



LIBRARIES

UNIVERSITY OF WISCONSIN-MADISON

Der kreative Zuschauer = The creative spectator. 39 2014

Madison, Wisconsin: International Brecht Society ; Distribution, University of Wisconsin Press, 2014

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/4DUDYLE5ZH5S387>

<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.

THE CREATIVE SPECTATOR //
DER KREATIVE ZUSCHAUER



THE BRECHT YEARBOOK 39 DAS BRECHT-JAHRBUCH
THE INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY

Der kreative Zuschauer

Das Brecht-Jahrbuch 39

Herausgeber:

Theodore F. Rippey

Mitherausgeber:

Stephen Brockmann, Joy Calico, Jürgen Hillesheim,
Karen Leeder, Astrid Oesmann, Marc Silberman,
Vera Stegmann, Antony Tatlow, Carl Weber,
Friedemann Weidauer

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

Vertrieb: University of Wisconsin Press

The Creative Spectator

The Brecht Yearbook 39

Editor:

Theodore F. Rippey

Editorial Board:

Stephen Brockmann, Joy Calico, Jürgen Hillesheim,
Karen Leeder, Astrid Oesmann, Marc Silberman,
Vera Stegmann, Antony Tatlow, Carl Weber,
Friedemann Weidauer

The International Brecht Society

Distribution: University of Wisconsin Press

Copyright ©2014 by the International Brecht Society. All rights reserved.
No parts of this book may be reproduced without formal permission.

Produced at Bowling Green State University
Bowling Green, Ohio, 43403, USA

Distributed by the University of Wisconsin Press
1930 Monroe Street, Madison, Wisconsin, 53711, USA

www.wisc.edu/wisconsinpress/brecht.html

ISSN 0734-8665
ISBN 9780985195625

Cover image source photo copyright by Wilfried Hösl

Printed in Canada

Submissions

Manuscripts in either English or German should be submitted to *The Brecht Yearbook* via email as attachments. Hard-copy submissions are also acceptable, but they should be accompanied by an electronic file. For English language submissions, American spelling conventions should be used, e.g. “theater” instead of “theatre,” “color” instead of “colour,” etc. Submissions in German should use the new, not the old, spelling conventions. Endnote format should be internally consistent, preferably following The Chicago Style Manual. Specific guidelines for the Yearbook in both English and German can be found at the website address listed on the next page. Address contributions to the editor:

Theodore F. Rippey
College of Arts & Sciences, 702 Administration Bldg.
Bowling Green State University
Bowling Green, OH 43403
Email: theodor@bgsu.edu

Inquiries concerning book reviews should be addressed to:

Friedemann Weidauer
Department of Literatures, Cultures, and Languages
261 Oak Hall, 365 Fairfield Way
University of Connecticut
Storrs, CT 06268-1057
Email: friedemann.weidauer@uconn.edu

Officers of the International Brecht Society

Stephen Brockmann, President
Department of Modern Languages
Carnegie Mellon University
Baker Hall 160
Pittsburgh, PA 15213
smb@andrew.cmu.edu

Günther Heeg, Vice President
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Leipzig
Ritterstr. 16, 04109 Leipzig, Germany
guenther.heeg@gmx.de

Paula Hanssen, Secretary/Treasurer
Department of International Languages and Cultures
Webster University
470 E. Lockwood, Saint Louis, MO, 63119, USA.
hanssen@webster.edu

Andy Spencer, Editor, *Communications from the International Brecht Society*
Department of Germanic Languages & Literatures
Ohio State University
498 Hagerty Hall, 1775 College Road
Columbus, OH 43210-1340, USA
spencer.4@osu.edu

IBS online:
<http://www.brechtsociety.org>

The Brecht Yearbook vols. 1-33 online:
<http://uwdc.library.wisc.edu/collections/German/BrechtYearbook>

Membership:
Members receive *The Brecht Yearbook* and the annual *Communications from the International Brecht Society*. Dues should be sent in US\$ to the Secretary/Treasurer or in Euro to Deutsche Bank Düsseldorf, Konto Nr. 76-74146, BLZ 300 700 24, IBAN—DE53 3007 0024 0767 4146 00, BIC bzw. Swift Code: DEUTDE33HAN.

