußverkauf der Mutter Courage« angezeigt. Der Geschäftsleiter steht daneben und sagt unentwegt: »Wir werden ein gutes Geschäft machen.« An einem Abend geben wir 29 Pfennige, an einem anderen 49 Pfennig Rabatt. Manche haben Gutscheine, die man aus der Zeitung ausschneiden kann. Außerdem verwenden wir den Werbeslogan »In jeder Krise braucht man Courage.« Und dann ist da noch das »reklamewirksame« Bild der Mutter Courage, das wir aus einem Supermarkt in Connecticut haben. Es zeigt eine erschöpfte Straßenverkäuferin mit abgemagertem Gesicht und den Spruch: »Nur Courage kann die Inflation bekämpfen.«

Die Preise sind folgende: donnerstags 4 Mark 99, freitags 9

Mark 98, samstags 12 Mark 95 und sonntags 7 Mark 89. Wir machen nur ›gute‹ Geschäfte, und deshalb brauchte ich die Registrierkasse. Wenn zum Beispiel jemand arbeitslos ist und es nachweisen kann, oder wenn jemand von der Fürsorge lebt, ein Rentner oder ein Student ist, kann er freitags für 6 Mark 50 und samstags für 8 Mark 50 eine Karte bekommen. Gruppen haben wiederum andere Privilegien. Ich bin sogar bereit, wenn mir jemand Pfennige gibt – wir haben nämlich eine Pfennigknappheit –, den Preis um einige Pfennige herabzusetzen. Ich gebe ihm dann eine Quittung, die nicht immer dem gezahlten Preis entspricht. Wenn einer mir etwas mehr zukommen läßt, gebe ich ihm eine Quittung, die höher ist als der Preis. Man kann das nämlich von der Steuer absetzen.

Die Zuschauer durchlaufen also zuerst das Kontrollkassen-erlebnis, gehen dann in den Theaterraum und gleichzeitig in das Stück. Bevor die *Courage* beginnt, hört man Variationen zu Dessaus Begleitmusik. Der Raum selbst ist auf interessante Weise parzelliert. Die Bühnengarage ist ein recht großer Raum, 15 mal 12 Meter im Quadrat und 6 Meter hoch. Ein ungefähr 4 Meter hoher Pfeiler trennt den gesamten Raum in zwei Hälften. Außerdem gibt es eine hohe Galerie, die rund um die Szene läuft. Und dann ist da noch eine komplizierte Konstruktion, eine Art Pentagon, das heißt ein fünfseitiges Gebilde an einer Seite der Bühne. Unter der Galerie befindet sich das Künstlerzimmer. Es ist derjenige Ort, wo sich die Schauspieler umziehen und sich in den Pausen aufhalten. So kann es etwa geschehen, daß in der 3. Szene, wenn Mutter *Courage* von der Bühne abgegangen ist und sich Gedanken macht, ob ihr Sohn hingerichtet wird oder nicht, sie plötzlich hinten im Künstlerzimmer erscheint und im vollen Blickfeld des Publikums *Newsweek* liest. Wenn das Publikum in den Theaterraum kommt, kann es sich selbst entscheiden, wie und wo es die Vorstellung erleben will. Das Publikum braucht sich hier nicht in seiner Phantasie ein Leben hinter der Bühne auszumalen. Es braucht auch nicht das übliche Joe-Chaikin-Spiel zu spielen, das darin besteht, daß es wartend auf den Bänken sitzt und bis zum Halse mit Kunst vollgestopft wird. Die Schauspieler sitzen einfach herum und lesen, wenn sie gerade keinen Auftritt haben. Weiter hinten befindet sich der Apparateraum, der indes weniger gut zu sehen ist. Die Dar-

steller, die sich nicht im Künstlerzimmer aufhalten wollen, können also auch nach dort gehen, um zu rauchen. Falls also die Zuschauer genau hinsehen, können sie in der Tat zwei Ebenen des Darstellerlebens beobachten. Das habe ich ursprünglich gar nicht so geplant. Das hat sich so ergeben. Schauspieler brauchen einfach einen Ort abseits der Bühne. Wenn sie also in einer Szene nicht auftreten, gehen sie gewöhnlich nach hinten in den technischen Bereich. Im Künstlerzimmer können sie nur flüstern, aber ein wenig weiter hinten können sie durchaus lauter sprechen. Alles ist im Grunde offen, wenn man hindurchgeht. Es gibt außerdem ein großes Garagentor. Der Eingang für die Zuschauer ist an der linken Seite des Garagentors, und die Kontrollkasse ist direkt daneben aufgestellt. Sobald man in die Garage kommt, sieht man rechts vom Tor eine große Grube, die früher mit Industriemüll gefüllt war. Sie ist 12 Meter lang, 2 Meter 70 tief und 2 Meter 40 breit. Ein Teil davon ist jedoch verdeckt, so daß nur 6 Meter offenliegen. Alle Leichen im Stück – ob nun Schweizerkas, Eilif oder Katrin – werden in diese Grube geworfen, jeder auf eine andere Weise. Während der ersten Szene, nachdem der Kartenverkauf abgeschlossen ist, wird die Kasse vor dem Künstlerzimmer aufgestellt, und sie klingelt am Ende dieser Szene, wenn die Courage dem Feldwebel eine Quittung für einen verkauften Gürtel gibt. In der zweiten Szene wird sie im gleichen Sinne wieder verwendet. In der dritten Szene, wenn Schweizerkas erschossen werden soll, fordert die Courage Katrin auf, die Kasse direkt neben dem Grubenrand aufzustellen. »Stell die Kasse auf. Wir erwarten mindestens 50 Personen zum Abendessen«, sagt sie an dieser Stelle. Und die Kasse wird aufgestellt. Sie läutet jedesmal, wenn im Stück von Geld gesprochen wird – und das sind etwa 150 Stellen. Außerdem klingelt sie immer dann, wenn ein neuer Zuschauer erscheint.

Am Ende der 3. Szene, nach ungefähr anderthalb Stunden Spielzeit, erscheint der Regisseur, der gleichzeitig der Bühnenbildner ist, und erklärt: »Ende des 1. Teils. Jetzt wird erst einmal das Abendessen serviert!« Wir bieten unseren Besuchern ein komplettes Dinner für 4 Mark 99 an, das bereits während der 3. Szene vorbereitet wurde. Es wurden Tassen gespült, Teller herangeholt und die Suppe aufgestellt. Ausge-

teilt wird das Essen dann von den Darstellern der Courage, des Feldpredigers und der stummen Katrin, und zwar direkt neben der Grube, wo die Verhandlungen um Schweizerkas stattfinden und in die schließlich seine Leiche geworfen wird. Durch die Beteiligung an einer wirklichen Mahlzeit wird das Publikum zu einer schockartigen Auseinandersetzung mit seinen »spontanen« Gefühlsregungen gezwungen. Es muß an der Kontrollkasse und an mir vorbei, um die Essensmarken zu kaufen. Man kann nicht einfach zu den Tischen gehen. Man muß erst eine Marke kaufen und sich anstellen; dann erst wird das Abendessen gemeinsam eingenommen. Das Ganze dauert ungefähr 45 Minuten. Das Einnehmen der Mahlzeit ist durchaus ein »geselliges Ereignis«, da auch die Darsteller anwesend sind und sich mit dem Publikum unterhalten. All dies ermöglicht eine besondere Art von Wechselbeziehungen. Denn auf diese Weise beginnen die Zuschauer, welche die Schauspieler nicht kennen, diese als ihresgleichen zu betrachten. Man sieht, wie sie sich hinsetzen und mit den Zuschauern essen: Zum Abschluß der Mahlzeit wird das *Lied von der großen Kapitulation* als Kabarettnummer vorgetragen. Vor diesem Lied kündige ich immer an, was sich später in der Garage abspielen wird, gebe also eine Art Arbeitsplan und spreche über unsere Arbeitsgruppen. Es findet dabei immer eine gewisse Umschichtung statt, denn das Publikum, das sich während des ersten Handlungsablaufs zu etwa 70% auf den Galerien aufgehalten hat, geht nun zum zweiten Handlungsablauf zu ebenfalls 70% nach unten. Wir sagen sogar in unserem Programm: »Benutzen Sie bitte den gesamten Raum, um mal näher, mal weiter entfernt von der Handlung zu sein. Setzen Sie sich, wohin Sie wollen. Falls Sie uns im Wege sein sollten, wird man Ihnen das schon sagen. Unser Theater ist ein Ort, an dem gearbeitet wird. Und wir wollen, daß Sie unsere Arbeit von den verschiedensten Blickwinkeln aus verfolgen können.«

Der zweite Handlungsablauf beginnt mit der 5. Szene und zieht sich bis zum Schluß der 8. Szene hin. Szene 4 besteht zum Teil aus dem Essen, zum Teil aus ungezwungenem Kommunizieren. Szene 5 bis Szene 8 werden dagegen wieder wie im konventionellen Theater dargestellt. Der Unterschied besteht lediglich darin, daß das Publikum die Schauspieler inzwischen als wirkliche Menschen erlebt hat und nicht nur

als Kunstfiguren. Obendrein haben sich die Zuschauer jetzt an den Raum gewöhnt, in den sie hineingeraten sind. Sie waren im Künstlerzimmer, sie haben Fragen gestellt und sich mit den Darstellern unterhalten. Auf diese Weise entsteht das Gefühl, daß dieses Zusammentreffen, das in unserer Gesellschaft immer ein Zusammentreffen von Fremden ist, nicht notwendigerweise ein Zusammentreffen von Leuten ist, die einander nicht kennen. Zum gleichen Zeitpunkt geschieht eine Art Umgestaltung des gesamten Spielfeldes.

In unserer Aufführung gibt es keinen wirklichen Spielraum und daher auch keinen Planwagen. Wir operieren lediglich mit einigen Rollen und Seilen, die verschiedene Formen annehmen können und die einzelnen Szenen voneinander abgrenzen. Das Ziehen der Seile war für uns wichtiger als ein symbolischer Plan- oder Requisitenwagen. Zugleich ermöglichte uns die Garage am Ende der 8. Szene, wenn der Koch, die Courage und Katrin hinausmarschieren, das Tor einfach offenzulassen und zu zeigen, daß es sich hier um ein Winterstück handelt. Während unser *Dionysos* ein Sommerstück war, herrscht diesmal am Schluß grimmige Kälte. Wir ließen also das Tor, das 7 Meter 50 breit und 6 Meter hoch ist, einfach offen, wodurch es in der Garage allmählich genauso kalt wurde wie draußen auf der Straße. Am Schluß der 8. Szene kommt der Darsteller, der den Feldprediger spielt, nach vorn und sagt: »Ich habe folgende Ankündigung zu machen. Das Tor bleibt für den Rest der Aufführung, also die nächsten 30 Minuten, offen. Die folgende Szene findet draußen auf der Straße statt, die Szene danach ebenfalls auf der Straße und auf einem flachen Dach an der Mauer. Beide Szenen können von überall – außer von der Ost- und Nordwand – her gesehen werden. Falls Sie herunterkommen wollen, setzen Sie sich bitte hierher und benutzen Sie das Garagentor als Proszeniumsbogen. Verfolgen Sie das Stück von innen. Bringen Sie Ihre Mäntel mit, denn es wird ziemlich kalt.« Danach wird für fünf Minuten pausiert. Während dieser Zeit finden die Vorbereitungen für den dritten Handlungsablauf statt. Wir bereiten die Außenszenen vor, die Zuschauer holen ihre Mäntel, sie bringen die Kissen, die wir ihnen hinabgereicht haben, und schließlich sitzt eine Gruppe von ungefähr 75 Leuten im ursprünglichen Spielbereich. Sie sind dick eingehüllt, da die

Temperatur auf Null Grad fällt. Dieser Einbruch des wirklichen Wetters in die Garage ist außerordentlich wichtig. Genauso wichtig ist das Anziehen der Mäntel. Das Publikum erlebt auf diese Weise die Umwelt direkt mit. Hinzu kommt, daß es sich bei der Straße vor dem Theater um eine Hauptverkehrsstraße handelt. Denn ›Wirklichkeit‹ stört nun einmal im Theater. Wenn zum Beispiel auf der Bühne eine Schüssel herunterfällt und der Zuschauer glaubt, daß diese Schüssel zufällig heruntergefallen sei, dann kann das mehr Aufmerksamkeit erwecken, als wenn das Herunterfallen der Schüssel als Teil der dramatischen Handlung gedacht war. Wenn ein Schauspieler eine Zeile ausläßt und jeder denkt, daß er sie wirklich vergessen hat, dann erweckt das eine ähnliche Aufmerksamkeit. Warum das so ist, wäre eine interessante Frage, mit der ich mich aber jetzt nicht länger beschäftigen möchte. Im Theater erregt jedenfalls nichts mehr Beachtung als die Zerstörung der Illusion. Und das geschieht in dieser Szene durch den Verkehr. Zuerst wußten wir nicht, wie wir das am besten machen sollten. Aber es funktionierte ausgezeichnet. Falls das Publikum zu lachen anfängt, drehen sich die Schauspieler einfach um und werden zu Zuschauern des agierenden Publikums. Das wiederum verursacht meist ein neues Gelächter. Während sich der Koch und der Feldprediger gerade darüber unterhalten, daß sie am Verhungern sind, fährt manchmal plötzlich ein Streifenwagen der Polizei vorbei. Falls man auch darüber lachen sollte, drehen sich die Schauspieler abermals um und werden wieder zu Zuschauern. Wir haben also ein Publikum I und ein Publikum II, welche die Vorstellung III verfolgen, bis sich die Rückschaltung zum eigentlichen Stück vollzieht. In einer Brecht-Aufführung stört das keineswegs. Wir haben herausgefunden, daß hier die Zuschauer den roten Faden des Geschehens genauso wenig aus dem Auge verlieren wie die Zuschauer eines Fußballspiels, wo es ebenfalls oft ungewollte Unterbrechungen durch Fouls oder Verletzungen gibt. Wenn die Zuschauer sich wirklich mit dem Stück auseinandersetzen, können wir ruhig eine gewisse Anzahl von Störungen, selbst wenn diese auf Emotionen beruhen, in den Handlungsablauf aufnehmen. Wenn man nämlich die ›Illusion‹ von Anfang an zerstört, braucht man später keine großen Verfremdungseffekte mehr. So können etwa die

Schauspieler die Szene unterbrechen, selbst zu Zuschauern werden und schließlich wieder vom Verhungern reden. Solche Unterbrechungen stören keineswegs. Im Gegenteil. Sie geben dem Publikum die Möglichkeit, Abstand zu gewinnen und dann wieder in verstärktem Maße am Geschehen teilzunehmen.

In der letzten Szene des Stücks wird die ursprüngliche Spielfläche wieder freigegeben, und das Publikum steht jetzt dicht gedrängt in einem großen Kreis. Die Courage singt ihr Wiegenlied für Kattrin, und anstatt sie zu begraben, zieht sie ihrer toten Tochter alle Kleider aus. Nur die Unterwäsche läßt sie ihr an. Wir wollten damit bewußt einen Lapsus ins Erotische vermeiden. Kattrin wird jedoch soweit wie möglich entblößt. Diese Tatsache ist für das Publikum sehr schockierend, und zwar aus zweierlei Gründen. Erstens erwarten die Zuschauer von der Courage eine Art Versöhnung, besonders nachdem sie das Wiegenlied gesungen hat. Statt dessen reißt sie ihrer Tochter, im wahrsten Sinne des Wortes, wie eine Hyäne die Kleider vom Leib und stopft sie zu ihren eigenen Sachen. Sie nimmt Kattrin alles weg, sogar die roten Stiefel, die sie wieder zum Verkauf anbietet. Ebenso schockierend ist die Tatsache, daß sich alles in eisiger Kälte vollzieht und man eine halbentblößte Schauspielerin vor sich sieht, von der man weiß, daß sie nicht tot ist, sondern noch lebendig ist, während man selber dicke Mäntel anhat. Aus diesem Grunde wird dies zu einer sehr grausamen Szene.

Fuegi: Vielen Dank für die Beschreibung Ihrer praktischen Arbeit. Es scheint, daß zwanzig Jahre nach seinem Tod Brecht zumindest in New York munter weiterlebt.

Aus dem Amerikanischen übersetzt von Jost Hermand.

Jost Hermand (Madison, Wisconsin)

Petras Mondfahrt

»Wer liebt uns? Wer gibt uns alles? Wer wischt?
Wer wäscht? Wer feigt? Wer kocht? Unsere liebe
Mutter!«

(*Fibel der Westberliner Grundschulen*).

»Mädchen, laßt euch nichts erzählen!
Wehrt euch, traut euch, bis es glückt!
Laßt euch länger nichts befehlen,
was sich für ein Mädchen schickt!«

(*Mensch Mädchen! Theaterstück für Menschen*
ab 5 von Stefan Reisner).

Als in den bürgerlichen Familien die Welt nachmittags um fünf ›noch in Ordnung war‹, gingen die unaufgeklärten Muttis in den Adventswochen mit ihren Kindern ins Staatstheater und sahen sich mit ihnen *Peterchens Mondfahrt* an. Das kühne Peterchen fliegt hier auf einem Maikäfer durch märchenhafte Traumwelten zu jenem silbernen Erdumsegler, auf dem der legendäre Mann im Mond wohnen soll. Daß ihn dabei sein Schwesterlein, die kleine, zaghafte Anneliese begleitet, wird im Titel nicht erwähnt. *Peterchens Mondfahrt* stammt eben noch aus jenen Zeiten, als man von Frauen und Mädchen noch jene Haltung erwartete, für die sich heute der Begriff ›Fear of Flying‹ eingebürgert hat.

Diesem spezifisch ›männlichen‹ Renommiergehabe versucht das Westberliner Grips-Theater, das an Brechts frühe *Lehrstücke* und Walter Benjamins *Programm eines proletarischen Kindertheaters* anzuknüpfen trachtet, mit seiner ›Aufklärungs‹-Revue *Mensch Mädchen!* (1975) ein für allemal den Garaus zu machen. Hier sind es die Mädchen und nicht die Jungen, die zum Mond fliegen wollen. Um diese Utopie in die Tat umzusetzen, fangen sie an, auf einem abgelegenen Müllplatz eine mit allen kindlichen Raffinessen ausgestattete Mondrakete zusammenzustücken. Vor allem Ulrike und Gaby sind mit einem wahren Feuereifer am Werk, während die leicht ›bürgerliche‹ Sabine, die von ihren Eltern schon zu

einem korrekt ›mädchenhaften‹ Betragen abgerichtet ist, erst in der Solidarisierung mit den beiden anderen Mädchen ein rollenfreies Verhalten entwickelt. Und so bauen sie mitten auf der Bühne eine gewaltige Rakete auf, die aus alten Röhren, zersägten Bilderrahmen, Autoreifen, Fernsehantennen, Fahrradlenkern usw. besteht und recht imponierend aussieht. Soweit scheint alles auf ein glückliches Gelingen hinzudeuten, zumal ihr Enthusiasmus keine Grenzen kennt.