Student Member (up to three years)	\$30.00	€30
Low income and emeritis faculty	\$30.00	€30
Regular Member (full-time employed)	\$45.00	€45
Sustaining Member	\$50.00	€50
Institutional Member	\$50.00	€50
Lifetime (retirees only)	\$200.00	€200

Online credit card payment is possible at the IBS website listed above; click on “membership” for instructions.

The International Brecht Society

The International Brecht Society has been formed as a corresponding society on the model of Brecht's own unrealized plan for the Diderot Society. Through its publications and regular international symposia, the society encourages the discussion of any and all views on the relationship of the arts and the contemporary world. The society is open to new members in any field and in any country and welcomes suggestions and/or contributions in German, English, Spanish or French to future symposia and for the published volumes of its deliberations.

Die Internationale Brecht-Gesellschaft

Die Internationale Brecht-Gesellschaft ist nach dem Modell von Brechts nicht verwirklichtem Plan für die Diderot-Gesellschaft gegründet worden. Durch Veröffentlichungen und regelmäßige internationale Tagungen fördert die Gesellschaft freie und öffentliche Diskussionen über die Beziehungen aller Künste zur heutigen Welt. Die Gesellschaft steht neuen Mitgliedern in jedem Fachgebiet und Land offen und begrüßt Vorschläge für zukünftige Tagungen und Aufsätze in deutscher, englischer, spanischer oder französischer Sprache für Das Brecht-Jahrbuch.

La Société Internationale Brecht

La Société Internationale Brecht a été formée pour correspondre à la société rêvée par Brecht, "Diderot-Gesellschaft". Par ses publications et congrès internationaux à intervalles réguliers, la S.I.B. encourage la discussion libre des toutes les idées sur les rapports entre les arts et le monde contemporain. Bien entendu, les nouveaux membres dans toutes les disciplines et tous les pays sont accueillis avec plaisir, et la Société sera heureuse d'accepter des suggestions et des contributions en français, allemand, espagnol ou anglais pour les congrès futurs et les volumes des communications qui en résulteront.

La Sociedad Internacional Brecht

La Sociedad Internacional Brecht fué creada para servir como sociedad corresponsal. Dicha sociedad se basa en el modelo que el mismo autor nunca pudo realizar, el plan "Diderot-Gesellschaft". A través de sus publicaciones y los simposios internacionales que se llevan a cabo regularmente, la Sociedad estimula la discusión libre y abierta de cualquier punto de vista sobre la relación entre las artes y el mundo contemporáneo. La Sociedad desea, por supuesto, la participación de nuevos miembros de cualquier área, de cualquier país, y acepta sugerencias y colaboraciones en alemán, inglés, francés y español para los congresos futuros y para las publicaciones de sus discusiones.

Contents

Editorial	ix
Tribute	
Jost Hermand (Madison) Über den Versuch, auf schiefer Ebene einen aufrechten Gang beizubehalten. Erinnerung an Werner Mittenzwei	1
The Creative Spectator: Contributions Originating at the 2013 IBS Symposium in Porto Alegre, Brazil	
Ingrid Dormien Koudela (São Paulo) <i>Keynote:</i> Theatrical Play in Brecht: Experience of a Reflection	4
Nikolaus Müller-Schöll (Frankfurt am Main) <i>Keynote:</i> Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer). Brechts inkommensurable Fragmente <i>Fatzer</i> und <i>Messingkauf</i>	30
Willi Bolle (São Paulo) Theaterarbeit zwischen Universität und Favela	56
Florian Vassen (Hannover) Die Alterität des Zuschauers. Das Theater braucht Widerstand – Bertolt Brechts Kritik am “Eintheatern”	74
Kristopher Imbrigotta (Tacoma) (Re)Building the Engaged Spectator: The <i>Katzgraben</i> Programmhefte of the Berliner Ensemble, 1953/1972	90
Joachim Lucchesi (Berlin) “Ins Licht treten die Änderbaren.” Klangraum, Partizipation und Hör-Erfahrung: <i>Die Maßnahme</i>	112
New Brecht Research	
Martin Kagel (Athens) Tod eines Genossen. Erinnerung und Intervention in George Taboris <i>Nathans Tod</i>	126
Jürgen Hillesheim (Augsburg) Von Liù zum “jungen Genossen.” Giacomo Puccinis <i>Turandot</i> und Bertolt Brechts <i>Die Maßnahme</i>	150
Astrid Oesmann (Houston) Tragedy Out of Joint: Bertolt Brecht’s and Heiner Müller’s Interactions with a Genre	168

Focus: Brecht & Büchner	
Hendrik Blumentrath (Berlin) Brecht und Büchner. Theater der Revolution	186
Patrick Eiden-Offe (Duisburg) Lazaroni. Zu einer Poetik der verwischten Spur in Büchners <i>Leonce und Lena</i> und bei Brecht	196
Lydia J. White (Frankfurt am Main) Fragment, Figur, Revolution. Georg Büchners <i>Woyzeck</i> und Bertolt Brechts <i>Der Messingkauf</i>	218
Doris Neumann-Rieser (Wien) “Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.” Materialismus und Revolution bei Brecht und Büchner	236
Thorben Päthe (Wien/Paris) Theatralische Passionen. Zur Liturgie der Revolution bei Bertolt Brecht und Georg Büchner	258
Book Reviews	284
Contributors	331

Editorial

Theodore F. Rippey

This is the 39th Brecht Yearbook. I hope that it possesses use-value.

The volume's first main section collects a series of impressions from the International Brecht Society's 2013 Symposium in Porto Alegre, Brazil. Two keynote addresses open the section. In one, Ingrid Dormein Koudela, one of the foremost Brecht authorities and theater educators in the symposium's host nation, reflects on a decades-long project of researching Brecht's theory and practice and adapting those to theater work in São Paulo and across her country. In the other, Nikolaus Müller-Schöll offers a complex, cogent argument that links the *Messingkauf* to *Fatzer*, framing each as a component of Brecht's most forward-thinking project, which unfolded at the intersection of theater, theory, and performance. At first glance, this pair of contributions seems to confirm broad assumptions about the differences between Brecht-work in Europe (a highly specialized, socially remote intellectual undertaking) and South America (a practice-based enterprise seeking direct social impact). What struck me more and more as I worked with each piece, however, was how alive Brecht becomes in both of them, and how the human expression and social context that form the center of gravity in Koudela's text draw their energy in large part from theoretical nuance, even as the theoretical nuance that Müller-Schöll elaborates is meaningless without his carefully established connection between thought, creative action, and context.

The next four articles extend the theoretical, practical, and historical range that the two keynotes establish. Willi Bolle offers an account of his work with young students coming of age in the severely impoverished conditions of the Belém *favelas*. The source-texts for the theater productions he has developed with them are the novels of Dalcídio Jurandir, a chronicler of life in the *favelas*; the theater methods draw significantly from Brecht. The result, Bolle argues, is a performance experience that has emotional resonance but also spurs reflection on the part of performer and audience. The audience and its alterity is Florian Vaßen's principal focus, and his contribution explores how the Brechtian dramatist and the spectator can collaborate to resist the theater's tendency to subsume everything in its spectacular performance dimension (*alles eintheatern*, to use Vaßen's term). There is a textual component to this collaboration, and Kristopher Imbrigotta takes up that idea of artist and audience collaborating via text in his analysis of the *Programmhefte* of two Berliner Ensemble productions of *Katzgraben*.