Doch in diesem Augenblick – wie nicht anders zu erwarten – setzen sich die Gegenkräfte in Bewegung. Da wäre erst einmal der böse Bruno, ein angehender Halbstarker, der Ulrike, Gaby und Sabine als »blöde Miezen« bezeichnet, sie in jeder Weise beim Weiterbauen behindert und ihnen schließlich sogar wichtige Raketenteile klaut. Doch als noch störender erweisen sich die Großen, die Erwachsenen, die ›Urgreise‹, die den Mädchen ihr ›unmädchenhaftes‹ Verhalten vorwerfen, ihnen die nötigen Werkzeuge verweigern, sie zu absoluter Sauberkeit anhalten, ja ihnen überhaupt alle ›jungenhaften‹ Extratouren untersagen.

Mit dem vorlauten und kraftmeierischen Bruno werden die drei Mädchen relativ schnell fertig. Sie bilden eine Einheitsfront gegen ihn, stülpen ihm einen Mehltopf über die ›Birne‹, lachen ihn aus und bringen ihn so zur Einsicht, daß seine ›männliche‹ Überlegenheit nur ein leerer Wahn ist. Und Bruno zieht daraus nach einer kurzen Schmolphase die einzig vernünftigen Konsequenzen. Er verbündet sich mit ihnen, wird daraufhin in den ›Klub der Weltraumfahrer‹ aufgenommen, ja wechselt sogar mit Gaby die Kleidung, um einmal am eigenen Leibe zu erfahren, wie man denn so als ›Mädchen‹ behandelt wird.

Wesentlich schwieriger haben es dagegen die vereinigten Kinder mit den Erwachsenen, die bereits völlig rollenfixiert und daher unbelehrbar sind. Ihre Mütter sind vom Putzteufel geplagte Hausfrauen, ihre Väter karrierebesessene Bürohengste, die für die Träume und Vorstellungen ihrer Kinder überhaupt kein Verständnis aufbringen, sondern sie lediglich mit arroganten und altklugen Bemerkungen abspeisen. Wenn sie merken, daß sie dabei auf Widerstand stoßen, greifen sie kurzentschlossen zur Gewalt. So versucht etwa Brunos Vater, die vier Kinder von ihrem Spielplatz zu vertreiben, um sich

dort einen Parkplatz für seinen Volkswagen abzustecken. Doch Ulrike, Gaby, Sabine und Bruno binden sich einfach mit den Füßen aneinander, so daß er sie nicht auseinanderziehen und vertreiben kann, worauf er sein Projekt schließlich aufgibt und verärgert von dannen zieht.

So weit, so prima. All das wurde – wie schon in *Trummi kaputt*, *Mannomann* und *Ein Fest bei Papadakis* – mit bewährter Grips-Bravour gespielt, so daß es Kindern, Eltern und sogar kinderlosen Theaterbesuchern von Anfang bis Ende einen Heidenspaß machte. Jede Szene war lustig, dynamisch, aufklärend, bewußtseinsverändernd, also im besten Sinne politisch. Bei Stücken wie diesem versteht man, warum die CDU-Schulräte Aufführungen des Grips-Theaters in den Schulen ihrer Stadtbezirke konsequent unterbinden und ihre Kinder lieber in *Peterchens Mondfahrt* schicken. Ja, hier wurde sonnenklar, warum der West-Berliner Senat dieses Theater, das inzwischen weltberühmt geworden ist, nur mit 600 000 DM im Jahr unterstützt, während er sich das aufwendig-elitäre Opernhaus 1 000 000 DM die Woche kosten läßt. Denn ein Stück, das auf Abbau der patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen, auf Rollentausch, auf feministische Solidarisierung pocht, ist in den Augen der Behörden natürlich höchst polizeiwidrig (so sehr sich auch Westberlin aus touristischen Gründen den Anschein einer ›kulturellen Metropole‹ zu geben versucht). Schließlich sollen auch die West-Berliner Kinder ›Kinder‹ bleiben, anstatt schon in ihren ›goldenen Jugendjahren‹ politisch indoktriniert oder zumindest in ihrer geschlechtsspezifischen Rollenerwartung verunsichert zu werden. Also gibt man das Geld der Steuerzahler lieber für eine neue Inszenierung des *Rheingold* oder des *Othello* aus.

Bei einem solchen Stand der Dinge wagt man kaum irgendwelche Kritik an diesem Stück. Und doch sollte man sie zugunsten der emanzipatorischen Absicht nicht ganz unterschlagen. So blieb etwa kritischen Zuschauern völlig unklar, wer denn diese ›gefährlichen‹ Gedanken den dargestellten Mädchen eigentlich in den Kopf gesetzt hat. Aufgeklärte Lehrer kommen in *Mensch Mädchen!* nicht vor. Und auch die auftretenden Eltern wirken alle so blöd, reaktionär und rollenfixiert, daß von ihnen keine neuen Ideen ausgehen können. Wie sind daher Ulrike, Gaby und Sabine eigentlich auf den

Gedanken des Raketenbaus, der Konkurrenz mit den Jungen und der feministischen Solidarisierung gekommen? In diesem Punkte scheint noch immer die Ideologie der antiautoritären Bewegung der späten sechziger Jahre weiterzuwirken, der die Vorstellung einer spontanen und autonomen ›Gegenkultur‹ zugrunde lag. Fortgeschrittenen Studenten konnte man dieses Konzept gerade noch abkaufen, obwohl auch ihre Anschauungen weitgehend von Adorno und Marcuse stammten. Aber achtjährigen Kindern? Eine solche Haltung ist letztlich undialektisch – und hätte einen Brecht, dessen *Lehrstücke* stets auf einer sorgfältigen Dialektik von Lehrenden und Lernenden beruhen, sicher enttäuscht. Brecht hatte nichts gegen Lehrer, Weise, Philosophen – sofern es bei ihnen etwas zu lernen gab. Um wieviel komplizierter ist etwa die Dialektik zwischen dem Lehrer und den Kindern in den Schulopern *Der Jasager* und *Der Neinsager*, die er nach dem No-Stück *Taniko* schrieb!

Vor allem vor jenem Publikum, das normalerweise das Grips-Theater besucht, wirken solche Gegenkultur-Konzepte recht fragwürdig. Denn bei diesen Leuten handelt es sich meist um linke, halblinke, liberale oder zumindest pädagogisch ›aufgeschlossene‹ Eltern mit ihren Kindern, die bereits über die nötige Einsicht in die dargestellten Probleme verfügen. Die hier versammelten Eltern hatten daher mit den Eltern-Karikaturen auf der Bühne gar nichts gemein. Und auch die kleinen Mädchen mit ihren Röckchen, welche an der Rakete herumbastelten und viel lieber Hosen getragen hätten, suchte man unter den Zuschauern vergebens. Die dort sitzenden Mädchen hatten selbstverständlich alle Hosen an. Statt also aufgeklärt zu werden, wurden diese Kinder lediglich in ihrem antiautoritären Gestus bestärkt, das heißt, sich ruhig ›schmutzig‹ zu machen, mit den berühmt-berüchtigten Schmuttelkindern zu spielen, nicht Glied und Scheide, sondern einfach Pimmel und Möse zu sagen und lustbringend damit zu spielen (schließlich ist *Mensch Mädchen!* ein »Theaterstück für Menschen ab 5«). Schade war nur, daß man im Zuschauerraum keine Arbeiter- und Kleinbürgerkinder sah. Und so werden durch solche Aufführungen gerade jene Kinder noch widerstandsfähiger, noch klüger, noch überlegener gemacht, die den Kindern der Unterprivilegierten ohnehin schon mehrere Schritte voraus sind. Denn die Grips-Kinder

sind leider immer noch jene Kinder, deren Eltern es sich ohne weiteres leisten können, jeden Abend die ganze Montur in die Waschmaschine zu stecken, den Mädchen ein neues Kleid zu kaufen, wenn sie das alte zerrissen haben, oder das Wohnzimmer frisch tapezieren zu lassen, falls die Kinder die Wände mit ihren Fingerfarben verschmieren sollten.

Und damit zeigt sich auch in diesem Stück, was aus den utopischen Hoffnungen der Studentenbewegung zwischen 1968 und 1972 inzwischen geworden ist. Da sich mehr und mehr Linke von der defätistischen Erkenntnis leiten lassen, daß am sogenannten ›System‹ doch nichts zu ändern sei, reduziert man die Utopie eben auf die Kinderstube. Die Hoffnung auf den ›neuen Menschen‹ wird so immer stärker auf die Fünf- bis Fünfzehnjährigen übertragen. Von ihnen wird heute in diesen Kreisen, die damals Studenten waren und jetzt junge Eltern sind, viel erwartet. Während man in den ›oberen Bereichen‹ immer geringere Möglichkeiten der Veränderung sieht, glaubt man wenigstens auf diesem Sektor noch einen unmittelbaren Einfluß auf die Gesellschaft zu haben. Und so wird der Erwartungsdruck der politisch frustrierten Eltern auf ihre ideologisch überfrachteten Kinder immer größer. Sie, die noch Unverdorbenen, werden für diese Schichten mehr und mehr zur letzten Hoffnung, während man die ältere Generation als völlig ›verrottet‹ abtut. Das Ergebnis dieser Sicht ist eine merkwürdige Zweiwelten-Perspektive: hier die noch hoffnungsvollen Kinder, dort die bereits rollenfixierten und damit inhuman gewordenen Eltern. Hoffentlich sieht die Realität anders aus. Ansonsten wäre dieser Gesellschaft wahrlich nicht mehr zu helfen.

Wie problematisch eine solche Sicht ist, beweist ein nochmaliger Blick auf Brecht, der in seinem »Radiolehrstück für Knaben und Mädchen« *Der Ozeanflug* und dem *Badener Lehrstück vom Einverständnis* ebenfalls den uralten Traum vom Fliegenwollen und schließlich Fliegenkönnen behandelt, ihn jedoch von vornherein mit der gesamten Gattungsentwicklung verknüpft. Statt seinen jugendlichen Hörern, Zuschauern und Mitspielern lediglich mit den ›Errungenschaften der Technik‹ imponieren zu wollen, versucht er, ihnen auf spielerisch und doch ideologisch höchst präzise Weise die Utopie der klassenlosen Gesellschaft nahezubringen, deren

Verwirklichung einen langen und mühsamen Kampf voraussetzt. Ihm geht es nicht nur um Freiräume für Kindlichkeit, sondern um eine Änderung des »Ganzen« (vgl. 2,599), durch die solche »Freiräume« überhaupt erst möglich werden. Das ist eine Utopie, die es ernstzunehmen gilt. In *Mensch Mädchen!* ist von solchen Wunschvorstellungen leider nur das kindliche Austoben auf dem Müllplatz übriggeblieben. Hier wollen die Mädchen mit ihrer selbstgebauten Rakete zum Mond fliegen, weil sie das so im ARD oder ZDF gesehen haben, nicht weil sie die Welt verändern wollen.

Doch trotz dieser Einwände übertreffen die Denkanstöße, die von diesem Stück ausgehen, alles, was es sonst auf diesem Sektor gibt. Während Fernsehsendungen wie *Sesamstraße* meist viel zu schnell vorüberauschen und daher ineffektiv bleiben, paßt man sich hier wirklich dem Aufnahmevermögen der Kinder an. Obendrein bekommen die Eltern im Grips-Theater Fragebögen, Textbücher und Lernhefte »zur Nachbereitung« mit auf den Weg, um nach der Aufführung mit ihren Kindern über das Gesehene und Erlebte diskutieren zu können. Und das werden die hier versammelten Zuschauereltern auch tun. Sie wissen, daß man »Distributionsapparate« in »Kommunikationsapparate« verwandeln muß, wie Brecht schon 1932 schrieb (18,129 f.). Doch wann wird endlich auch jenen Kindern, für die solche Stücke viel wichtiger wären, die Möglichkeit gegeben, das Grips-Theater zu sehen? Wenn man schon die Demokratie, das heißt die Volksherrschaft und damit die klassenlose Gesellschaft will, kann man eigentlich gar nicht früh genug damit anfangen. Aber wer will sie wirklich?

III. Rezensionen

Jan Knopf. *Bertolt Brecht: Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung*
(Frankfurt 1974, 228 Seiten)

Kierkegaard meint irgendwo, gewisse Philosophien erinnerten ihn an einen Laden, in dessen Schaufenster ein Schild stehe: »Hier wird Wäsche geplättet.« Bringt man aber Wäsche zum Plätten hin, würde einem mitgeteilt, in dem Laden werde gar keine Wäsche geplättet. Es sei bloß das Schild selbst zum Verkauf feilgeboten worden. Jan Knopfs Buch über die Brecht-Forschung erinnert mich ungemein an jenen Laden. Knopf redet viel über Dialektik, Realität und Realdialektik und wie innig die Dialektik der Wirklichkeit verbunden sei. Fragt man sich jedoch, was das alles *realiter* mit Brecht dem Stückeschreiber, seinem Theater und dessen Wirklichkeit zu tun habe, wendet man Marx' Exempel darauf an, das Knopf nicht müde wird zu zitieren (nämlich den Ausspruch »Nicht das Bewußtsein bestimmt das Sein, sondern das Sein bestimmt das Bewußtsein«, von dem Knopf selbst auf S. 159 im Brustton der Überzeugung sagt, das sei reale Dialektik), und fragt, was diese Kritik der Brecht-Forschung mit den Werken Brechts, ihrer Aufführung, ihrer Wirkung, ihrem Einfluß auf die Entwicklung des Dramas und der Gesellschaft zu schaffen habe, dann muß man zwangsläufig zu dem Schluß kommen: nichts, aber auch gar nichts! Die Dialektik, von der hier fortwährend die Rede ist, über deren Beherrschung oder Nicht-Beherrschung ständig schulmeisterlich Zensuren nach links und rechts ausgeteilt werden, ist gar nicht die Dialektik selbst, sondern ein leerer Begriff, ein Prüfungsgegenstand, der nur im Kopfe des Schulmeisters existiert, und nur insofern als er in schulmeisterlichen Hausaufgaben verwendbar ist. Und die Wirklichkeit, mit der diese Dialektik so eng verknüpft sein soll, ist erst recht keine Wirklichkeit, sondern nur ein Wort, das die Schulmeister einander an den Kopf werfen.

Daran ist Jan Knopf selbst nur teilweise schuld; die Hauptschuld trägt die »Brecht-Forschung«, die heute nachgerade schon in ein historisches Museum gehört als geradezu unwahrscheinlich gut erhaltenes Überbleibsel mittelalterlicher Scholastik. Bemühte sich jene um die Lösung von Problemen

wie z. B., wie viele Engel auf einer Nadelspitze tanzen könnten, so produziert die ›Brecht-Forschung‹ Hunderte und Aberhunderte von Argumenten über die Frage, ob die Entfremdung bei Brecht von Hegel oder Schklowsky stamme, ob Brechts handelnde Personen Charaktere oder Typen seien und ob Brechts Verfremdung identisch oder nur teilweise identisch sei mit dem Mechanismus des Komischen in der Komödie. Knopf selbst, der ja erklärtermaßen dem Fragwürdigen in der Brecht-Forschung nachspüren will, stört das nicht im mindesten; er stimmt aus vollem Halse in den scholastischen Chor ein. »Wenn der Terminus ›Verfremdung‹ [. . .] einen Sinn haben soll«, meint er, »und das heißt wissenschaftlich beschrieben werden soll, dann ist es nicht möglich, ihn von seinen dialektischen Grundlagen zu lösen, ohne ihn so zu verwässern, daß er zur Beschreibung von Brechts Theater nicht mehr taugt.« Hier geht es also um *Beschreibung*. Der Sinn eines Begriffs liegt darin, daß er zur Beschreibung von etwas taugt. Die wahre Dialektik aber ist das Sein, das das Bewußtsein, nicht das Bewußtsein, das das Sein bestimmt. Nicht um die Beschreibung – also die möglichst vollkommene Einverleibung des Begriffs – geht es also, sondern um das Leben, die Praxis. Und gerade beim Theater geht es darum.

In dieser Art von ›Brecht-Forschung‹, die Knopf kritisiert, aber nur von ihrem eigenen scholastischen Standpunkt aus, kommen Brechts Stücke, so wie sie heute aufgeführt werden, wie er sie selbst inszeniert hat, wie sie in seinen Modellbüchern dokumentiert werden, gar nicht mehr vor. Sie sind der heilige Text, auf dem sich die ersten Kommentare aufbauten, die dann von immer neuen Generationen von Kommentaren über Kommentare neu kommentiert wurden, so daß man sich jetzt nur noch mit Kommentaren über Kommentare über Kommentare abgibt. Von ›Wissenschaftlichkeit‹ – wenn dieser Begriff auf die deutsche Spielart der ›Geisteswissenschaften‹ überhaupt anwendbar ist, was mehr als zweifelhaft erscheint – kann dabei gar keine Rede mehr sein. Weil die primären Texte (die überdies gar keine Texte im ›wissenschaftlichen‹ Sinn sind, sondern Aufführungsgrundlagen, die erst ins Leben treten, wenn sie konkret auf der Bühne agiert werden) schon so weit in der Distanz liegen, werden ihre Inhalte und Aussagen gar nicht mehr in Frage gestellt. Knopf und seine Autoren

leben in einem Wald von Marx- und Hegelziten, die sie einander an den Kopf werfen, ohne daß es je einem der Scholastiker in den Sinn käme zu fragen, ob diese heiligen Schriften nicht selbst kritisiert werden könnten. So etwas ist nicht Wissenschaft, sondern Dogmatik. Für Knopf ist die Feststellung, jemand sei ein ›bürgerlicher‹ Kritiker, ein Strukturalist oder gar ein ›Neopositivist‹ gleichbedeutend mit einem Todesurteil oder einer Narrenkappe. Dabei hat er von der Bedeutung dieser Begriffe nicht die geringste Ahnung. Seine Beschreibung der neopositivistischen analytischen Philosophie würde ihm in England oder Amerika schon in der dritten Volksschulklasse den Eklat sichern (S. 46).

Die Widersinnigkeiten, die sich aus solchem Scholastizismus ergeben, liegen auf der Hand: auf der einen Seite wird als Dogma Nr. 1 anerkannt, daß Brechts Stücke durch Verfremdung, die für Knopf nichts anderes ist als die reale Dialektik selbst, die Widersprüche der kapitalistischen Wirklichkeit aufdecken und damit das Bewußtsein ihres Publikums verändern, auf der anderen Seite klagt Knopf darüber, daß diese Stücke im Westen zu Klassikern, also wirkungslosen Kulturkonsumgütern geworden sind. Dies wäre einer der Punkte, an denen eine wirklich real-dialektische Brecht-Forschung einsetzen müßte: Wäre es nicht interessant zu untersuchen, inwiefern Brechts Erwartungen hinsichtlich der Wirkung seiner Stücke in der Praxis wirksam geworden sind?