Imbrigotta's article brings the programs to light as rich texts that blend printed word and visual image in an attempt to prime the interpretive mind but not predetermine the audience's response. The focus shifts from the eye to the ear in Joachim Lucchesi's article about the musical structures and listening experience of *Die Maßnahme*. With emphasis on the technical challenges of the music and the original performance setting of the play, Lucchesi argues that *Die Maßnahme* sets itself apart as the most innovative example of learning play genre's distinctive "Zuhör- und Zuschaukunst." All told, the keynotes and articles provide a sense of the diversity of perspectives that marked the symposium, and of the associations (expected and unexpected) that form when communities based in different hemispheres come together.

The contributions to the open-topic section of the volume display a keen eye for the tragic. Martin Kagel explicates George Tabori's *Nathans Tod* as a Brechtian formal dismantling of Lessing's idealist content. With attention to text, context, and intertext (*Die Maßnahme* figures prominently), Kagel frames Tabori's play as a post-Holocaust critique of the idealist concept that the Enlightenment bequeathed to modernity, a critique that hinges on the protagonist's suffering. Jürgen Hillesheim turns in part to *Die Maßnahme* as well, in his investigation of the surprising parallels evident in the Young Comrade character and Liù, the slave girl in Puccini's *Turandot*. These parallels, Hillesheim argues, are more than mere coincidence. Instead they illuminate a connection—the critical exposure of inhumanity—that allows Hillesheim to claim Puccini's opera among the many templates used in the construction of the *Lehrstück*. Astrid Oesmann's contribution, "Tragedy out of Joint," examines how the long tragic tradition that predates and encompasses Brecht and Müller also infuses their work at key moments. Oesmann offers astute readings of Brecht's and Müller's work at critical historical junctures. And at the same time, she demonstrates that one need not look past Epic Theater in order to interpret Brecht and Brechtians outside its bounds.

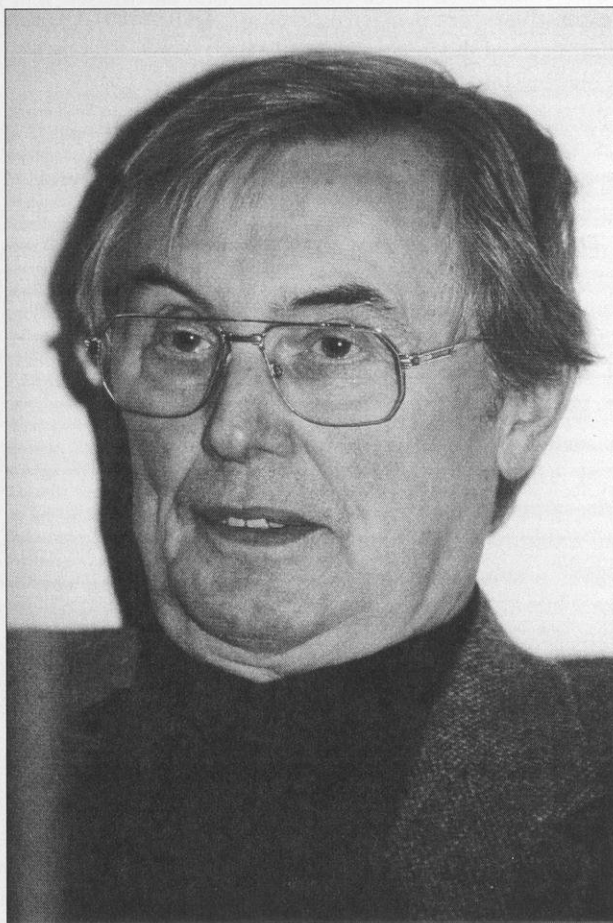
The volume concludes with five pieces that originated at the 2013 Brecht-Tage in Berlin. In his introduction, Hendrik Blumentrath establishes the large questions linking the four articles that treat Brecht, Büchner, and the concept of revolution. Patrick Eiden-Offe seizes on a single word in *Leonce und Lena*, "Lazzaroni," to enter a fascinating territory of puns, jokes, secrets, and conspiracies, all of which expose unanticipated connections between Büchner and Brecht. Characterizing Brecht's later work as a *Theater der Enthüllung*, Eiden-Offe frames this theater as a way of coming to terms with the secret powers of the state, the dark side of the conspiratorial realm that had fascinated the early Brecht. Lydia J. White's principal emphasis is *Woyzeck*. Proceeding from Brecht's observations about the incomplete play's technical near-perfection, she argues that Büchner's stylistic grappling produced a form of gestural theater that became fruitful ground for Brecht, and that there