Oder: Wäre es nicht nützlich und erkenntnisfördernd zu erforschen, inwieweit die Verfremdung, die dialektische Methode Brechts, es erlaubte, die realen Widersprüche in der Gesellschaft seiner Zeit aufzudecken? Zum Beispiel: Stimmt die Darstellung des Mechanismus einer durch Börsenspekulation hervorgerufenen Wirtschaftskrise in der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe*? Ist die Darstellung des aufhaltsamen Aufstiegs des Arturo Ui eine der Realität entsprechende dialektische Verfremdung von Hitlers Aufstieg zur Macht? Trifft die Analyse des Verhältnisses von Faschismus, Rassismus und Kapitalismus in den *Rundköpfen und den Spitzköpfen* zu? Oder wie kommt es, daß in der Sowjetunion Brechts Darstellung der Zusammenarbeit zweier Kolchosen im Vorspiel zum *Kaukasischen Kreidekreis* als unrealistisch abgelehnt wurde? (Knopf sagt übrigens an einer Stelle seines Buchs, Brecht habe

nie eine sozialistische Gesellschaftsordnung auf die Bühne gebracht. Den *Kaukasischen Kreidekreis* hat er dabei vergessen!) Zu solchen Untersuchungen müßte man die wirkliche Welt, die wirkliche Gesellschaft heranziehen – und das ist der Scholastik, die nur mit Texten, niemals mit Realitäten arbeiten kann, versagt. (Knopf nimmt wiederholt auf Arbeiten von mir selbst Bezug. Leider zeigt er sich dem Verständnis der Begriffswelt dieser Arbeiten, die sicher sehr angriffs- und kritikbedürftig sind, so wenig gewachsen, daß er an die Stelle von sachlichen Argumenten bloße Schimpftiraden setzt, auf die einzugehen sich nicht lohnt. In seiner Bibliographie zitiert er drei Arbeiten von mir. Davon die Titel von zweien falsch. Soviel zu seiner ›Wissenschaftlichkeit‹.)

Scholastik, eine Wissenschaft, die sich nicht auf die Wirklichkeit, sondern auf heilige Texte beruft, ist ihrer Natur nach autoritätsgläubig. Knopf gefällt sich in seiner kritischen Haltung, aber diese ist bloß ein Katzbuckeln vor Hegel und Marx nicht als Realitäten, sondern als Verfassern von heiligen Texten. Autoritätsglaube und Anbetung heiliger Texte sind notwendigerweise steril. Brecht hatte das treffende Gleichnis dafür:

Und erst wenn er verstümmelt und entmannt
Wird er von oben gnädigst anerkannt.
Gebrochen ist sein Rückgrat. Seine Pflicht
Ist, daß er nun das seiner Schüler bricht.
Der deutsche Schulmeister, erinnert ihn nur
Erzeugnis und Erzeuger der Unnatur!

Es ist die deutsche Misere. Ob in der DDR oder der BRD, die Gesellschaft treibt den Akademiker aus der lebendigen Verbindung mit der realen Welt; so muß er sich eine irrealer aufbauen, die im Grunde nichts ist als ein Zettelkasten. Und wird ihm sein Rückgrat nicht von seinen akademischen Obrigkeiten gebrochen, bricht er es sich im vergeblichen Anrennen gegen die Glaswand, die das Aquarium seiner Scheinwelt von der wirklichen Welt trennt. Brecht hätte es vielleicht amüsiert zu sehen, wie seine Werke – oder besser gesagt: Kommentare zu Kommentaren seiner Werke – von einer Armee von Läufern emsig durchforscht werden.

Martin Esslin (London)

BRECHT 73. Brecht-Woche der DDR, 9.-15. Februar 1973. Dokumentation. Hrsg. von Werner Hecht (Berlin/DDR 1973, 340 Seiten)

Auf den ersten Blick scheint auch die vorliegende Dokumentation bloß wieder das zu sein, was bei Kalenderfeierlichkeiten dieser Art üblich ist: Feier ohne Arbeit, Phrasen ohne Sinn. Mit Hinweisen auf die »neuen und tiefen Aspekte der bewußtseinsbildenden Kunst« des Bertolt Brecht eröffnet Werner Rackwitz, Stellvertreter des Ministers für Kultur der DDR, die Brecht-Woche anläßlich des 75. Geburtstages des Stückeschreibers. Rackwitz bezeichnet ihn als »Mitstreiter«, als »großen Dichter«, der das »Erlebnis des Erbes« zu eröffnen vermochte. Ja, es fehlt selbst das »Anliegen« nicht, das diese Brecht-Woche zu verwirklichen habe. Die beigegebenen Bilder scheinen den Eindruck zu bestätigen: Da sieht man bürgerliches Publikum, in Schlips und weiße Kragen verpackt, beifallklatschend, dann den Festredner, ebenfalls in bürgerlichem Aufzug vor überlebensgroßen Fotos des Geehrten in der bekannten Arbeitsjoppe, und am Ende die jungen Pioniere, die den *Ingwertopf* aufführen. Alles brav, bieder, einem folgenlosen Festakt angemessen – und ohne Nutzen.

Aber der erste Eindruck täuscht. Schon die zweite Eröffnungsrede von Werner Mittenzwei verweist, indem sie auf die bekannten Phrasen verzichtet, auf die Produktivität des klassischen Erbes, fordernd, die sonst immer nur als museale Dauerhaftigkeit der Klassizität verstandene Tradition, mit der man die Schulkinder nervt und Kaffeekränzchen unterhält, bei Brecht und mit ihm als produktive Veränderung aufzunehmen und in die gegenwärtige Wirklichkeit umzusetzen. Folglich sollte Brechts Werk »in Unternehmungen anderer Art eingehen, in künftigen Anstrengungen fortwirken«, und deshalb könne »eine Würdigung Brechts nur darin bestehen, zu prüfen, inwieweit und auf welche Weise sein Werk zur Lösung unserer Aufgaben produktiv geblieben« sei (S. 11).

Daß dies keine Phrase ist, beweist der Band in seiner Gesamtheit formal schon darin, daß er nichts Fertiges, Abgeschlossenes reproduziert, sondern – neben wenigen Referaten, die zum Teil auch spontan formuliert sind – Diskussionen

über Brecht, Auseinandersetzungen mit seinem Werk und mit seinen Anregungen, auch über ihn hinausdenkend, wiedergibt.

Folgende Problemkomplexe werden in der angegebenen Reihenfolge behandelt: 1. »Die schöpferische Aneignung von Brechts Arbeitsmethode in den Theatern der DDR.« Das einleitende Referat stammt von Reinhard Weisbach, der sich vor allem über Brechts Tätigkeit in der DDR und seine Stellung zur »entwickelten sozialistischen Gesellschaft« äußert, freilich indem er mehr sich selbst und die Zuhörer über die Gesellschaft der DDR verständigt und Brecht ihr uneingeschränkt zuschlägt, als daß er kritisch weiterdächte. 2. »Brecht und die Kritik«, ein Kolloquium, das Ernst Schumacher mit einem kurzen Abriß der Entwicklung von Brecht als Subjekt und als Objekt der Kritik einleitet. Besprochen werden dabei Aspekte negativer und positiver Kritik: negativ insofern, als Brechts Kritik im antifaschistischen Kampf zugleich eine »gesellschaftliche Parteinahme« (S. 81) bedeutet habe; positiv insofern, als im sozialistischen Staat die Kritik nicht mehr gegen den Staat gerichtet sei und nun in einem neuen Sinn »volkstümlich« werde. 3. »Brecht und die Naturwissenschaften.« Mit diesem Komplex nimmt die Brecht-Woche ernsthaft ein Thema auf, das von der Forschung, seine Bedeutung mißachtend, bislang nur gestreift worden ist. Den einleitenden Vortrag hält Werner Mittenzwei, der zunächst den Einfluß naturwissenschaftlichen Denkens auf Brechts Kunst untersucht, dann jedoch die Figur des Naturwissenschaftlers vorstellt, und zwar in ihrer Fragwürdigkeit als Individuum, z. B. als potentieller Auslöser von gesellschaftsverändernden Aktivitäten (Galilei). 4. »DDR-Dramatiker über Brecht«, ein Podiumsgespräch mit Helmut Baierl, Heiner Müller, Karl Mickel, Volker Braun, Rainer Kerndl und Ernst Schumacher. Dieses mit Abstand munterste und unkonventionellste Gespräch der Brecht-Woche behandelt die Darstellung des neuen Menschen auf dem Theater, die Frage nach den gesellschaftlichen Widersprüchen der sozialistischen Gesellschaft und ihrer möglichen theatralischen Umsetzung und auch das Theater als Institution, wobei bemerkenswert ist, daß Müllers Hinweis, daß Brecht sein Lehrtheater als einen »Entwurf für ein Theater im Sozialismus« (S. 213) ansah, zwar von

Schumacher schwach zurückgewiesen wird, aber in der Diskussion von den anderen Teilnehmern mit großem Interesse und auslösender Produktivität aufgenommen wird (der Name Reiner Steinweg freilich fällt nicht). 5. »Bildende Künstler ehren Brecht«, ein Podiumsgespräch der Akademie der Künste der DDR, das Brecht als Anreger für die bildende Kunst würdigt, das »Phänomen der fruchtbaren Wechselwirkung von Literatur, aber auch Theaterkunst einerseits und bildenden Künsten andererseits« (S. 233) diskutiert, auch Brechts Unverständnis für manche Neuerungen der modernen bildenden Kunst erwähnt. 6. »Brecht und der Film«, eine Diskussion, die im Anschluß an eine Aufführung des Spielfilms *Hangmen Also Die* von Fritz Lang geführt worden ist. Es geht hierbei um Brechts Beteiligung an diesem Projekt, die Unmöglichkeit, die eigenen realistischen Vorstellungen gegen die Maschinerie der Hollywood-Produktionen durchzusetzen, und um weitere Projekte zu Filmen Brechts bzw. zu Filmen, die aus Brecht-Vorlagen entstanden sind. Den Abschluß des Bandes bilden ein Verzeichnis der Veranstaltungen, die in der Brecht-Woche durchgeführt worden sind, und ein Anhang, der die Aufführungstatistik von Stücken Brechts in der DDR aus dem *Brecht-Dialog 1968* fortführt, und zwar für die Zeit vom 1. 1. 1965 bis zum 1. 5. 1973, und ebenfalls als Fortführung die Brecht-Publikationen in der DDR von 1968 bis 1973 notiert. Wenige Anmerkungen schließen den Band ab. Was fehlt, ist ein Register (bei Publikationen der DDR übrigens erstaunlich).

Zentrum des Bandes scheinen mir die Erörterungen um »Brecht und die Naturwissenschaften« und die Diskussion der DDR-Dramatiker zu sein. Mittenzwei macht mit Recht darauf aufmerksam, welch wichtigen Einfluß der Angriff Werner Heisenbergs »auf die mechanisch-materialistische Determinismusauffassung« und die »Kopenhagener Deutung der Quantentheorie« auf Brecht gehabt haben: »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« (S. 159). Brecht habe diese Theorie auf den historischen Materialismus übertragen, z. B. wenn er schreibe: »Auch der historische Materialismus weist diese

›Unschärfe‹ in bezug auf das Individuum auf« (*Arbeitsjournal*, 26. 3. 1942). Erstaunlich ist, daß Mittenzwei außer acht läßt, daß die angeführte Kopenhagener Deutung der Unschärfere-lation nicht nur in der amerikanischen analytischen Philoso- phie als idealistisch gilt, sondern auch im offiziellen dialekti- schen Materialismus als agnostizistisch angesehen wird, inso- fern diese Deutung auf eine prinzipielle Indeterminiertheit im atomaren und im gesellschaftlichen Bereich schließt (vgl. z. B. die Artikel »Korpuskel-Welle-Dualismus« oder »Unschärfe- relation« in: *Philosophisches Wörterbuch*. Hrsg. v. Klaus und Buhr, Berlin 1964). Mit anderen Worten: Die Deutung wider- spricht dem dialektischen Materialismus. Dieser Widerspruch, der Brecht – das sei hier angemerkt – mit einem ›bürgerlichen Humanisten‹ wie Friedrich Dürrenmatt in engste Beziehung bringt, der ganz ähnlich wie Brecht formulierte: »Unsere Gesetze fußen nur auf Wahrscheinlichkeit, auf Statistik, nicht auf Kausalität, treffen nur im allgemeinen zu, nicht im beson- deren. Der einzelne steht außerhalb der Berechnung« (*Das Versprechen*), und dessen ganzes Werk geradezu auf der Prä- misse des Indeterminismus (Zufalls-Theorie) beruht, ist in der Forschung bisher sträflich vernachlässigt worden.

Das Gespräch der DDR-Dramatiker macht deutlich, daß diese sich offenbar in einer Krise befinden, die sie nicht zuletzt den Theatern in der DDR und der offenbar oft allzu bornier- ten Kollektivarbeit ankreiden. Diese Krise geht so weit, daß Karl Mickel sagt, die Prosa sei »viel eher geeignet, gegenwärtige Probleme zu behandeln«, als das Drama. Dem Drama fehlten in der gegenwärtigen Gesellschaft, die als von großen Antagonismen befreit angesehen wird, die Themen, die »einer dramatischen Behandlung zugänglich sind, also entsprechende Größe, Ausmaß oder Art haben« (S. 201). Das ist erstaunlich in der Nachfolge Brechts, dessen Werk sich ja gerade der ›kleinen Leute‹, sprich: des Proletariats, und der Alltäglich- keit, sprich: des ›Typischen‹, ›historisch Bedeutsamen‹, ange- nommen hat. Volker Braun verweist darauf indirekt, wenn er sagt: »Es ist schon sehr merkwürdig und fragwürdig, daß wir diese Kleinheit des Alltags hernehmen, um zu sagen, daß es gewissermaßen kein großer Gegenstand ist, was diese Gesell- schaft mit sich anstellt« (S. 208). Die Fragwürdigkeit läßt sich freilich noch präzisieren: Sie läuft auf die Frage hinaus, ob die

Dialektik als künstlerische Methode überhaupt noch eine entscheidende Rolle spielen kann. Denn behauptet wird ja, die DDR habe die großen Antagonismen beseitigt. Dialektik aber besteht darauf, sie zu bedenken, und zwar auch im sogenannten Kleinen, Alltäglichen, Unbedeutenden. Wenn die DDR-Dramatiker also den Mangel an geeigneten Themen beklagen, so beklagen sie genau genommen den Verlust der Dialektik. Diesen Widerspruch zwischen politischem und künstlerischem Anspruch hat Heiner Müller am klarsten formuliert: »Ihr seid da in den Betrieb gegangen als Schizophrene, einerseits mit der Absicht, Konflikte zu finden, weil ihr die braucht für die Theatralisierung der Geschichte, andererseits mit dem politischen Vorsatz, keine zu finden« (S. 200). Dieser Widerspruch scheint ein objektiver zu sein. Daß der Band diesen und andere Widersprüche dokumentiert, macht ihn anregend und dadurch auch nützlich.

Jan Knopf (Karlsruhe)

Otto Keller. *Brecht und der moderne Roman.*
Auseinandersetzung Brechts mit den Strukturen
der Romane Döblins und Kafkas
(Bern 1975, 94 Seiten)

Man kann Keller nur beipflichten, wenn er gleich im Vorwort einschränkend bemerkt, sein Beitrag lasse noch »viele Fragen offen« (S. 5). Ohnehin handelt es sich, wie ja auch der Zusatztitel anzeigt, um zwei recht lose miteinander verknüpfte Untersuchungen. Und was Kellers Antworten betrifft, so bleibt ebenfalls einiges zu wünschen übrig.

Die erste seiner Studien ist »Schlächter und Opfer« überschrieben und der Schlachthofmotivik in *Berlin Alexanderplatz* und der *Heiligen Johanna der Schlachthöfe* gewidmet. Sie bietet einerseits eine breite, in vielem auch einleuchtende Erklärung der Schlachthof- und Totentanzkapitel in Döblins Roman, den Keller als Epos eines »metaphysisch vereinsamten, zutiefst gefährdeten [europäischen] Menschentums [der Moderne]« (S. 21) interpretiert; sie erklärt aber andererseits – natürlich ohne die Totentanzmotive, die es im *Johanna-Drama* nicht gibt – Brechts Werk auf eine ähnlich »philosophische Art« (S. 25), wobei ganz entsprechend »tiefere Schichten des Menschlichen« entdeckt werden, während die soziale Thematik als »vordergründig« (S. 24) erscheint. Keller geht sogar so weit, das Heilsarmeemädchen Joan Dark als »Erlösergestalt« und wahre »Heilige« (S. 28) zu apostrophieren.

Möglich wird eine solche Auffassung dadurch, daß Brechts Stück hier ausschließlich »unter dem Eindruck von Döblins Meisterwerk« (S. 21) betrachtet und anderes – etwa der Einfluß von Upton Sinclair – völlig ausgeklammert wird. Schon Kellers Döblin-Interpretation ist jedoch, zumindest in Einzelheiten, modifizierbar; und erst recht anfechtbar ist seine analoge Deutung des Brechtschen Werkes, die geradezu auf ein Wiedereinströmen der »Fülle der Lebenskräfte«, ja eine neue »Magie des Lebendigen« (S. 32 f.) zielt. Die Auslegung des entscheidenden Brecht-Zeugnisses, das derlei strukturell (nämlich »formal-thematisch«, als »Zusammenwirken« von Inhalt und Form) begründen soll, bleibt, gelinde gesagt, viel zu einseitig, als daß Kellers »existentielle« Folgerungen auch

nur im Ansatz zu überzeugen vermöchten. Denn wenn Brecht von »wertvollen hochentwickelten technischen Elementen« spricht und diese für Döblin als »Dissoziation der Elemente« erläutert (vgl. 19, 361), so hat er dabei schwerlich, obwohl er strikt gegen den herkömmlichen Persönlichkeitsbegriff war, die aus der Psychologie bekannte »Dissoziation des Bewußtseins« (S. 30) im Auge, sondern weit eher dasjenige, was er um 1930, also zur Zeit der Entstehung seines *Johanna*-Dramas, als »radikale Trennung der Elemente [...] Wort, Musik und Darstellung« (17, 1010) proklamierte. Das ist das eigentliche »Montageprinzip« (S. 29) bei Brecht, das sich freilich am *Kaukasischen Kreidekreis* besser illustrieren ließe als an der *Heiligen Johanna*, jedenfalls wenn man es, wie Keller, zum Problem des Erzählers in Beziehung setzt. (Daß übrigens die Montage im Roman keineswegs so modern ist, wie mancher zu glauben scheint, lehrt jeder Blick auf das Schaffen Jean Pauls.)

Die zweite der beiden Studien gilt dem *Dreigroschenroman*, dem einzigen vollendeten Romanwerk Brechts. Sie ist nicht bloß ausführlicher, sondern auch wesentlich eindringlicher als die erste und zudem, anders als Kellers *Johanna*-Deutung, auf weite Strecken überzeugend. Kafka allerdings spielt dabei keineswegs jene beherrschende Rolle, die auf Grund des Titels zu erwarten wäre; er fungiert lediglich – und selbst hier von Döblin überschattet – als einer unter mehreren Vertretern der Avantgarde oder Moderne. Das Schwergewicht dieser zweiten Studie liegt eindeutig auf einer genauen Interpretation des *Dreigroschenromans*, für den der Verfasser eine Lanze bricht (vgl. S. 86 ff.).

Grundsätzlich hält Keller fest: »Nicht die Strukturen des bürgerlichen Romans sind für Brecht vorbildlich, sondern die des avantgardistischen Romans« (S. 65). Diese Einsicht ist jedoch mehr als eine Binsenwahrheit, denn sie liefert gleichzeitig auch das Bezugssystem, innerhalb dessen sich Bau wie Gehalt des Brechtschen Romans konkret entfalten. Indem Keller den riesigen, mit Zitaten, Anspielungen, Rück- und Querverweisen gespickten, ja bis ins Typographische (Kursivdruck) reichenden Montagekomplex untersucht, der den *Dreigroschenroman* bildet, vermag er schlüssig nachzuweisen, wie Brecht die modernen, avantgardistischen Züge seines gro-

ßen Erzählwerkes gerade dadurch gewinnt, daß er Form und Ideologie des traditionellen bürgerlichen Romans durch Ironie und Satire verfremdend »ausstellt« und damit bloßstellt. Es lohnt sich durchaus, Abschnitte wie »Polly Peachum oder Liebe und Entwicklung« oder »Herr Macheath oder Die Frage nach dem Helden« bei Keller nachzulesen, um diesen Prozeß im einzelnen zu verfolgen. Sie alle bringen, auf knappstem Raum, zahlreiche gute und wichtige Beobachtungen.

Was kritisch stimmt, ist freilich nicht nur jene so unbrechtsche Auffassung vom »metaphysisch verunsicherten« und »im Innersten gefährdeten« (vgl. S. 67) Menschentum, der Keller auch diesmal huldigt; vollends verblüfft – und das ist sehr gelinde gesagt – seine These von einem versöhnlich-ergreifenden Schluß des *Dreigroschenromans*. Der Soldat Fewkoombey setze, so hören wir nämlich, »den Rohlingen Peachum und Macheath die Güte entgegen« (S. 73). Zum Beweis dafür, gleichsam als Kronzeugen, zitiert Keller zweimal einen Satz, der uns in Brechts *Rede auf dem I. Internationalen Schriftstellerkongreß zur Verteidigung der Kultur* begegnet und lautet: »Man muß gegen die Roheit die Güte [ein]setzen« (vgl. 18,243). Aus dem Kontext geht indes unmißverständlich hervor, daß ausgerechnet dieser Satz (wie der gesamte Abschnitt, in dem er erscheint) nicht etwa Brechts eigene Meinung ausdrückt, sondern diejenige, die Brecht für unzulänglich, ja falsch hält und deshalb verwirft. Der Dichter *referiert* hier bloß, was »einige von uns«, d. h. bürgerlich-humanistische Emigranten und Gegner des Faschismus (18,242), noch immer denken und sagen, obwohl sie doch längst eines Besseren belehrt sein müßten. Und um dieses Bessere, Brechts eigene Meinung und Lehre, vorzufinden, braucht man nur eine Seite weiterzublättern. In aller wünschbaren Deutlichkeit heißt es dort: »Aber die Güte wird *nicht* von der Forderung nach Güte kommen« (18,244). Oder wie Brecht noch schärfer in den Anmerkungen zur *Mutter* schreibt: »»Güte« bedeutet heute [...] die Vernichtung derer, die Güte unmöglich machen« (17,1066). Dieser Satz, wenn irgendeiner, ist dem Schluß des *Dreigroschenromans* gemäß.

Das schwerwiegende Mißverständnis, dem Keller hier zum Opfer fiel, affiziert rückwirkend auch – auf ähnliche, obzwar umgekehrte Weise wie in der ersten Studie – gewisse »formal-

thematische Folgerungen, die er im Sinne seines umfassenden Strukturbegriffs daraus gewinnt. Doch solche »Fragen« bleiben in der Tat im vollen Wortsinn, positiv wie negativ, »offen«. Kellers Bemerkungen zu Brechts theoretischen Äußerungen – etwa zu denen über den Film oder den Kriminalroman, die er zum Vergleich heranzieht – regen ebenso zu weiterem Nachdenken an wie seine Versuche, die Eigenart der Brechtschen Parabolik zu bestimmen (für die allerdings, wie ich meine, abermals das Beispiel des *Kaukasischen Kreidekreises* am aufschlußreichsten wäre). Überhaupt sind die Zusammenhänge mit der modernen Romankunst, die sich bei Brecht ergeben, noch entschieden verwickelter, als sie selbst Keller, trotz aller Vorbehalte, sieht oder sich eingesteht. Denn nicht allein die Avantgarderomane der zwanziger Jahre, also die Werke eines Joyce, Dos Passos, Kafka und namentlich eben Döblin, sind dabei zu beachten, sondern schon die Romane des Naturalismus, die für Brecht zwar noch »bürgerlich«, aber auch bereits »neu«, nämlich modern, waren (vgl. hierzu meinen Beitrag in dem Band *Episches Theater*. Hrsg. v. R. Grimm [Köln, 1966], S. 13 ff.). Wenn es daher von Kellers Standpunkt aus eine Vereinfachung ist, bloß mit dem Gegensatzpaar »neutral/auktorial« zu operieren, so ist es von einem anderen Standpunkt aus nicht minder simplifizierend, den Blick bloß gebannt auf jene Avantgardisten zu richten.

Welche Bedeutung schließlich Brechts zweitem großen Romanversuch, dem Fragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, zukommt, erkennt der Verfasser selber (vgl. S. 85). Um so beklagenswerter ist, daß Keller auf eine Interpretation dieses Werkes (das übrigens ursprünglich als Drama konzipiert wurde, was man nicht vergessen sollte) gänzlich verzichtet hat. Denn gerade am *Caesar*-Roman läßt sich veranschaulichen, wie Brecht von der modernen Romanentwicklung nicht nur beeinflusst wurde, sondern diese auch – man denke an Frisch, Johnson, Christa Wolf u. a. – seinerseits beeinflusste. Zu wirklich gesicherten oder gar erschöpfenden Ergebnissen wird man freilich erst dann gelangen, wenn man das erzählerische Gesamtschaffen Brechts in diese Betrachtung einbezieht. Ohne dessen Geschichten und Kurzgeschichten, bloß auf Grund der Romane, ist jede solche Fragestellung von vornherein dazu verurteilt, Stückwerk zu bleiben. Das bestätigt wie-

derum – sollte derlei noch nötig sein – jener so enttäuschende Ansatz zu einem Vergleich mit Kafka.

Tut Keller für diesen zu wenig, so für Döblin vielleicht des Guten zu viel. Sicher, Brecht hat ihn (Fritz Sternberg gegenüber) als einen seiner zwei »unehelichen Väter« bezeichnet; ja, er hat ihn sogar (was Keller entgangen zu sein scheint) zu einem seiner »höchsten Götter« ernannt – allerdings in Versen, die *Peinlicher Vorfall* betitelt sind (10, 861 f.). Ich empfehle dieses Gedicht sozusagen zum Ausgleich. Ich fürchte nämlich, Brecht wird bei Keller auf eine Weise über den Döblinschen Kamm geschoren, daß sich ihm doch wohl seine Brechtfransen ein bißchen gesträubt hätten.

Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin)

Carl Pietzcker. *Die Lyrik des jungen Brecht*
(Frankfurt 1974, 376 Seiten)

Während die Lyrik Brechts lange Zeit im Schatten seines dramatischen Werkes stand, sind in den letzten Jahren immer mehr Publikationen erschienen, die sich intensiv mit ihr auseinandersetzen. So ist etwa Carl Pietzckers Studie schon die dritte Buchpublikation, die ausschließlich die frühen Gedichte behandelt. Angesichts dieser Forschungslage greift man nicht ohne ein gewisses Mißtrauen nach einem Buch, das ein inzwischen so ausführlich beredetes Thema wiederaufnimmt und im Titel keinerlei Aufschluß darüber gibt, warum denn schon wieder die Lyrik des jungen Brecht behandelt wird. Man könnte also seufzend ein weiteres beliebiges Produkt jener unermüdlichen ›Brecht-Industrie‹ vermuten, zu der John Willet vor einiger Zeit im *Brecht-Newsletter* einige böse Anmerkungen gemacht hat.

Doch ein solches Mißtrauen ist in diesem Fall nicht angebracht. Bereits das Vorwort öffnet Perspektiven und Erwartungen, die eine spannende Lektüre versprechen. Neu ist vor allem das Niveau der methodischen Reflexion. Und die Methode führt in Schichten der frühen Lyrik, die bisher noch kaum beachtet wurden. Gleichzeitig bringt sie die frühere Forschung synthetisch in ihr Verfahren ein. Allerdings dürfte dieses Verfahren bei manchen Lesern – vor allem Brecht-Lesern – zunächst Abwehrreaktionen auslösen, und zwar besonders durch die psychoanalytische Komponente. Es wäre einer rationalen Auseinandersetzung nicht gedient, würde man solche Widerstände einfach als Verdrängung beiseite schieben. Verdrängung mag wohl im Spiel sein, aber ebenso Abwehrreaktionen gegen abschreckende Beispiele dilettantischer Vulgärpsychologie in der Behandlung von Literatur. Die schlimmsten Feinde jeder Methode sind ihre Vulgarisatoren, und die Psychoanalyse scheint in dieser Hinsicht besonders stark betroffen. Und vielleicht ist mehr Verdrängungsenergie in solche Vulgarisierungen eingegangen als in die oft nur allzu begründeten Widerstände gegen sie. In der Literaturwissenschaft finden sich im allgemeinen zwei Hauptformen vulgarierteter Anwendung psychologischer Verfahrensweisen: die

auf Gerüchten über Freud basierende Suche nach Sexuelsymbolen und die mehr auf Jung ausgerichtete Reduktion auf ahistorische Archetypen. Dazu kommen noch vage pseudopsychologische Kategorien, die mit einem undifferenzierten und unverstandenen Unbewußten operieren und oft der eigenen Ideologie zuliebe den Text deformieren oder denunzieren. Die Brecht-Literatur hat einige traurige Beispiele dieser Art aufzuweisen. Dem undifferenzierten Unbewußten steht dann ein ebenso undifferenzierter Ich-Begriff gegenüber. Ganz ausgelassen aus der Reflexion wird zumeist der Text als vermittelte Einheit differenzierter und oft widersprüchlicher Komponenten.

Von all dem setzt Pietzckers Buch sich ab und demonstriert eine *literaturwissenschaftliche* Methode, die einerseits nicht an der Tautologie ›Literatur ist Literatur‹ hängenbleibt, andererseits Literatur als eine *spezifische*, von andern unterschiedene menschliche Verhaltensweise analysiert, aber eben als eine menschliche Verhaltensweise im Kontext von anderen Verhaltensweisen. So findet man hier nicht einfach die Übertragung einer psychoanalytischen Methode auf die Literatur, sondern das literarische Produkt wird als Erzeugnis eines Individuums gezeigt, dessen literarisches Verhalten in einem gesellschaftlichen und psychischen Interaktionsfeld stattfindet. Damit geht Pietzcker auch über die traditionelle Psychoanalyse hinaus, die oft – von Ausnahmen wie Wilhelm Reich abgesehen – das analysierte Individuum fast ganz von seinem sozialen Kontext löst bzw. Gesellschaft und Familie als kaum weiter analysierte Konstanten stehenläßt. Allerdings hatte sich in den sechziger Jahren sowohl in der Frankfurter Schule als auch sonst in der Theoriebildung der Neuen Linken eine Vermittlung zwischen Soziologie, Ökonomie und Psychologie angebahnt. Pietzckers Buch ist in diesem Kontext geschrieben worden und ist in gewissem Sinne, wie er selber andeutet, auch ein historisches Dokument, indem es symptomatisch die Entwicklung vieler bürgerlicher Intellektueller seiner (und meiner) Generation spiegelt.

Was seine Methode leistet, kann vielleicht am besten an einem konkreten Beispiel demonstriert werden, und zwar an der Differenzierung seines Ich-Begriffs in der Literatur, in diesem Fall besonders in der Lyrik. Psychologisch dilettie-

rende Literaturinterpreten gehen meist unvermittelt vom Text zu einem undifferenzierten Ich über, das bestenfalls noch aus Bewußtem und Unbewußtem besteht. In der Lyriktheorie dagegen hat sich vor allem seit Beginn dieses Jahrhunderts die Unterscheidung zwischen empirischem Ich und lyrischem Ich durchgesetzt, ähnlich wie man in der erzählenden Literatur zwischen Autor und Erzähler unterscheidet. In der berechtigten Wendung gegen vorschnelle Identifikationen zwischen dem vom Text konstituierten Ich eines Gedichts und seinem Autor, die sich aus dem Konzept der Erlebnislyrik ergeben hatte, ging man nun ins andere Extrem und postulierte die totale Andersartigkeit dieses lyrischen Ich. Man wurde dabei unterstützt von einer bestimmten Lyriktradition, die, vor allem seit Mallarmé, das historisch-empirische Ich negierend, ein ganz anderes in den Text einschreiben wollte. Aber die Interpreten, die sich darauf stützten, vergaßen, daß auch diese Negation eine historische Verhaltensweise war, und daß, wie fiktiv auch immer das geschriebene Ich sein mochte, es doch stets von einem konkreten historischen, empirischen Autor schreibend phantasiert wurde. Pietzckers differenzierte Analyse trägt dem komplexen Vermittlungszusammenhang Rechnung. Statt die einfache Trennung in Autor und lyrisches Ich zu akzeptieren, löst er den Ich-Begriff, der vom Autor zum Text übergeht, in seine verschiedenen Komponenten auf (vgl. vor allem S. 115). Ausgangspunkt ist der Autor als Individuum, als Gesamtkomplex. Von diesem Gesamtkomplex unterschieden ist bereits der Autor als schreibendes Individuum; denn sobald er sich in den Akt des Schreibens begibt, befindet er sich schon in einer besonderen Rolle, in der bestimmte andere Komponenten seiner Person ausgeschaltet, andere dafür aktiviert sind. Innerhalb des Gesamtkonzepts ›Autor als Individuum‹ nimmt wiederum das Ich des Autors eine begrenzte Sonderstellung ein. Es deckt sich nicht mit der Gesamtheit seiner Person. Dieses Ich differenziert sich wiederum im Zustand des Dichtens – Pietzcker nennt es das ›dichtende Ich‹. Dieses dichtende Ich kann nun in verschiedener Weise in den Text übergehen: entweder als implizit sprechendes Ich oder als explizites Ich. Dabei ist hier nur vom Ich die Rede gewesen, nicht aber von den anderen Komponenten, die sich in den Text einschreiben. Das mag kompliziert klingen; aber

darauf kann man nur mit Brecht antworten: es ist kompliziert. Eine Methode, die dieser Komplexität nicht gerecht wird, greift zu kurz. Erst in solcher Differenzierung ist es möglich, die spezifisch literarische Qualität eines Textes nicht nur zu behaupten, sondern seine Spezifität zu demonstrieren, indem der Vermittlungsvorgang und die Transformation des Vorliterarischen ins Literarische aufgezeigt werden. Von da wird erst der ganze Abstand zu den primitiven Antithesen sichtbar, die Brechts Unbewußtes gegen sein Bewußtsein ausspielen möchten.

Die hier grob skizzierte Differenzierung der Ich-Komponenten im literarischen Text ist nur ein Beispiel für Pietzckers Verfahren. Dieselbe Subtilität ist am Werk, wo die regressiven Komponenten des Textes untersucht werden. Auch hier der Unterschied zur Vulgärpsychologie: anstatt die Bedeutung des Textes einfach mit seinen latent regressiven Momenten zu identifizieren, werden diese als ein Moment unter anderen Momenten des Textes sichtbar. Damit fällt auch der hermeneutische Primitivismus aus, der die latente Regressionsstufe als das ›Eigentliche‹ des Textes behaupten möchte. Und schließlich ist noch einmal zu betonen, daß es hier nicht einfach um eine psychoanalytische Methode geht, sondern um ein Verfahren, das eben auch psychische Momente in die Reflexion einbezieht und sie zur Erklärung und Analyse einer bestimmten, nämlich literarischen Verhaltensweise mit soziologischem und ästhetischem Wissen vermittelt. Zur vollen Entfaltung kommt das vermittelnde Verfahren im letzten Kapitel über die Identitätsproblematik. Hier erhält das schichtenweise Vorgehen eine schöne Abrundung.

Je komplexer eine Methode, desto mehr setzt sie sich auch kritischen Einwänden aus, in diesem Fall vielleicht eher kritischen Fragen, die weiterführen sollen. So sehr Pietzcker sich von der traditionellen Psychoanalyse und ihrer Fixierung auf das isolierte Individuum löst, indem er die Texte als Produkt eines konkreten historischen Individuums in der bürgerlichen Gesellschaft analysiert, so bleibt er doch, wie mir scheint, zu sehr am Ausdruckscharakter der schriftlich fixierten Texte hängen. Das Problem kommt zwar einmal ganz kurz in einer Fußnote zum *Badener Lehrstück* (S. 310) zur Sprache, wo darauf hingewiesen wird, daß der Lehrstückcharakter es nicht

erlaubt, den Text schlicht als Ausdruck der Brechtschen Psyche zu interpretieren. Das gilt aber auch für die Lyrik. Oder zumindest müßte man Ausdruckswerte einbeziehen, die jenseits der Textsemantik und auch der Form des *geschriebenen* Textes liegen. Dazu wäre stärker die Rezeptionssituation zu beachten. Was aber vor allem in Pietzckers Buch zu kurz kommt, ist die Vortragsart dieser Lyrik, die Brecht ja nicht einfach geschrieben hat, sondern zum geselligen Vortragen bestimmte und auch so gebrauchte. Dieser ausdrücklich gesellige Gestus der Lieder müßte in seiner Interferenz mit dem regressiven inhaltlichen Moment vieler Lieder analysiert werden. Hier, scheint mir, verfällt Pietzcker in denselben Fehler wie vor ihm schon Peter Paul Schwarz, der mit seiner Theorie des Nihilismus beim jungen Brecht ebenfalls nur von den Textinhalten ausging, nicht aber ihren Rezeptionskontext einbezog. Offenbar ist doch die gesellschaftliche Negation beim jungen Brecht, die sich bewußt im geselligen Gestus äußert, eine ganz andere als etwa die hermetische Negation bei Mallarmé.

Zu fragen wäre auch, ob nicht dem Konzept des *travail du texte*, das die Theoretiker um *Tel Quel* entwickelt haben, mehr Platz einzuräumen wäre. Die Sprache erscheint bei Pietzcker immer noch zu sehr als Instrument, dessen das dichtende Ich sich bedient, höchstens als Moment des Über-Ich, gegen das es sich destruktiv wendet. Daß aber das dichtende wie das gedichtete Ich von Sprache geformt und geführt werden, bleibt noch außerhalb der Reflexion. Gerade hier aber könnte man für die Vermittlung zwischen psychischen und sozialen Kategorien noch viel gewinnen. Für die ästhetische Reflexion wäre schließlich auch noch eine differenziertere Symboltheorie zu entwickeln. Die Unterscheidung zwischen spontaner psychischer und den verschiedenen Graden kalkulierter Symbolbildung hat auch hermeneutische Konsequenzen und ist in der Diskussion der Lyrik Brechts bisher noch wenig beachtet worden. Zu fragen wäre in diesem Zusammenhang auch: Hat etwa ein Phänomen wie die Homosexualität in manchen Texten, wenn sie offen thematisiert zutage tritt, noch denselben Ausdruckswert, wie wenn sie nur als Latenz zu erschließen wäre? Und auch in der Symbolik wäre über den bloßen Ausdruckswert hinaus nach ihrer Funk-

tion innerhalb gesellschaftlich etablierter Symbolsysteme zu fragen.

Diese kritischen Fragen sind weniger eine Infragestellung der von Pietzcker erzielten Resultate als vielmehr Hinweise auf eine Weiterführung der von ihm entwickelten Methode. In diesem Sinn könnte dieses Buch eine neue Stufe der Erforschung von Brechts Frühwerk bedeuten. Wenn sich die künftige Forschung auf diesem Niveau hielte, brauchte kein Unbehagen über die Brecht-Industrie aufzukommen.