is a utopian aspect to the unfinished state of *Woyzeck* and *Messingkauf*. Doris Neumann-Rieser takes up the question of material suffering, and her article traces a materialist concept of revolution in Brecht's work that is grounded in physical experience, not ideology. Finally, Thorben Päthe's article on the theatrical passions of Büchner and Brecht builds on scholarship about the biblical elements in both authors' works as it generates a thought-provoking account of sacrifice and salvation in *Dantons Tod*, *Die Mutter*, and other texts. Taken together, these pieces offer a range of fresh insights and challenges, all heartening signs of the intense curiosity with which a rising generation of scholars is digging into Brecht.

I close this editorial with brief notes about departures. First, the tribute that begins on the next page looks back at Werner Mittenzwei, who shaped academic and public understandings of Brecht in multiple countries from the 1960s on. The obituary is penned by his peer in that effort, Jost Hermand (whose contributions to Brecht scholarship will continue with an essay in our next volume). Second, I announce with regret that a member of the *Brecht Yearbook* editorial board concludes her service with this volume. Speaking for myself and for editors past, I thank Karen Leeder for her careful work through the years and wish her well in endeavors yet to come.

Bowling Green, Ohio

Werner Mittenzwei



Über den Versuch, auf schiefer Ebene einen aufrechten Gang beizubehalten. Erinnerung an Werner Mittenzwei

Jost Hermand

Mit Werner Mittenzwei, der am 14. Februar 2014 in Berlin verstarb, verlor die Brecht-Forschung einen ihrer bedeutendsten Vertreter. Wie kaum ein anderer Autor zog ihn dieser Stückeschreiber zeit seines Lebens in seinen Bann. Schon als Zwanzigjähriger fuhr Mittenzwei als Junglehrer im sächsischen Limbach immer wieder nach Chemnitz und Leipzig, um dort Aufführungen Brechtscher Dramen zu sehen. Aufgrund dieser Eindrücke wäre er damals am liebsten Dramaturg geworden. Er verließ daher in den frühen fünfziger Jahren den Schuldienst und ging nach Ostberlin, um dort seiner Leidenschaft fürs Theater zu frönen. Doch die SED legte ihm – wegen seiner schnell erworbenen literaturwissenschaftlichen Kenntnisse – nahe, lieber auf germanistischem Gebiet zu promovieren. Und er tat es, allerdings mit der Absicht, mit einer Arbeit über *Bertolt Brecht. Von der "Maßnahme" zu "Leben des Galilei"* die sowjethörigen Dogmatiker innerhalb der Partei, die diesen Dichter im Gefolge von Andrej Shdanow noch immer als "Formalisten" empfanden, davon zu überzeugen, dass Brecht bereits seit dem Ende der Weimarer Republik "auf ihrer Seite gestanden" habe. Die gleiche Tendenz liegt auch vielen seiner späteren Arbeiten zu Brecht zugrunde, worin ihn vor allem Helene Weigel und Elisabeth Hauptmann bestärkten.

Nachdem er sich 1964 mit einer Untersuchung zu *Gestaltung und Gestalten im modernen Drama. Zur Technik des Figurenaufbaus in sozialistischer und spätbürgerlicher Dramatik* habilitiert hatte, wechselte er vom Institut für Gesellschaftswissenschaften beim Zentralkomitee der SED zur ostberliner Akademie der Wissenschaften über und wurde zugleich Mitglied des künstlerischen Beirats am Berliner Ensemble, wo er sich – wenn auch vergeblich – für Volker Braun und Heiner Müller einzusetzen versuchte. Ja, als er sich bei einer Akademiendebatte für einen "erweiterten Realismusbegriff" aussprach, wurde er 1967 von Walter Ulbricht auf einer der üblichen Kulturtagungen als "verquaster Philosoph" abgekanzelt, um so jede Abweichung von den Leitlinien des von der SED befürworteten "Bitterfelder Wegs" zu unterbinden.