Rainer Nägele (Columbus, Ohio)

Helfried W. Seliger. *Das Amerikabild Bertolt Brechts*
(Bonn 1974, 297 Seiten)

Vergleichende Studien zu Bertolt Brechts Amerikabild wie zu Amerikas Brechtbild sind keine germanistischen Novitäten mehr. Helfried W. Seligers Dissertation *Bertolt Brecht und Amerika* (McGill University, Montreal, 1972), die 1974 im Bouvier Verlag in Bonn als Band 21 der *Studien zur Germanistik, Anglistik und Komparatistik* erschien, gibt daher Anlaß zu einem offenen Wort in Sachen »Brecht und Amerika«.

In seinem Vorwort nennt Seliger Reinhold Grimms Studie *Brecht und die Weltliteratur* (1961) das erste richtungweisende Werk zu diesem Thema und fährt dann fort: »Doch gab es bisher keine zusammenhängende Studie, die systematisch den Quellen für Brechts Amerikabild nachgeht und den Wandel dieses Bildes chronologisch von 1916 bis zu seinem Tode im Jahre 1956 untersucht.« Mit der Nennung einiger Autoren, die seit 1960 über dieses Thema gearbeitet haben (Schevill, Bentley, Ruland, Brandt, Glauert, Schuhmann, Ewen) folgt gleichzeitig Seligers Verurteilung ihrer Arbeiten mit Phrasen wie »Enthält meist beiläufige Bemerkungen«, »nicht viel besser steht es mit«, »können wegen der Anlage ihrer Studien dem Thema keine Gerechtigkeit widerfahren lassen«.

Diese hoffentlich in studentischem Eifer ausgesprochene »Verdammung« so mancher Pionierarbeit zum Thema »Brecht und Amerika« zeigt dem Leser von Seligers Studie nur allzu deutlich, daß seine Arbeit ohne jene »Verdammten« gar nicht hätte geschrieben werden können, daß sie ein Konglomerat eben jener Pionierarbeiten ist. Denn Seliger unterzog sich nicht der Mühe, »zu den Anfängen zurückzukehren« und beispielsweise Zeitgenossen Brechts zu interviewen. Außer Helene Weigel und Elisabeth Hauptmann wurde niemand befragt, Ruth Berlau nicht, Martha Feuchtwanger nicht, Eric Bentley nicht – von vielen anderen ganz zu schweigen. Jeder mit der Rezeption der Werke Brechts Vertraute erinnert sich sicher an die überragende Vermittlerrolle, die Eric Bentley in den fünfziger und frühen sechziger Jahren an der West- und Ostküste Amerikas in Sachen Brecht gespielt hat. Bentley, Martin Esslin, Ronald Gray und John Willett gebührt das

Verdienst, der Brechtforschung in der angelsächsischen Welt den Weg gewiesen zu haben. Dies geschah zur Hoch-Zeit des Kalten Krieges zwischen der Bundesrepublik Deutschland und der damals so genannten »Ostzone«, die im Herzen Berlins, an der Chausseestraße, das unveröffentlichte und für bundesdeutsche Forscher fast unzugängliche Archiv des populärsten und zugleich umstrittensten »gesamtdeutschen« Autors beherbergte. Bertolt Brechts »Berliner Ensemble« hatte damals den Zuschauer-Zulauf, den heute die West-Berliner »Schaubühne am Halleschen Ufer« genießt. Brechts Stücke hingegen wurden von den meisten bundesdeutschen Germanisten am liebsten im Giftschränk verschlossen, und gewisse Oberbürgermeister waren stolz darauf, »kraft ihres Amtes« geplante Brecht-Aufführungen verbieten zu können. Daß in dieser Situation dennoch wertvolle Informationen aus dem Bertolt-Brecht-Archiv der Forschung zugänglich gemacht werden konnten, ist vor allem jenen zu verdanken, die damals Pionierarbeit leisteten und auf deren Arbeiten die Rezeptionsforschung heute aufbaut. Daß diese Studien bisweilen nicht die Vollkommenheit späterer, unter günstigeren Bedingungen entstandener Werke besaßen oder nur Teilaspekte des Themas »Brecht und Amerika« berücksichtigen konnten, dürfte heute nicht als Mangel an Sachkenntnis ausgelegt werden.

Im vergangenen Jahrzehnt erschien obendrein eine Reihe von Studien zur Grundlagenforschung, wie etwa Hans Jürgen Rosenbauers *Brecht und der Behaviorismus* (1969). Außerdem wurden wesentliche Dichtungen aus dem Nachlaß Brechts ediert. 1967 brachte der Suhrkamp-Verlag die *Gesammelten Werke* heraus. 1973 folgte Brechts *Arbeitsjournal* im selben Verlag, und 1969 bzw. 1970 veröffentlichte das Bertolt-Brecht-Archiv ein zweibändiges 2Bestands-Verzeichnis des literarischen Nachlasses. Auf diesen gesicherten Quellen basiert Seligers Dissertation. Er hatte außerdem ungehinderten Zugang zu den noch nicht edierten Materialien im Bertolt-Brecht-Archiv, so daß er auf Vorarbeiten, Entwürfe und Tagebuchnotizen Brechts zurückgreifen konnte.

Bereits 1970 lag Patty Lee Parmalees Dissertation zum gleichen Thema, *Brechts America*, abgeschlossen vor. Daß Seliger von dieser schon im Oktober 1970 zur Verfügung stehenden Dissertation nicht erfahren hatte, ist ebenso unver-

ständig wie die Tatsache, daß er offensichtlich auch keine Kenntnis von einer bereits zehn Jahre früher angefertigten Dissertation besaß, nämlich May McGinnis Roswells Studie *Bertolt Brecht's Plays in America*. Diese hervorragende Untersuchung geht vor allem auf die Rezeption der Werke Brechts in Amerika ein und nennt zahlreiche bis heute unbekannt gebliebene Aufsätze über »Brecht in Amerika«.

»Ziel und Aufgabe« von Seligers Dissertation war es, »den für Brechts Amerikabild und seine persönliche Einstellung zu den Vereinigten Staaten bedeutsamen Quellen und Einflüssen nachzugehen und den Wandel seiner Haltung während seiner lebenslangen Beschäftigung mit Amerika chronologisch zu verfolgen«. Im Laufe der 297 Seiten umfassenden Studie arbeitet Seliger in chronologischer Folge fünf den Wandel in Brechts Amerikabild dokumentierende Stadien heraus: 1916-1924. *Vom frühen Exotismus zum Amerikanismus*; 1924-1926. *Der Höhepunkt des Brechtschen Amerikanismus*; 1927-1933. *Amerika wird zur Verkörperung des Kapitalismus*; 1933-1941. *Amerika: Makler- und Verbrecherwesen*; 1941-1956. *Brechts persönliche Einstellung zu Amerika*. Er präsentiert außerdem eine Auswahlbibliographie der amerikanischen und amerikakundlichen Zeitschriften und Bücher in Brechts Privatbibliothek.

In den genannten fünf Kapiteln zeigt Seliger – im allgemeinen klar und sachlich formulierend – die Entwicklung von Brechts Amerikabild, wobei allerdings der von ihm stets verwendete Begriff »Amerikanismus« dringend einer Klärung bedurft hätte. Zunächst noch unter dem Einfluß seiner exotischen Jugendlektüren stehend (Karl May), sieht Brecht anfangs in Amerika »ein exotisches Land der Ferne, ein Land der Urwälder, der weiten Prärien und schrecklichen Naturkatastrophen« (S. 1). Nach dem Ersten Weltkrieg wird die angelsächsische Welt im allgemeinen und Amerika im besonderen für ihn zum »Gelobten Land«, zum Land des Fortschritts. In den Jahren 1924 bis 1926 erreicht seine positive Haltung gegenüber Amerika ihren Höhepunkt: »Brechts Amerikanismus und die einsetzende Kritik wurden von den verschiedensten Quellen beeinflusst, worunter drei besonders wichtig sind: die um die Brüder Herzfelde entstehende »Malik«-Gruppe und die linksgerichteten Intellektuellen, für deren Ideen das Feuil-

leton der ›Roten Fahne‹ ein guter Spiegel ist, sowie die in den Zeitschriften ›Die Weltbühne‹ und ›Der Querschnitt‹ erschienenen Beiträge über Amerika.« (S. 1)

Durch seine intensive Beschäftigung mit den Lehren des Marxismus revidiert Brecht dann zwischen 1927 und 1933 seine Ansichten über Amerika und versucht, auch seine früheren Arbeiten mit Schauplatz Amerika im Sinne des Marxismus neu zu interpretieren: Amerika wird »Musterbeispiel des verachteten kapitalistischen Systems« (S. 1). Das Gedicht *Verschollener Ruhm der Riesenstadt New York* ist – nach Seliger – als Wendepunkt zu werten. Im folgenden zeigt Seliger, daß Brecht zwischen 1933 und 1941 mehr und mehr die negative Komponente Amerikas in seinen Werken verstärkt. Aufgrund persönlicher Erfahrungen während seines ersten Amerikaaufenthaltes (1935) sieht Brecht Amerika jetzt als »das Land der Makler und Verbrecher, als ein Land, das definitiv faschistische Züge trägt«. Sein Aufenthalt im kalifornischen Exil (1941-1947) bewirkt schließlich, daß Amerika als Schauplatz aus seinem Werk zurückgedrängt wird und die verfremdende Funktion verliert: »Seine wenigen literarischen Arbeiten über Amerika aus jener Zeit spiegeln die große Desillusion wider« (S. 1). Nach seiner Rückkehr nach Europa gibt Brecht – gerade in seinen letzten Lebensjahren – die Beschäftigung mit dem Phänomen Amerika nicht etwa auf, sondern gewinnt durch intensives Studium von Fachliteratur in englischer Sprache neue Einsichten in die Politik, die Wirtschaft und die Kultur der Vereinigten Staaten. Verschiedene unvollendete Werkentwürfe dokumentieren dieses verstärkte Interesse, wobei »die Kritik des amerikanischen Kapitalismus in eine Warnung vor einem neuen Imperialismus und Faschismus umschlägt«.

In den fünf Hauptkapiteln seiner Studie analysiert Seliger sehr sorgfältig Brechts Amerikabild, erläutert die literarischen Quellen, soweit diese bekannt sind, und schildert – und dies ist wohl der verdienstvollste Aspekt seiner Arbeit – sehr detailliert die im Nachlaß erhalten gebliebenen Pläne, Entwürfe und Teilskizzen der wichtigsten Stücke Brechts mit Schauplatz und Thema Amerika: *Im Dickicht der Städte*, *Mahagonny*, *Happy End*, *Der Lindberghflug/Ozeanflug*, *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* und *Der aufhaltsame Auf-*

stieg des Arturo Ui. Freilich konnte Seliger sich bei diesen Untersuchungen wieder auf wertvolle bereits publizierte Einzelstudien wie etwa Gisela E. Bahrs *Im Dickicht der Städte. Erstfassung und Materialien* (1968) stützen. Die Fülle der zu diesem Thema bereits vorliegenden Sekundärliteratur macht sich in Seligers Studie zuweilen negativ bemerkbar und führt zu einer monotonen Aneinanderreihung von Zitaten, wo der Leser individuelle Gedankengänge und Aussagen des Autors erwartet. Statt dessen liest man dann: »Wie Bahr in ihrer Dissertation ausführt« (S. 48), »Willett bringt es auf einen Nenner« (S. 53) oder »Klaus Völker gibt in seiner Brecht-Chronik einen guten Abriss über Brechts Arbeiten innerhalb der amerikanischen Filmindustrie« (S. 233). Hier leidet die Eigenständigkeit dieser Arbeit. Ebenso setzt Seliger bei dem Leser seiner Studie detaillierte Kenntnisse etwa bestimmter Gattungen oder Spezialaspekte der Literatur voraus, wo er sie eigentlich in zwei Sätzen referierend vorstellen müßte. Im Hinblick auf Brechts episches Theater begnügt er sich beispielsweise mit dem Hinweis: »Vieles, was Brecht später in seiner Theorie des epischen Theaters vertrat, war bereits durch Piscators Inszenierungsstil vorweggenommen worden« (S. 61).

Ein anderer zu Mißverständnissen Anlaß gebender Aspekt ist Seligers Sicht des Emigranten Brecht. Dieser Tatsache steht der Verfasser allzu naiv gegenüber, obwohl bereits um 1970, der Entstehungszeit seiner Dissertation, in den USA wie in Europa grundlegende Einzeldarstellungen der Exilliteratur vorlagen. Über Brechts Exil in Kalifornien bemerkt er: »Für Brecht begann der Existenzkampf in einer völlig neuen Umgebung, in der er nie ganz heimisch werden konnte. Nicht nur den Wohnort, auch das Gastland hatte er seit 1933 wiederholt wechseln müssen, und man würde erwarten, daß Brecht auf eine erneute Umstellung besonders gut vorbereitet gewesen wäre.« (S. 219). Die Realität sah bekanntlich anders aus. Brecht floh 1941 von Finnland aus mit seiner Familie und einigen Mitarbeitern, darunter der todkranken Margarete Steffin, über Moskau (wo die Steffin starb) und Wladiwostok auf einem Frachtschiff nach Kalifornien. Wie Seliger sich hier das »besonders gut vorbereitet gewesen« vorstellt, ist schwer einzusehen. Solche »Gemeinplätze« finden sich leider häufig in

dieser sonst klar abgefaßten Studie: »Eines der schwierigsten Probleme der europäischen Flüchtlinge in Kalifornien war der völlige Neubeginn« (S. 224). (Wo mußten Exilierte nicht völlig neu beginnen?) Oder: »Die später so innig gehaßte ›Brotarbeit‹ beginnt bereits« (S. 220). Oder: »Brecht, der immer in seiner Zeit und aus ihr heraus lebte« (S. 101). Seliger verkennt die damalige politische und wirtschaftliche Situation Amerikas sehr häufig und wird daher auch der Darstellung der Exilliteratur aus jener Zeit nicht gerecht.

Ein anderes: Die Beschreibung von Brechts Aufenthalt in den USA zwischen 1941 und 1947 hätte eine knappe Übersicht der Rezeptionsgeschichte von Brechts Werk in Amerika bis zum Jahr 1941 erfordert. Ein solcher Überblick hätte Antwort auf die Frage gegeben, wie Brecht es beispielsweise fertigbringen konnte, innerhalb kurzer Zeit zum meistgespielten deutschen Exildramatiker an US-Theatern (vor allem auch der Universitäten) zu werden. Man erinnere sich hier insbesondere an die gleichzeitigen Aufführungen von *Furcht und Elend des Dritten Reiches* im Juni 1945 in Los Angeles und New York sowie an die Aufführungen von *Leben des Galilei* mit Charles Laughton in der Titelrolle im Juli 1947 in Hollywood und im Dezember 1947 in New York. Zwar behagte Brecht das amerikanische Exil gar nicht, aber er war keinesfalls der glücklose, arme, von Hollywood ausgebeutete deutsche Autor, als den Seliger ihn bezeichnet. Brecht konnte sich viele Reisen von Los Angeles nach New York leisten; er war dort gerade in linksintellektuellen Kreisen europäischer Emigranten und amerikanischer Theaterleute wohlbekannt.

Daß Brecht kein Unbekannter auf der literarischen Szene Amerikas war, als er amerikanischen Boden betrat, läßt sich auch an der von der Brechtforschung bis jetzt nicht beachteten Tatsache ablesen, daß kein geringerer als Thomas Mann den jungen Brecht im Jahre 1923 in Amerika eingeführt hatte. Die angesehene New Yorker Zeitschrift *The Dial* brachte regelmäßig Kulturberichte aus Deutschland und Österreich. Thomas Mann schrieb seit 1922 den »German letter« und Hugo von Hofmannsthal den »Vienna letter«. Im September 1923 berichtete Mann in seinem dritten Aufsatz für *The Dial* aus München:

»Similarly, there is much storming and stressing in the dramas of young

Bert Brecht, whose first play, *Trommeln in der Nacht*, the bitter story of a soldier returning from the war, has two good acts, but then falls flat. Munich's state theatre, Das Residenztheater, felt called upon to accept his second play, *Dickicht*, although with all its ability, it was inferior to the first from the standpoint of artistic discipline and intellectual fineness. The popular conservatism of Munich was on its guard. It will not stand for any Bolshevik art. At the second or third performance, it entered protest, and this in the form of gas bombs. Frightful fumes suddenly filled the theatre. The public swept bitterly, – yet not through emotion, but because the expanding gases had a strongly sympathetic effect on their tear ducts. The theatre had to be aired, and ushers appeared with ozone sprayers to purify the atmosphere. It was half an hour before the public could return to their seats in the parquet and the boxes in order to hear the piece to an end, although still crying from purely physical reasons . . . That also is Munich.« (*The Dial*, LXXV, Oktober 1923, S. 369 ff.).

Daß innerhalb von zwei Jahren in USA und Kanada zwei Dissertationen zum gleichen Thema unabhängig voneinander entstehen konnten, entmutigt den Rezensenten insofern, als die ganze Wahrheit über »Brecht und Amerika« einer neuen Studie, vorzugsweise mit einer Bibliographie zum Thema, die auch die Rezeptionsgeschichte von Brechts Werk in Amerika einbezieht, vorbehalten bleiben wird. Ein Vergleich von Seligers Arbeit mit Patty Lee Parmalees Dissertation war leider nicht möglich, doch dürfte Seliger gerade für das Amerikabild in Brechts nach 1931/32 entstandenen Stücken umfassendere Quellenstudien betrieben haben.

Barbara Glauert (Mainz)

Als Brecht noch in den Kinderschuhen steckte, war Shaw schon ein weltberühmter Schriftsteller, und als der Dubliner 1925 mit dem Nobelpreis für Literatur geehrt wurde, absolvierte der Augsburger gerade seine Lehrzeit als Dramaturg bei Max Reinhardt. Das hinderte Brecht jedoch nicht daran, sich im nächsten Jahr, als Shaws 70. Geburtstag überall gefeiert wurde, zwar positiv, doch recht herablassend über ihn zu äußern. Da wir jedoch wissen, daß Brecht ein gesundes Selbstvertrauen besaß und es außerdem liebte, den Bilderstürmer zu spielen, müssen wir seine oft wenig schmeichelhaften Bemerkungen über berühmte Dichterkollegen mit Vorsicht genießen. Im übrigen waren Shaw und Brecht aus dem gleichen Holz geschnitzt und besaßen ähnliche Charaktereigenschaften. Bestimmt wären die Funken geflogen, hätten sich die zwei über weltanschauliche und dramatische Fragen unterhalten können. Aber das Verhältnis zwischen den beiden »Stückeschreibern«, wie sie sich zu nennen pflegten, war durchaus einseitig, da es, wie Schoeps festgestellt hat, höchst unwahrscheinlich ist, daß Shaw Brechts Werk überhaupt wahrgenommen hat. Aber auch der unmittelbare Einfluß Shaws auf Brecht ist gering, und direkte Anleihen lassen sich trotz Brechts bekannter Laxheit in Fragen des geistigen Eigentums nicht mit Gewißheit nachweisen.

Aus diesem Grunde geht es Schoeps in seiner Studie, die 1971 als Dissertation an der University of Wisconsin eingereicht wurde, auch nicht so sehr darum, auf positivistische Weise Textstellen zu vergleichen, sondern er möchte neben den Gemeinsamkeiten thematischer Art und den gemeinsamen Quellen und Vorbildern besonders Übereinstimmungen in der dramatischen Konzeption bei Brecht und Shaw untersuchen. Er steht allerdings vor einer schwierigen Aufgabe, denn da inzwischen auch Brecht nach der bekannten Aussage eines berühmten Kollegen ein Klassiker geworden ist und diesen bekanntlich alle Neuerungen zugeschrieben werden, die in einer bestimmten Epoche »in der Luft liegen« und zur Anwendung kommen, stellt sich beim Lesen von Schoeps'

Studie immer wieder der Gedanke ein, daß viele der Gemeinsamkeiten in der allgemeinen Tradition begründet liegen und sich auch bei Ibsen, Wedekind, Kaiser oder Sternheim, um nur einige der bekannten Dramatiker der Zeit zu nennen, finden würden. Didaktisches Theater war nicht nur die Domäne von Shaw und Brecht. Die Mehrzahl der Dramatiker der Zeit hatten sich, wie schon seit Äschylus, dem Grundsatz des »docere et delectare« verschrieben. Da aber sowohl Brechts als auch Shaws Stücke noch heute häufig aufgeführt werden und deshalb unser unvermindertes Interesse beanspruchen, und da beide Schriftsteller sich theoretisch und praktisch als Regisseure mit dramatischen Fragen und Aufführungsproblemen befaßten, sich beide außerdem für eine gerechte Lösung von sozialen und politischen Problemen einsetzten und ihre Meinung zu diesen Fragen äußerten, ja sogar wegen dieses Engagements verfolgt und vor Untersuchungskomitees zitiert wurden, ergeben sich notwendig manche Berührungspunkte und aufschlußreiche Vergleiche. Shaw war für die englische Gesellschaft der viktorianischen Epoche genauso ein Ärgernis wie Brecht für die deutsche der Weimarer Republik, und noch heute, Jahrzehnte nach ihrem Tode, haben beide nicht aufgehört, Anstoß zu erregen. So ist Schoeps' Themenstellung durchaus gerechtfertigt und gerade wegen der vergleichenden, die engen Grenzen der deutschen Literatur überspringenden Fragestellung sehr zu begrüßen.

Im ersten Teil seiner Studie untersucht Schoeps Brechts Auffassung von Shaw als Dramatiker. Da Shaws Stücke im Deutschland der zwanziger Jahre viel aufgeführt wurden, wird Brecht sich diese Aufführungen angesehen haben. Außer in der Grußadresse und der *Ovation für Shaw* taucht Shaws Name auch in Brechts Notizen auf. Schoeps ist allen Spuren sorgfältig nachgegangen und kommt zu dem Schluß, daß Brecht Shaw durchaus nicht ablehnend, sondern kritisch gegenüberstand. Er schätzte ihn als »bürgerlichen« Schriftsteller und reihte ihn unter die Dramatiker ein, die versucht hätten, »bessere Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens zustande zu bringen«. Wenn allerdings Brecht in einer Besprechung von Samuel Butlers *Der Weg allen Fleisches*, drei berühmte englische Autoren vergleichend, urteilt: »Butler ist spießiger als Kipling, ja selbst als Shaw« (18,74) und Schoeps

dazu bemerkt: »Im gleichen Artikel werden Butler, Kipling und Shaw als Spießler bezeichnet, wobei wiederum Shaw am schlechtesten wegkommt« (22), so verstehe ich das nicht, da doch offensichtlich Butler und nicht Shaw als der spießigste bezeichnet wird.

Schoeps zieht thematische Parallelen von Shaws *Major Barbara* und *Saint Joan*, die 1924 in Berlin aufgeführt wurde, zu Brechts *Heiliger Johanna der Schlachthöfe* und zum *Leben des Galilei*, wobei er besonders auf die Bedeutung der Gerichtsverhandlung hinweist, die im Zentrum von Shaws Werk steht und auch im Brechtschen Theater eine wichtige Funktion erfüllt. Er führt aus, daß Undershaft aus *Major Barbara*, der sowohl als Ausbeuter wie auch als Anwalt der Unterdrückten gekennzeichnet ist, auf Johanna und Mauler vorausweist. Eine weitere Entsprechung findet er im *Guten Menschen von Sezuan*, da in Shen Te und Shui Ta ebenfalls beide Haltungen in einer Person vereinigt sind. Schoeps irrt allerdings, wenn er bemerkt, daß der Vorspruch zu dem Stück (»Die Provinz Sezuan der Parabel, die für alle Orte steht, an denen Menschen von Menschen ausgebeutet werden, gehört heute nicht mehr zu diesen Orten«) von Ruth Berlau und Margarete Steffin stamme (148), da er schon 1953 im 27. *Versuch* veröffentlicht wurde. Also hat ihn Brecht wahrscheinlich selbst geschrieben. Margarete Steffin war ja während der Flucht Brechts von Finnland nach den USA schon 1941 in Moskau gestorben.

Beide Dramatiker waren zudem vom Boxsport fasziniert: Shaw schrieb einen Roman, der später auch das Material für eine Bühnenfassung lieferte, während Brecht nicht über die Vorarbeiten zu einem solchen Roman hinauskam. Beiden ging es darum, die Verquickung von Sport und Geschäft und die Sportidole als Werkzeuge in den Händen der Manager zu zeigen, denen es nicht um Ehre und Ansehen, sondern um Geschäft und Profit geht. Das Boxmotiv wird also zur Demaskierung gesellschaftlicher Verhältnisse verwendet, und aus diesem Grunde taucht es auch im Werke Brechts immer wieder auf. Allerdings läßt sich auch bei diesem Motiv nicht mit Bestimmtheit sagen, ob der Einfluß von Shaw kam oder ob einfach die Sportbegeisterung der Epoche Brecht die Anregung zu seinen Plänen gab. Brechts Beschäftigung mit Cäsar erwuchs ebenfalls nicht aus einem historischen Interesse, son-

dern auch hier wollte er gegenwärtige gesellschaftliche Zustände kritisch durchleuchten. Shaw ist mehr an Cäsar als Person interessiert, aber auch er zieht Parallelen zur englischen Gegenwart; zum Beispiel wird die damalige Rechtspflege verdammt. Beide Schriftsteller kritisieren in provokatorischer Absicht die bestehenden Verhältnisse, aber auch hier ist keine direkte Beeinflussung feststellbar: »Inhaltlich ergeben sich also kaum Parallelen zwischen den Cäsarwerken Brechts und Shaws; ihre Cäsarbilder unterscheiden sich zu sehr voneinander« (95).

Schoeps untersucht ferner strukturelle und dramaturgische Parallelen, z. B. das Verhältnis von Shaws Humor und Komik zu Brechts Technik der Verfremdung, die Parabelform und den Aufbau der Charaktere, sowie gemeinsame Quellen und Anreger wie die *Bibel* und Shakespeare, mittelalterliche Spiele und den Film. Er schließt mit einem Exkurs über offene Dramaturgie und nicht-aristotelisches Theater.

Ich habe das Gefühl, daß Schoeps Shaws Dramen aus ideologischen Gründen abwertet, wenn er über den Individualismus im Werk des Iren schreibt: »Shaws Dramen sind daher mehr an eine Bühnenfigur gebunden als diejenigen Brechts. In dessen marxistischen Stücken steht hinter der protagonistischen Einzelfigur, die als Demonstrationsmodell dient, die neue Klasse des Proletariats, die zur Verbesserung des menschlichen Zusammenlebens die Herrschaft antreten soll« (172). Meiner Ansicht nach beherrscht gerade in Brechts besten Stücken der Protagonist die Bühne, und ihre Wirksamkeit ergibt sich aus seinen Handlungen. Brecht hat sich sehr wohl gehütet, »optimistische Tragödien« zu schreiben.

Ernst Schürer (Gainesville, Florida)

Brecht. *Collected Plays*. Vol 5 & 7.
Hrsg. von Ralph Manheim & John Willett
(New York 1972-75)

Has an edition in translation ever before forestalled one in the original language? I doubt it. This English-language edition of Brecht's works offers far more than mere translation; it is the closest we have to a critical edition of his plays. I do not imply that all must now turn to it for a proper understanding of Brecht's plays; nevertheless, the editors have produced something like a pocket critical edition, bringing together in translation material that in the German editions is well and profitably scattered in several slim volumes. They also present information, variants and even a whole text never before published; this is astonishing and laudable. However, admirable as their achievement is, it constitutes no substitute for a true critical edition, whether it finally appears in 50 volumes or in the 450 envisaged by Siegfried Unseld. The purpose of such a philological monstrosity would anyway never be the attainment of an ›Ausgabe letzter Hand‹; this would be inappropriate, for Brecht readily altered his texts to suit changed circumstances, rather than to improve them, though he did that too. Though it is probably essential to gather all the relevant material for the sake of better understanding, even this modest endeavour gives us a glimpse of the ineluctable frustrations of the fussy philologist, sifting a mountain of rubble for that nugget of insight.

This edition has the distinction of producing a new text: *The Duchess of Malfi*. We first consider the questions it raises before turning to the translations. Edited by A. R. Braunmüller, it forms an appendix to volume 7. In their introduction to the whole volume, the editors, calling the play ›the only one of his ›American‹ works to reach the professional stage‹, describe it as an ›interesting but largely frustrated adaptation‹. I would concur, if this judgement also refers to the text of the play. The editors, however, recount only what one might term the genesis of the text and the history of the frustrated production. This approach characterizes their observations throughout these volumes, for they largely eschew

evaluation. One suspects, therefore, that they see it as a frustrated, rather than ›frustrating‹, adaptation.

From the information here supplied it is hard to tell to what extent ›this‹ adaptation was ever produced. The second, Broadway, production apparently returned to ›almost pure Webster. The first, Boston, production, also directed by George Rylands, prompted Brecht into writing a fairly astringent letter to Paul Czinner, the ›producer-husband‹ of Elisabeth Bergner for whose talents Brecht originally devised the adaptation. Brecht stated that it was »essential to return to the adaptation provided by Auden and myself«, adding: »No cuts should be made without the consent of both of us. Nor should additional passages be introduced without our being consulted.« And finally: »The present director has ignored the adaptation and seems quite incapable of directing in such a way as to allow the audience to follow the plot. (I understand that the London critics likewise complained of the ›obscure plot‹ in his direction of the original Webster version).« The remark in parentheses, which takes us later to the nub of his adaptation, suggests that Rylands directed something different from the original Webster version in America. The foregoing remarks clearly imply that he also directed something less than Brecht's version. If at all possible, these matters should be clarified.

This particular play confronts us more acutely than usual with the problems of editing Brecht. The editor has produced a ›composite text‹ which reflects, in undisclosed and perhaps undisclosable proportions the administrations of Brecht, Hays and Auden to Webster's play. The Brecht Archives contain five versions of the adaptation and an unusually large amount of additional material, ranging from whole scenes to fragments of dialogue. Since Hays dropped out when Auden took over, one would think that it might have been possible to gauge Auden's impact by confronting earlier and later versions. One cannot form an opinion on this without seeing the relevant material. The limitations of this publishing enterprise clearly did not enable the editor to present such and other material for the verification of his own discretion in assembling the ›composite text‹. One would, for example, like to know to what extent the Archive versions reflect the 1943, 1945 and

1946 copyrighted scripts, whether these were consulted and where the ›composite text‹ departs from them. Doubtless the editor knows, but he does not tell us. There are also some errors and anomalies in the editorial notes which should be rectified or clarified in a later edition. Reference is made to BBA 1167 (p. 426) instead of BBA 1767. The editor attributes a note to Ruth Berlau – the *Bestandsverzeichnis* says Elisabeth Hauptmann – in BBA 1178 which mentions a ›komplettes neues Exemplar‹; he translates this as a ›complete new script‹ (p. 430), inferring that it may refer to an entire unknown text or to the 1946 copyrighted version. Surely ›Exemplar‹ means ›copy‹ and does not suggest a new script, for which the German would be ›Text‹ or ›Manuskript‹; but this is perhaps a question of emphasis. At one stage, Brecht wrote an analysis of the plot (BBA 500/46-49), presented here for the first time and in translation. After the Duchess' excommunication and banishment, the translation reads: »Fleeing once more, and free as a bird, the Duchess comes to realize . . .«. This must surely be a mistranslation of ›vogelfrei‹, since she has just been outlawed; she is now precisely not ›free as a bird‹. There are also two misprinted lines. On p. 354 the line should read ›As the most ulcerous wolf and swinish measles‹; on p. 356 it should be ›We shall have none this month‹. If these were Brecht's errors, they should also be corrected. But these are minor details; let us turn to assess the composite text.

The ›Brecht‹ adaptation transforms Webster's *Duchess of Malfi* into a well-made play. Though much of Webster's text has been preserved, thus creating considerable problems of adjustment which we shall discuss shortly, the ambiguities have been flattened and the contingent illogicalities of evil, the diffuse and mysterious currents in Webster's flawed world have been channelled into shallower and more readily charitable waters. We have a different play, clearly motivated and curiously Aristotelian. The ›composite text‹, the editor's construction of the final version, seems to bypass the earlier introduction of epic devices, sung and spoken interludes, and to rely to a surprising degree on empathy and assiduous plucking of the heartstrings, for example, the bathos of the child's discomfort in the altered echo scene and the tear-jerking separation of the family. After Webster's duchess speaks

to her eldest son:

Farewell, boy;
Thou art happy that thou hast not understanding
To know thy misery, for all our wit
And reading brings us to a truer sense
Of sorrow.

Brecht's adds:

No, give me back my son.
He is weak in the lungs. He'll take some harm.
(To second son)
Go, thou, with thy father. Alas, thou art so small.
Haply wilt cry for thy mother i' th' night.
Yet thou art stronger and thou hast far to go.

One would have thought that the looseness in the structure of Webster's play, together with the savage energies of the language might have encouraged Brecht to take advantage of these qualities and to fashion from them an epic portrait of a turbulent and tormented society. He goes, instead, to the other extreme, smoothing over the cracks and producing a more plausible, conventional sequential, and much less vivid version which depends on dramatic tension and psychological verisimilitude: Brecht for Broadway? Brecht tidies up the play, contriving, in the process, some strong dramatic effects and also creating suspense as to the outcome. Moving the death of the duchess to the end is one such device, related to the altered concept of the characters. One of countless examples of editing for dramatic effect is the scene between Duke Ferdinand and the Cardinal, his brother, after their discovery of the fruits of their sister's secret marriage to her steward Antonio. Ferdinand's choleric outburst, ›She's loose in the hilts‹, opens and determines the pace of this powerful scene.

Brecht's adaptation of Webster was not, however, just a matter of pace but of a concept of the plot, as his reference to the director's apparent handling of the original play reveals. Brecht transforms Webster's multifaceted complexity into a tighter two-dimensional construct. The force of Webster's astonishing play derives from a combination of the meanderings of its plot and the way the language implies a diffuse and sulphurously eruptive presence of evil, all the more powerful when distributed so indiscriminately among the contradictory

characters. Ferdinand's venomous cry, ›the witchcraft lies in her rank blood‹, – omitted in the adaptation – owes its power to an cumulative obliquity of association, an intimation of the torment of suppressed incestuous desire. Brecht's adaptation brings some of Webster's implications, into the open. The effect is oddly anti-climactic, in spite of the increased dramatic tension, but then Brecht's aim must have been to catalyse the incommensurable.

This adaptation clarifies the plot, reducing it to two focal points, loosely linked by the matter of economic disadvantage: the injustices or morganatic attachments and Ferdinand's desire for incestuous possession of his sister – a symbol, perhaps, of malignant elitist violence. As a consequence, the emphasis now lies firmly on Ferdinand, and to a lesser extent on the duchess and her husband. Bosola becomes Ferdinand's agent. In Webster he had derived the maximum of pleasure in killing Ferdinand; whereas in the adaptation, he recognizes that this too was part of Ferdinand's plan. In the original, Ferdinand's doubly motivated desire for his sister is challenged by her affection for Antonio. As a counterweight to Ferdinand's violent nature, Brecht portrays Antonio as an honest fellow, who thinks that his only fault was unseemly recourse to guile under pressure:

›For since that hour – scarcely now remembered,
For 'tis obscured by so much later sorrow –
When, standing in your chamber, I betrayed
Plain reason urging me to fight for thee
And went for cunning stratagems, I have lost
Myself.«

Webster's rashly ambitious climber has become a luckless dupe crushed by circumstance, saying, in effect, to the distraught and prescient duchess: ›Let's have a rational discussion about all this with your brother‹.

The whole play centres on Ferdinand's incestuous jealousy, beginning with an adaptation of the dialogue between the Friar and Giovanni from John Ford's ›*Tis Pity she's a Whore*: an open declaration of his torment. He determines to kill his sister only when he has tested her love for Antonio – he knew about the marriage – by watching her reaction to the discovery of the body. The duchess finally realizes the motive for

his strange behaviour, recalls a case-history of deviations going back to their childhood games, and endeavours to dampen the poison's ravage of her body for long enough to meet and forgive him.

Unfortunately, this radical psychologization of the plot is at loggerheads with the underlying social and economic motive. Indeed, Ferdinand's judgement is clouded, for the effect of his behaviour is to install Antonio's son in the inheritance. This was another anomaly in Webster, for Ferdinand covets her wealth although there is a son by a previous marriage. I wonder, by the way, if the editor is right in thinking that Brecht used the word ›deviation‹ in his account of the plot in order to criticize himself and ›specifically the muting of Ferdinand's incestuous jealousy . . .‹, for the stress given to it is overwhelming. (Neither is there any indication that Ferdinand ›engineered‹ the excommunication of the duchess; the Cardinal did it so as to seize the property, and the brothers fall out over this issue.) The effect of this untoward exaggeration of emotional disturbance, not to mention the suggestion of its possible alleviation through a forgiving and pitying sister, is to propose a view of a self-destructive, literally incestuous aristocracy that is not likely to encourage the forces for social change. Leave them alone, they'll make a mess of it and the inheritance will fall to the ›deserving. This seems to me the fundamental contradiction of Brecht's adaptation.

To adapt Webster in this way entailed introducing new passages to accommodate the new concept. The transitions between the two kinds of language often create an unhappy, and sometimes indeed a comic, effect. The shift in tone is too startling, without being deliberate, precisely because Brecht retained so much Webster. Note, for example:

- DUCHESS Only I have two children still. Will not
 My Brother come and cut their throats?
BOSOLA Can they prattle?
DUCHESS Yes.
BOSOLA Then he cannot call them young wolves. Anyway, he should
 consider it a deal without more bargaining . . .

One further, and drastic, illustration of this defect:

- DUCHESS The birds that live in the field
 On the wild benefit of nature, live

Happier than we for they may choose their mates
And carol their sweet pleasures to the spring.
Dear Antonio. I've dragged you into this
And I am sorry.

Though Brecht also modernizes some of Webster's language turning bawd into pimp and bewray into betray, this is spottily done. Ferdinand's ›Yes, if I could change eyes with a basilisk‹ is not likely to be readily understood today. Other lines of Webster such as ›Must I, like to the slave-born Russian,/ Account it praise fo suffer tyranny?‹ have been dropped for different reasons.