Etwas erfolgreicher war lediglich sein Bemühen, in der wenige Jahre später beginnenden Honecker-Ära den seit 1956 als "Renegaten" abgestempelten Georg Lukács zu rehabilitieren. Und auch im Hinblick auf Brecht gab es

von nun ab von Seiten der SED kaum noch Bedenken, sich für diesen lange Zeit als “unbequem” empfundenen Autor einzusetzen. Um diese Situation zu nutzen, drang Mittenzwei darauf in Publikationen wie *Brechts Verhältnis zur Tradition* (1972), *Brecht und die Schicksale der Materialästhetik. Illusion oder versäumte Entwicklung einer Kunstrichtung* (1975), *Wer war Brecht? Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht* (1977) sowie *Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß der BrechtRezeption in der DDR* (1978) immer wieder darauf, irgendwelche weiterbestehenden Vorurteile gegen diesen Autor endlich abzubauen und dessen Ansichten im Hinblick auf einen alle Lebensbereiche umwälzenden Sozialismus endlich in die Praxis umzusetzen, statt sich lediglich mit dem von der SED propagierten “realexistierenden Sozialismus” Honeckerscher Prägung zu begnügen.

Die gleiche Absicht liegt seiner umfangreichen Brecht-Biographie zugrunde, die 1984 unter dem vieldeutigen Titel *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln* erschien. Obwohl einige DDR-Historiker und auch der noch immer allgewaltige Dogmatiker Kurt Hager behaupteten, Mittenzwei habe das Ganze nur geschrieben, um im zweiten Band dieser Biographie mit kritischen Bemerkungen an den kulturpolitischen Fehlern der SED herumzumäkeln, konnten diese Bände – aufgrund von Interventionen Stephan Hermlins, Jürgen Kuczynskis und Manfred Wekwerths – dann doch erscheinen und wurden wegen ihres blendenden Stils sowie ihrer kulturpolitischen Einsichten sowohl in der DDR als auch in der BRD als eine kaum einzuholende oder gar zu übertreffende Biographie dieses bedeutendsten sozialistischen Autors des 20. Jahrhunderts gewürdigt.

Danach entschloss sich Mittenzwei, als einer der Haupterausgeber an der dreißigbändigen kommentierten Brecht-Ausgabe mitzuarbeiten, die gleichzeitig beim ostberliner Aufbau-Verlag und beim westdeutschen Suhrkamp-Verlag erschien. Obwohl sich die sozioökonomischen Verhältnisse während der zweiten Hälfte der achtziger Jahre in der DDR zusehends verschlechterten, widmete er sich dieser Aufgabe geradezu unermüdlich. Sich allein wegen der “besseren materiellen Lebensbedingungen” für den Westen zu entscheiden, fand er, der sein ganzes Leben äußerst bescheiden, das heißt ohne Auto oder größere Urlaubsreisen, gelebt hatte, geradezu “verächtlich.” Es trieb ihn daher im Jahr 1989 nicht auf die Straße. Ja, als die Mehrheit der DDR-Bevölkerung – nach einigem Zögern – im März 1990 auf die von der CDU propagierte Kohl-Linie einschwenkte, fühlte er sich in Ostberlin immer fremder, zumal die Akademie der Wissenschaften, die er neben dem Berliner Ensemble als sein eigentliches Heim betrachtet hatte, kurz darauf aufgelöst wurde.