How can we relate this strange adaptation to Brecht's other re-formulations of famous plays? As with Molière's *Don Juan*, he works against the grain of his own theory by producing a dramatization of a more epic work. Unlike his version of *Coriolanus*, this adaptation does not uncover a vital core of meaning that had been obscured in an earlier version. Although Brecht developed possibilities latent in both Shakespeare's and Webster's plays, Shakespeare was writing against the spirit of his sources, while Webster was not. Shakespeare saw Coriolanus differently from Plutarch, following his translator's evaluation of the Roman source. The values of Coriolanus were more suited to an aristocratic England than a republican Rome; though foolhardy, he was noble. Shakespeare was more concerned with the fate of the great man who fails through excess, but nevertheless tries to be ›author of himself‹. Both Plutarch and Brecht saw him in another political context. One example: Shakespeare does not differentiate among the Romans, united by their fear of the Volscian foe advancing under Coriolanus. Both Plutarch and Brecht are more critical and discerning. Brecht made use of Mao's analysis of contradiction. Here is Plutarch's evaluation:

»He was very careful to keepe the noble mens landes and goods safe from harm and burning, but spoyled all the whole countrie besides, and would suffer no man to take or hurte any thing of the noble mens. This made greater sturre and broyle betweene the nobilitie and the people, then was before.«

There is no such variance between Webster and his source, William Painter's *The Palace of Pleasure*, which makes short

shrift of the scandalous marriage between a household steward and a duchess, whose servants desert and betray her after the fall of her fortunes.

We cannot say, what we can of his adaptations of eighteenth-century plays, that Brecht reinterprets the spirit of his source, for the transformed and essentially unsatisfactory plot structure, and in particular its conclusion, undermines any attempt to clarify certain implications which the story contains. In *Der Hofmeister*, Brecht catches a tone, different from Lenz, but persuasive and consistent. Webster's powerful language, sometimes enhanced by the editing out of excrescences, makes an often unhappy amalgam with the modern passages, in spite of unspecified assistance from Auden. Brecht's *The Duchess of Malfi*, though interesting, is indeed a frustrated adaptation.

Apart from *The Duchess of Malfi*, volume seven contains *The Visions of Simone Machard* and *Schweyk in the Second World War*, both translated for the first time, and *The Caucasian Chalk Circle*. Volume five consists of *The Trial of Lucullus*, also a first translation, *Life of Galileo*, with Charles Laughton's translation of *Galileo* as an appendix, and *Mother Courage and her Children*.

Frank Jones' version of *The Trial of Lucullus* is probably the most successful translation; but then he had the easiest task. Here the editorial notes for the first time provide useful information on the fortunes of this play. Max Knight and Joseph Fabry wisely decided not to attempt to transfer the Schweikian jargon into an English dialect equivalent. Their translation is competent, though one wonders why they render Hitler's question about the Little Man, ›Kurz, wie blickt er zu mir auf?‹ by ›In short, what is his attitude?‹ instead of ›In short, how does he look up to me?‹, which would convey the irony of the German. They are less successful with the songs, though these are notoriously difficult to translate. One suspects that ›The stones on the Moldau's bottom go shifting‹ will not be the final attempt to translate the *Song of the Moldau*.

Instead of adumbrating the merits and weaknesses of each translation, I wish to draw attention to the versions, both by Ralph Manheim, of the two most substantial plays in these

volumes: *Mother Courage* and *The Caucasian Chalk Circle*. Both are clearly superior to earlier English translations, which they must not supplant. Manheim can often draw on a better text than was available to earlier translators and on a generally better appreciation of Brecht's purposes, but almost every comparison shows that he has a sharper ear. This improvement is nowhere more apparent than in the verses. Brecht's apparently casual, balladesque diction seemed to defy transferral. Re-creation would appear the only sensible solution, yet there have been few notable successes. Jean Benedetti's version of the Chastity Ballad in *A Respectable Wedding* (*Die Kleinbürgerhochzeit*) is an example of what can be done, though the diction of the original poem is less complex than that of some other ballads in these plays. John Willett has produced a splendid version of *Das Lied vom Weib und dem Soldaten* (Song of the Girl and the Soldier, published in *Poetry Review*, vol. 62, Nr. 1, 1971, p. 48 f.) by recreating Brecht in Kiplingesque cockney, a solution obviously denied to Manheim's American version. Manheim's translation of this poem is more accurate than Willett's – but why does he call it the *Song of the old Wife and the Soldier*? Is wisdom a prerogative of the old? The *Song of the Hours* shows Manheim at his best, though he has not attempted to translate Brecht's archaisms into a medieval English equivalent, as Pound would doubtless have done. One example of Manheim's firmer hand with the difficulties of colloquial language is *Song of the Great Capitulation* from Scene Four:

When I was young, no more than a spring chicken
I too thought that I was really quite the cheese
(No common peddler's daughter, not with my looks and my talent
and striving for higher things!)
One little hair in the soup would make me sicken
And at me no man would dare to sneeze.
(It's all or nothing, no second best for me. I've got what it takes, the
rules are for somebody else!)
But a chickadee
Sang wait and see!
And you go marching with the show
In step, however fast or slow
And rattle off your little song:
It won't be long.

And then the whole thing slides.
You think God provides –
But you've got it wrong.

This rendition has its weaknesses, but it is a vast improvement on Bentley's version. It is also a relief to see the misleading earlier final couplet of Mother Courage's introductory song which also ends the whole play:

And though you may not long survive
Get out of bed and look alive!

given the correct emphasis:

And if by chance you're still alive
It's time to rise and shake a leg.

Let us set the first two verses of the James and Tania Stern and Auden translation of *Ginge es in goldenen Schuhen* from the *Caucasian Chalk Circle*:

He who wears the shoes of gold
Tramples on the weak and old
Does evil all day long
And mocks at wrong.

O to carry as one's own
Heavy is the heart of stone.
The power to do ill
Wears out the will.

beside Manheim's version:

If he walked in golden shoes
Cold his heart would be and stony
Humble folk he would abuse
He wouldn't know me.

Oh, it's hard to be hard-hearted
All day long from morn to night
To be mean and high and mighty
Is a hard and cruel plight.

Manheim's is so much closer to Brecht's intentions, as we can say of the whole translation.

The editor's notes to the various plays contain information and variants never before published. These are valuable and should be an incentive for an analogous German edition. I

have my doubts, however, about the fundamental decision to eschew critical evaluation in favour of tracing the genesis of a plot and the history of the circumstances surrounding a production. Where the history of the productions is complex and does throw light on the plays themselves – most obviously for *Life of Galileo* – this decision is vindicated. But elsewhere the information is inevitably scrappy. The stress placed, for example, on Klabund's fashionable trivialization of the Chinese play leaves us with too little information about either play, without explaining why Brecht's is so different – and, in a sense, more like the original Chinese which he knew through Forke's translation. Nor is the information about Klabund altogether correct. Tschu-tschu, the corrupt first judge, does not conduct the chalk circle test.

In sum – an unusual and valuable enterprise on which we should congratulate the editors and their translators.

Antony Tatlow (Hongkong)

- 371 Paul Ludwig Landsberg, Die Erfahrung des Todes
372 Rainer Maria Rilke, Der Brief des jungen Arbeiters
373 Albert Camus, Ziel eines Lebens
375 Marieluise Fleißer, Ein Pfund Orangen
376 Thomas Bernhard, Die Jagdgesellschaft
377 Bruno Schulz, Die Zimtläden
378 Roland Barthes, Die Lust am Text
379 Joachim Ritter, Subjektivität
380 Sylvia Plath, Ariel
381 Stephan Hermlin, Der Leutnant Yorck von Wartenburg
382 Erhart Kästner, Zeltbuch von Tumilat
383 Yasunari Kawabata, Träume im Kristall
384 Zbigniew Herbert, Inschrift
385 Hermann Broch, Hofmannsthal und seine Zeit
386 Joseph Conrad, Jugend
387 Karl Kraus, Nestroy und die Nachwelt
388 Ernst Bloch, Erbschaft dieser Zeit
389 Thomas Mann, Leiden und Größe der Meister
390 Viktor Šklovskij, Sentimentale Reise
391 Max Horkheimer: Die gesellschaftliche Funktion der Philosophie
392 Heinrich Mann, Die kleine Stadt
393 Wolfgang Koeppen, Tauben im Gras
394 Cesare Pavese, Das Handwerk des Lebens
395 Theodor W. Adorno, Noten zur Literatur IV
397 Ferruccio Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst
398 Ernst Bloch, Zur Philosophie der Musik
399 Oscar Wilde, Die romantische Renaissance
400 Marcel Proust, Tage des Lesens
402 Paul Nizan, Das Leben des Antoine B.
403 Hermann Heimpel, Die halbe Violine
404 Octavio Paz, Das Labyrinth der Einsamkeit
405 Stanislaw Lem, Das Hohe Schloß
406 André Breton, Nadja
407 Walter Benjamin, Denkbilder
409 Rainer Maria Rilke, Über Dichtung und Kunst
410 Ödön von Horváth, Italienische Nacht
411 Jorge Guillén, Ausgewählte Gedichte
412 Paul Celan, Gedichte I
413 Paul Celan, Gedichte II
414 Rainer Maria Rilke, Das Testament
415 Thomas Bernhard, Die Macht der Gewohnheit

- 416 Zbigniew Herbert, Herr Cogito
417 Wolfgang Hildesheimer, Hauskauf
418 James Joyce, Dubliner
419 Carl Einstein, Bebuquin
420 Georg Trakl, Gedichte
421 Günter Eich, Katharina
422 Alejo Carpentier, Das Reich von dieser Welt
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 Stanislaw Lem, Der futurologische Kongreß
478 Theodor Haecker, Tag- und Nachtbücher
479 Peter Szondi, Satz und Gegensatz
480 Tania Blixen, Babettes Gastmahl
481 Friedo Lampe, Septemberegitter
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
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

- 660 Peter v. Oertzen, Die soziale Funktion des staatsrechtlichen Positivismus
- 661 Kritische Friedenserziehung
- 662 Hennig, Thesen z. dt. Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 1933/38
- 663 Gerd Hortleder, Ingenieure in der Industriegesellschaft
- 664 Hans Setzer, Wahlsystem und Parteienentwicklung in England
- 665 Alexander Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Ausgang
- 670 Peter Bulthaupt, Zur gesellschaftl. Funktion der Naturwissenschaften
- 671 Materialien zu Horváths ›Glaube Liebe Hoffnung‹. Herausgegeben von Traugott Krischke
- 672 Reform des Literaturunterrichts. Eine Zwischenbilanz. Herausgegeben von H. Brackert und W. Raitz
- 673 Boris A. Uspenskij, Poetik d. Komposition
- 674 Ebbighausen (Hrsg.), Monopol und Staat
- 675 Autorenkollektiv Textinterpretation und Unterrichtspraxis, Projektarbeit als Lernprozeß
- 677 Heinar Kipphardt, Stücke II
- 678 Erving Goffman, Asyle
- 679 Dieter Prokop, Massenkultur und Spontaneität
- 680 Die Kommune in der Staatsorganisation
- 681 M. Dubois-Reymond / B. Söll, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände
- 682 Dieter Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstlerischen Arbeit
- 683 Dieter Kühn, Unternehmen Rammbock
- 685 Frerichs/Kraiker, Konstitutionsbedingungen des bürgerlichen Staates und der sozialen Revolution bei Marx und Engels
- 687 Rossana Rossanda, Über die Dialektik von Kontinuität und Bruch
- 688 Evsej G. Liberman, Methoden der Wirtschaftslenkung im Sozialismus
- 689 Martin Walser, Die Gallist'sche Krankheit
- 694 Schule und Staat im 18. u. 19. Jahrhundert. Herausgegeben von K. Hartmann, F. Nyssen, H. Waldeyer
- 695 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 1
- 696 Hans Magnus Enzensberger, Palaver
- 697 Psychoanalyse der weiblichen Sexualität. Herausgegeben von Janine Chasseguet-Smirgel
- 698 R. Goldscheid/J. Schumpeter, Die Finanzkrise des Steuerstaates
- 699 Wolfgang Lempert, Berufliche Bildung als Beitrag zur gesellschaftlichen Demokratisierung
- 700 Peter Weiss, Gesang vom Lusitanischen Popanz
- 701 Sozialistische Realismuskonzeptionen.
- 702 Claudio Napoleoni. Ricardo und Marx. Herausgegeben von Cristina Pennavaja
- 703 Claus Rolshausen, Wissenschaft und gesellschaftliche Reproduktion

- 704 Joachim Hirsch, Staatsapparat und Reproduktion des Kapitals
- 705 Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Herausgegeben von Klaus Schöning
- 707 Franz Xaver Kroetz, Oberösterreich, Dolomitenstadt Lienz, Maria Magdalena, Münchner Kindl
- 708 Was ist Psychiatrie? Herausgegeben von Franco Basaglia
- 709 Kirche und Klassenbindung. Herausgegeben von Yorick Spiegel
- 710 Rosa Luxemburg oder Die Bestimmung des Sozialismus. Herausgegeben von Claudio Pozzoli
- 711 Rudolf Rocker, Aus den Memoiren eines deutschen Anarchisten
- 712 Hartwig Berger, Untersuchungsmethode und soziale Wirklichkeit
- 713 Werkbuch über Tankred Dorst. Herausgegeben von Horst Laube
- 714 Wilhelm Alff, Materialien zum Kontinuitätsproblem der deutschen Geschichte
- 715 Karsten Prüß, Kernforschungspolitik in der Bundesrepublik Deutschland
- 718 Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik. Herausgegeben von Hilmar Hoffmann
- 719 Peter M. Michels, Bericht über den polit. Widerstand in den USA
- 720 Lelio Basso, Gesellschaftsformation u. Staatsform
- 722 Jürgen Becker, Umgebungen
- 723 Paul Mattick/Alfred Sohn-Rethel/Helmuth G. Haasis, Beiträge zur Kritik des Geldes
- 724 Otwin Massing, Politische Soziologie
- 726 Ernst Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins 1
- 727 Peter Bürger, Theorie der Avantgarde
- 728 Beulah Parker, Meine Sprache bin ich
- 729 Probleme der marxistischen Rechtstheorie. Herausgegeben von H. Rottleuthner
- 730 Jean-Luc Dallemagne, Die Grenzen der Wirtschaftspolitik
- 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
- 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
- 754 Zur Wissenschaftslogik einer kritischen Soziologie. Herausgegeben von Jürgen Ritsert
- 756 Hannelore/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
- 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
- 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 Exzerptheft
- 801 Włodzimierz Brus, Sozialistisches Eigentum und politisches System
- 802 Johannes Gröll, Erziehung im gesellschaftlichen Reproduktionsprozeß
- 803 Rainer Werner Fassbinder, Stücke 3
- 804 James K. Lyon, Bertolt Brecht und Rudyard Kipling
- 806 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 6
- 807 Gilles Deleuze/Félix Guattari, Kafka. Für eine kleine Literatur
- 808 Ulrike Prokop, Weiblicher Lebenszusammenhang
- 809 G. Heinsohn / B. M. C. Knieper, Spielpädagogik
- 811 Ror Wolf, Auf der Suche nach Doktor Q.
- 812 Oskar Negt, Keine Demokratie ohne Sozialismus
- 815 Giseller 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
- 821 Otto Kirchheimer, Von der Weimarer Demokratie zum Faschismus
- 822 Verfassung, Verfassungsgerichtsbarkeit, Politik. Herausgegeben von Mehdi Tohidipur
- 824 Altwater/Basso/Mattick/Offe u. a., Rahmenbedingungen und Schranken staatlichen Handelns
- 825 Diskussion der ›Theorie der Avantgarde‹. Herausgegeben von W. Martin Lüdke
- 827 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 7
- 828 Rolf Knieper, Weltmarkt, Wirtschaftsrecht und Nationalstaat
- 833 Peter Weiss, Dramen I
- 834 Friedensanalysen 2
- 835-838 Bertolt Brecht, Gedichte in 4 Bänden
- 841 Fernando H. Cardoso/Enzo Faletto, Abhängigkeit und Entwicklung in Lateinamerika
- 847 Friedensanalysen 3
- 848 Dieter Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs
- 852 Über Max Frisch II
- 853 Brecht-Jahrbuch 1976
- 854 Julius Fučík, Reportage unter dem Strang geschrieben
- 858 Silvio Blatter, Genormte Tage, verschüttete Zeit
- 861 Blanke/Offe/Ronge u.a., Bürgerlicher Staat und politische Legitimation. Herausgegeben von Rolf Ebbighausen
- 864 Über Wolfgang Koeppen. Herausgegeben von Ulrich Greiner
- 868 Brede/Dietrich/Kohaupt, Politische Ökonomie des Bodens
- 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

Alphabetisches Verzeichnis der edition suhrkamp

- Abendroth, Sozialgesch. d. europ. Arbeiterbewegung 106
 Achternbusch, L'Etat c'est moi 551
 Adam, Südafrika 343
 Adorno, Drei Studien zu Hegel 38
 Adorno, Eingriffe 10
 Adorno, Kritik 469
 Adorno, Jargon d. Eigentlichkeit 91
 Adorno, Moments musicaux 54
 Adorno, Ohne Leitbild 201
 Adorno, Stichworte 347
 Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie 590
 Adorno, Gesellschaftstheorie u. Kultur 772
 Aggression und Anpassung 282
 Alff, Der Begriff Faschismus 456
 Alff, Materialien zum Konfinitätsproblem 714
 Althusser, Für Marx 737
 Altvater/Basso/Mattick/Offe u. a., Rahmenbedingungen 824
 Andersch, Die Blindheit des Kunstwerks 133
 Antworten auf H. Marcuse 263
 Architektur als Ideologie 243
 Architektur u. Kapitalverwertung 638
 Über H. C. Artmann 541
 Arzt u. Patient in der Industriegesellschaft, hrsg. v. O. Döhner 643
 Aspekte der Marxschen Theorie I 632
 Aspekte der Marxschen Theorie II 633
 Augstein, Meinungen 214
 Autonomie der Kunst 592
 Autorenkollektiv Textinterpretation . . . , Projektarbeit als Lernprozeß 675
 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
 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
 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
 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 111
 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, 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
 Bond, Gerettet / Hochzeit d. Papstes 461

- Brackert, Bauernkrieg 782
 Brandt u. a., Zur Frauenfrage im Kapitalismus 581
 Brandys, Granada 167
 Braun, Gedichte 397
 Braun, Es genügt nicht die einfache Wahrheit 799
 Brecht, Antigone / Materialien 134
 Brecht, Arturo Ui 144
 Brecht, Ausgewählte Gedichte 86
 Brecht, Baal 170
 Brecht, Baal der asoziale 248
 Brecht, Brotladen 339
 Brecht, Das Verhör des Lukullus 740
 Brecht, Der gute Mensch v. Sezuan 73
 Materialien zu ›Der gute Mensch . . .‹ 247
 Brecht, Der Tui-Roman 603
 Brecht, Die Dreigroschenoper 229
 Brecht, Die heilige Johanna der Schlachthöfe 113
 Brecht, Die heilige Johanna / Fragmente und Varianten 427
 Brecht, Die Maßnahme 415
 Brecht, Die Tage der Commune 169
 Brecht, Furcht u. Elend d. 3. Reiches 392
 Brecht, Gedichte u. Lieder aus Stücken 9
 Brecht, Herr Puntilla 105
 Brecht, Im Dickicht der Städte 246
 Brecht, Jasager - Neinsager 171
 Brecht, Die Geschäfte des Julius Cäsar 332
 Brecht, Kaukasischer Kreidekreis 31
 Materialien zum ›Kreidekreis‹ 155
 Brecht, Kuhle Wampe 362
 Brecht, Leben des Galilei 1
 Materialien zu ›Leben des Galilei‹ 44
 Brecht, Leben Eduards II. 245
 Brecht, Stadt Mahagonny 21
 Brecht, Mann ist Mann 259
 Brecht, Mutter Courage 49
 Materialien zu ›Mutter Courage‹ 50
 Materialien zu ›Die Mutter‹ 305
 Brecht, Die Mutter (Regiebuch) 517
 Brecht, Über Realismus 485
 Brecht, Über d. Beruf d. Schauspielers 384
 Brecht, Schweyk im zweiten Weltkrieg 132
 Materialien zu ›Schweyk im zweit. Weltkrieg‹ 604
 Brecht, Die Gesichter der Simone Machard 369
 Brecht, Über Politik und Kunst 442
 Brecht, Über experiment. Theater 377
 Brecht, Trommeln in der Nacht 490
 Brecht, Über Lyrik 70
 Brecht, Gedichte in 4 Bänden 835-38
 Brecht-Jahrbuch 1974 758
 Brecht-Jahrbuch 1975 797
 Brecht-Jahrbuch 1976 853
 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. Frühauflklärung 525
 Bürger, Theorie der Avantgarde 727
 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
 Clemenz, Gesellschaftl. Ursprünge des Faschismus 550
 Cooper, Psychiatrie u. Anti-Psychiatrie 497
 Córdoba/Michelena, Lateinamerika 311
 Creeley, Gedichte 227
 Dallemagne, Die Grenzen der Wirtschaftspolitik 730
 Damus, Entscheidungsstrukturen in der DDR-Wirtschaft 649
 Deleuze/Guattari, Kafka 807
 Determinanten der westdeutschen Restauration 1945-1949 575
 Deutsche und Juden 196
 Dobb, Organism. Kapitalismus 166
 Döbert, R./Nunner-Winkler, G., Adolezenzkrise 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

- 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
 Eliot, Die Cocktail Party 98
 Eliot, Der Familientag 152
 Eliot, Mord im Dom 8
 Eliot, Was ist ein Klassiker? 33
 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
 Fleischer, Marxismus und Geschichte 323
 Materialien zu M. F. Fleißer 594
 Foucault, Psychologie u. Geisteskrankheit 272
 Frauenarbeit - Frauenbefreiung, hrsg. v. A. Schwarzer 637
 Frauenfrage im Kapitalismus 581
 Frerichs/Kraiker, Konstitutionsbedingungen 685
 Friedensanalysen 1 784
 Friedensanalysen 2 834
 Friedensanalysen 3 847
 Frisch, Ausgewählte Prosa 36
 Frisch, Biedermann u. d. Brandstifter 41
 Frisch, Die chinesische Mauer 65
 Frisch, Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie 4
 Frisch, Frühe Stücke. Santa Cruz / Nun singen sie wieder 154
 Frisch, Graf Öderland 32
 Frisch, Öffentlichkeit 209
 Frisch, Zürich - Transit 161
 Frisch/Hentig, Zwei Reden 874
 Über Max Frisch 404
 Über Max Frisch II 852
 Fritzsche, Politische Romantik 778
 Fromm, Sozialpsychologie 425
 Fučík, Reportage unter dem Strang geschrieben 854
 Fuegi/Grimm/Hermand (Hrsg.), Brecht-Jahrbuch 1974 758
 Gastarbeiter 539
 Gefesselte Jugend / Fürsorgeerziehung 514
 Geiss, Geschichte u. Geschichtswissenschaft 569
 Germanistik 204
 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie I 695
 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie II 731
 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie III 739
 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie IV 764
 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie V 787
 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie VI 806
 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie VII 827
 Gesellschaftsstrukturen, hrsg. v. O. Negt u. K. Meschkat 589
 Gespräche mit Ernst Bloch, Hrsg. von Rainer Traub und Harald Wieser 798
 Goeschel/Heyer/Schmidbauer, Soziologie der Polizei I 380
 Goffman, Asyle 678
 Goldscheid/Schumpeter, Finanzkrise 698
 Grass, Hochwasser 40
 Gröll, Erziehung 802
 Guattari, Psychotherapie 768
 Guérin, Anarchismus 240
 Haavikko, Jahre 115
 Habermas, Logik d. Sozialwissenschaft. 481
 Habermas, Protestbewegung u. Hochschulreform 354
 Habermas, Technik u. Wissenschaft als Ideologie 287
 Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus 623
 Hacks, Das Poetische 544
 Hacks, Stücke nach Stücken 122
 Hacks, Zwei Bearbeitungen 47
 Handke, Die Innenwelt 307
 Handke, Kaspar 322
 Handke, Publikumsbeschimpfung 177
 Handke, Wind und Meer 431
 Handke, Ritt über den Bodensee 509
 Über Peter Handke 518
 Hannover, Rosa Luxemburg 233
 Hartig/Kurz, Sprache als soz. Kontrolle 543
 Haug, Kritik d. Warenästhetik 513
 Haug, Bestimmte Negation 607

- Haug, Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion 657
- Hecht, Sieben Studien über Brecht 570
- Hegel im Kontext 510
- Hegels Philosophie 441
- Heinemann, Präsidiale Reden 790
- Heinsohn/Knieper, Theorie d. Familienrechts 747
- Heinsohn/Knieper, Spielpädagogik 809
- Heller, E., Nietzsche 67
- Heller, E., Studien zur modernen Literatur 42
- Hennicke (Hrsg.), Probleme d. Sozialismus i. d. Übergangsgesellschaften 640
- Hennig, Thesen z. dt. Sozial- u. Wirtschaftsgeschichte 662
- Herlich, Hegel im Kontext 510
- Herbert, Ein Barbar I 111
- Herbert, Ein Barbar 2 365
- Herbert, Gedichte 88
- Hermant, J., Von deutscher Republik 793
- Hesse, Geheimnisse 52
- Hesse, Tractat vom Steppenwolf 84
- Hildesheimer, Das Opfer Helena / Monolog 118
- Hildesheimer, Interpretationen zu Joyce u. Büchner 297
- Hildesheimer, Mozart / Beckett 190
- Hildesheimer, Nachtstück 23
- Hildesheimer, Herr 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
- Hochmann, Thesen zu einer Gemeindepsychiatrie 618
- Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstler. Arbeit 682
- Hoffmann, H. (Hrsg.), Perspektiven kommunaler Kulturpolitik 718
- Hofmann, Universität, Ideologie u. Gesellschaft 261
- Hondrich, Theorie der Herrschaft 599
- Horn, Dressur oder Erziehung 199
- Horn u. a., Gewaltverhältnisse u. d. Ohnmacht d. Kritik 775
- Horn (Hrsg.), Gruppendynamik u. »subjekt. Faktor« 538
- Hortleder, Gesellschaftsbild d. Ingenieurs 394
- Hortleder, Ingenieure in der Industriegesellschaft 663
- Horvat, B., Die jugoslaw. Gesellschaft 561 (Horváth) Materialien zu Ödön v. H. 436
- Materialien zu H., »Geschichten aus dem Wienerwald« 533
- Materialien zu H., »Glaube Liebe Hoffnung« 671
- Materialien zu H., »Kasimir und Karoline« 611
- Über Ödön v. Horváth 584
- Hrabal, Tanzstunden 126
- Hrabal, Zuglauf überwacht 256
- (Huchel) Über Peter Huchel 647
- Huffschmid, Politik des Kapitals 313
- Imperialismus und strukturelle Gewalt, hrsg. von D. Senghaas 563
- Information über Psychoanalyse 648
- Internat. Beziehungen, Probleme der 593
- Jaeggli, Literatur und Politik 522
- Jahoda u. a., Die Arbeitslosen v. Marienthal 769
- Jakobson, Kindersprache 330
- Jauß, Literaturgeschichte 418
- Johnson, Das dritte Buch über Achim 100
- Johnson, Karsch 59
- Über Uwe Johnson 405
- (Joyce, J.) Materialien zu J., »Dubliner« 357
- Joyce, St., Dubliner Tagebuch 216
- Jugendkriminalität 325
- Kalivoda, Marxismus 373
- Kapitalismus, Peripherer, hrsg. von D. Senghaas 652
- Kasack, Das unbekannte Ziel 35
- Kaschnitz, Beschreibung eines Dorfes 188
- Kino, Theorie des 557
- Kipphardt, Hund des Generals 14
- Kipphardt, Joel Brand 139
- Kipphardt, In Sachen Oppenheimer 64
- Kipphardt, Die Soldaten 273
- Kipphardt, Stücke I 659
- Kipphardt, Stücke II 677
- Kirche und Klassenbindung, hrsg. v. Y. Spiegel 709
- Kirchheimer, Politik und Verfassung 95
- Kirchheimer, Funktionen des Staates u. d. Verfassung 548
- Kirchheimer, Von der Weimarer Demokratie 821
- Klößner, Anna 791
- Kluge/Negt, Öffentlichkeit und Erfahrung 639
- Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Ausgang 665
- Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin 733
- Knieper, Weltmarkt 828
- Kommune i. d. Staatsorganisation 680
- Über Wolfgang Koeppen 864
- Kracauer, Straßen in Berlin 72
- Kraiker/Frerichs, Konstitutionsbedingungen 685
- Kritische Friedenserziehung 661

- Kritische Friedensforschung 478
 Kroetz, Drei Stücke 473
 Kroetz, Oberösterreich u. a. 707
 Kroetz, Vier Stücke 586
 Krolow, Ausgewählte Gedichte 24
 Krolow, Landschaften für mich 146
 Krolow, Schattengefecht 78
 Über Karl Krolow 527
 Kropotkin, Ideale und Wirklichkeit 762
 Kühn, Grenzen des Widerstands 531
 Kühn, Unternehmen Rammbock 683
 Kühnl/Rilling/Sager, Die NPD 318
 Kühn, Goldberg-Variationen 795
 Kulturpolitik, Kommunale 718
 Kunst, Autonomie der 592
 Laermann, u. a., Reise und Utopie 666
 Laing, Phänomenologie der Erfahrung 314
 Laing/Cooper, Vernunft und Gewalt 574
 Laing/Phillipson/Lee, Interpers. Wahrnehmung 499
 Landauer, Erkenntnis und Befreiung 818
 Lefebvre, H., Marxismus heute 99
 Lefebvre, H., Dialekt. Materialismus 160
 Lefebvre, H., Metaphilosophie 734
 Lehrlingsprotokolle 511
 Lehrstück Lukács, hrsg. v. I. Matzur 554
 Leithäuser/Heinz, Produktion, Arbeit, Sozialisation 873
 Lempert, Berufliche Bildung 699
 Lenhardt, Berufliche Weiterbildung 744
 Lévi-Strauss, Ende d. Totemismus 128
 Liberman, Methoden d. Wirtschaftslenkung im Sozialismus 688
 Linhartová, Geschichten 141
 Literaturunterricht, Reform 672
 Lippe, Bürgerliche Subjektivität 749
 Literatur und Literaturtheorie, hrsg. von Hohen-dahl u. P. Herminhouse 779
 Lorenz, Sozialgeschichte der Sowjetunion 1654
 Lorenzer, Kritik d. psychoanalyt. Symbolbegriffs 393
 Lorenzer, Gegenstand der Psychoanalyse 572
 Lotman, Struktur d. künstler. Textes 582
 Lukács, Heller, Märkus u. a., Individuum und Praxis 545
 Lyon, Bertolt Brecht und Rudyard Kipling 804
 Majakowskij, Wie macht man Verse? 62
 Malkowski, Was für ein Morgen 792
 Mandel, Marxist. Wirtschaftstheorie, 2 Bände 595/96
 Mandel, Der Spätkapitalismus 521
 Marcuse, Versuch über die Befreiung 329
 Marcuse, H., Konterrevolution u. Revolte 591
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft I 101
 Marcuse, Kultur u. Gesellschaft II 135
 Marcuse, Theorie der Gesellschaft 300
 Marcuse, Zeit-Messungen 770
 Marx, Die Ethnologischen Exzerpthefte 800
 Marxist. Rechtstheorie, Probleme der 729
 Marx'sche Theorie, Aspekte, I 632
 Marx'sche Theorie, Aspekte, II 633
 Massing, Polit. Soziologie 724
 Mattick, Spontaneität und Organisation 735
 Mattick, Beiträge zur Kritik des Geldes 723
 Matzur, 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
 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
 Mittelstraß, J. (Hrsg.) Methodologische Probleme 742
 Monopol und Staat, hrsg. v. R. Ebbinghausen 674
 Moral und Gesellschaft 290
 Moser, Repress. Krim.psychiatrie 419
 Moser/Künzel, Gespräche mit Eingeschlossenen 375
 Most, Kapital und Arbeit 587
 Münchner Räterepublik 178
 Mukařovský, Ästhetik 428
 Mukařovský, Poetik 230
 Napoleoni, Ökonom. Theorien 244
 Napoleoni, Ricardo und Marx, hrsg. von Cristina Pennavaja 702
 Negt/Kluge, Öffentlichkeit u. Erfahrung 639
 Negt/Meschkat, Gesellschaftsstrukturen 589
 Negt, Keine Demokratie 812
 Neues Hörspiel O-Ton, hrsg. von K. Schöning 705
 Neumann-Schönwetter, Psychosexuelle Entwicklung 627
 Nossack, Das Mal u. a. Erzählungen 97
 Nossack, Das Testament 117
 Nossack, Der Neugierige 45
 Nossack, Der Untergang 19
 Nossack, Pseudoautobiograph. Glossen 445
 Über Hans Erich Nossack 406
 Nyssen (Hrsg.), Polytechnik in der BRD? 573
 Obaldia, Wind in den Zweigen 159
 v. Oertzen, Die soz. Funktion des staatsrechtl.

- Positivismus 660
 Oevermann, Sprache und soz. Herkunft 519
 Offe, Strukturprobleme d. kapitalist. Staates
 549
 Offe, Berufsbildungsreform 761
 Olson, Gedichte 112
 Ostajen, Grotesken 202
 Parker, Meine Sprache bin ich 728
 Peripherer Kapitalismus, hrsg. von D. Seng-
 haas 652
 Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik,
 hrsg. v. H. Hoffmann 718
 Piton, Anders leben 767
 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 Übergangsge-
 sellschaften 640
 Probleme einer materialist. Staatstheorie, hrsg.
 v. J. Hirsch 617
 Projektarbeit als Lernprozeß 675
 Prokop, Massenkultur u. Spontaneität 679
 Prokop U., Weiblicher Lebenszusammenhang
 808
 Pross, Bildungschancen v. Mädchen 319
 Prüß, Kernforschungspolitik i. d. BRD 715
 Psychiatrie, Was ist. . . 708
 Psychoanalyse als Sozialwissensch. 454
 Psychoanalyse, Information über 648
 Psychoanalyse d. weibl. Sexualität 697
 Queneau, Mein Freund Pierrot 76
 Rajewsky, Arbeitskämpfrecht 361
 Reform d. Literaturunterrichts, hrsg. v. H.
 Brackert / W. Raitz 672
 Reichert/Senn, Materialien zu Joyce ›Ein Por-
 trät 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. Anarchi-
 sten 711
 Rolshausen, Wissenschaft 703
 Rossanda, Über Dialektik v. Kontinuität u.
 Bruch 687
 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 Historis-
 mus 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 - Frauenbe-
 freiung 637
 Sechehayé, Tagebuch einer Schizophrenen
 613
 Segmente der Unterhaltungsindustrie 651
 Senghaas, Rüstung und Materialismus 498
 Setzer, Wahlsystem in England 664
 Shaw, Caesar und Cleopatra 102
 Shaw, Der Katechismus d. Umstürzlers 75
 Söll/du Bois-Reymond, Neuköllner Schul-
 buch, 2 Bände 681
 Sohn-Rethel, Geistige u. körperl. Arbeit 555
 Sohn-Rethel, Ökonomie u. Klassenstruktur d.
 dt. Faschismus 630
 Sozialistische Realismuskonzeptionen 701
 Spazier/Bopp, Grenzübergänge. Psychothera-
 pie 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
 Tardieu, Imaginäres Museum 131
 Technologie und Kapital 598

- Teige, Liquidierung der ›Kunst‹ 278
 Tibi, Militär u. Sozialismus i. d. Dritten Welt 631
 Tiedemann, Studien z. Philosophie Walter Benjamins 644
 ›Theorie der Avantgarde‹ hrsg. v. W. Martin Lüdke 825
 Tohidipur (Hrsg.), Verfassung 822
 Toleranz, Kritik der reinen 181
 Toulmin, Voraussicht u. Verstehen 292
 Tumler, Nachprüfung eines Abschieds 57
 Tynjanov, Literar. Kunstmittel 197
 Ueding, Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch u. Kolportage 622
 Unterhaltungsindustrie, Segmente der 651
 Uspenskij, Poetik der Komposition 673
 Vossler, Revolution von 1848 210
 Vyskočil, Knochen 211
 Walser, Abstecher / Zimmerschlacht 205
 Walser, Heimatkunde 269
 Walser, Der Schwarze Schwan 90
 Walser, Die Gallistl'sche Krankheit 689
 Walser, Eiche und Angora 16
 Walser, Ein Flugzeug über d. Haus 30
 Walser, Kinderspiel 400
 Walser, Leseerfahrungen 109
 Walser, Lügengeschichten 81
 Walser, Überlebensgroß Herr Krott 55
 Walser, Wie u. wovon handelt Literatur 642
 Über Martin Walser 407
 Was ist Psychiatrie?, hrsg. v. F. Basaglia 708
 Weber, Über d. Ungleichheit d. Bildungschancen in der BRD 601
 Wehler, Geschichte als Histor. Sozialwissenschaft 650
 Weiss, Abschied von den Eltern 85
 Weiss, Dramen I 833
 Weiss, Fluchtpunkt 125
 Weiss, Gesang v. Lusitanischen Popanz 700
 Weiss, Gespräch d. drei Gehenden 7
 Weiss, Jean Paul Marat 68
 Materialien zu ›Marat/Sade‹ 232
 Weiss, Rapporte 2 444
 Weiss, Schatten des Körpers 53
 Über Peter Weiss 408
 Wellek, Konfrontationen 82
 Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs 848
 Wellmer, Gesellschaftstheorie 335
 Wesker, Die Freunde 420
 Wesker, Die Küche 542
 Wesker, Trilogie 215
 Winckler, Studie z. gesellsch. Funktion faschist. Sprache 417
 Winckler, Kulturwarenproduktion / Aufsätze z. Literatur- u. Sprachsoziologie 628
 Wirth, Kapitalismustheorie in der DDR 562
 Witte (Hrsg.), Theorie des Kinos 557
 Wittgenstein, Tractatus 12
 Wolf, Danke schön 331
 Wolf, Fortsetzung des Berichts 378
 Wolf, mein Famili 512
 Wolf, Pilzer und Pelzer 234
 Wolf, Auf der Suche nach Doktor Q. 811
 Über Ror Wolf 559
 Wolff/Moore/Marcuse, Kritik d. reinen Toleranz 181
 Zoll, Der Doppelcharakter der Gewerkschaften 816



ISBN 3-516-00663-6 <700>