Welche Haltung sollte er in einer solchen Situation einnehmen, wo er plötzlich zum abgewickelten Frührentner wurde und ihn kaum noch jemand zu kennen

schien? Statt ein Wendehals zu werden, versuchte er trotz der inzwischen eingetretenen schiefen Ebene seinen aufrechten Gang weiter beizubehalten und fasste neue, ihm wichtig erscheinende Buchprojekte ins Auge. Das bedeutsamste darunter war der Band *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*, der im Jahr 2001 herauskam. In ihm ging er der Frage nach, „wie das Engagement für die DDR zustande kam und was den Intellektuellen widerfuhr, die sich in ihren Dienst stellten.“ Dabei lag ihm weder daran, die Repräsentanten dieser Bevölkerungsschicht „zu verteidigen noch sie anzuklagen,“ sondern die damaligen „Vorgänge zu historisieren und zu zeigen, welchen Spielraum die Intellektuellen besaßen und zu welchen Einsichten sie gelangten.“ Obwohl Mittenzwei anfangs wie Brecht geglaubt hatte, dass ein schlechter Sozialismus immer noch besser sei als gar keiner, habe er erst später eingesehen, wie er schrieb, dass dies eine Illusion gewesen sei, an der er dennoch, statt sich zum Renegaten zu mausern, solange wie möglich festgehalten habe.

Die gleiche Haltung liegt seiner autobiographischen Schrift *Zwielicht. Auf der Suche nach dem Sinn einer vergangenen Zeit* (2004) sowie seinem satirischen Roman *Die Brockenlegende* (2007) zugrunde, in denen er sich weiterhin – trotz der nach 1990 in vielen westdeutschen Gazetten diffamierten „Gesinnungsästhetik“ – im Sinne Brechts zu einer in die Gesamtgesellschaft „eingreifenden“ littérature engagée bekannte. Danach gab Mittenzwei, bereits gesundheitlich angeschlagen und seine kranke Frau betreuend, das unentwegte Schreiben, das ihm sein ganzes Leben als das Vordringlichste erschienen war, allmählich auf. Sich wie der alte Jürgen Kuczynski angesichts der unterdessen eingetretenen kulturellen und sozialpolitischen Veränderungen nach wie vor zu einem „unverbesserlichen Optimismus“ zu bekennen, das heißt auf eine neue „Wendezeit“ zu hoffen, vermochte er nicht. Er zog sich lieber in das fernabliegende Bernau zurück, um nicht ständig an seine früheren Arbeitsstätten, vor allem die Akademie der Wissenschaften und das Berliner Ensemble, erinnert zu werden, wo er sich bis zum Jahr 1989 immer wieder der Hoffnung auf eine ihm möglich erscheinende Umwandlung des DDR-Sozialismus ins Basisdemokratische hingeeben hatte. Dennoch ließ er bis zu seinem Tod nicht nach, weiter darüber nachzusinnen, wie sich wohl der viel zu früh verstorbene Brecht in den sechziger, siebziger und achtziger Jahren in diesem Staat verhalten hätte.

O Jogo Teatral em Brecht: Experiencia de uma Reflexão

Tudo aquilo que contribui para a formação do caráter realiza-se, de acordo com Brecht, na primeira fase da infância, sendo que a imitação aí exerce um papel fundamental. O desenvolvimento artístico do teatro como espetáculo é uma marca dentro de um *continuum* que segue da criança até o artista adulto. O jogo teatral está presente no cotidiano quando homens imitam outros homens ou representam um evento com caráter de demonstração na vida corrente. A partir de imagens de Peter Brühel, o Velho, trago comentários sobre processos pedagógicos e estéticos com o jogo teatral, conceituando os procedimentos de *estranhamento* e *historicização* brechtianos.

Everything that contributes to a human being's personality is constructed, according to Brecht, in early childhood. Imitation has a fundamental role in this process. The artistic development of theater as spectacle is a moment in a *continuum* that goes from the child to the adult artist. The theater play is present in common social settings when we imitate others or represent an event in everyday life in the manner of a demonstration. Starting from images by Pieter Bruegel the Elder, I present commentaries about pedagogical and aesthetic processes with the theater play by discussing processes of *Verfremdung* (estrangement) and *Historisierung*, as formulated by Brecht.

Theatrical Play in Brecht: Experience of a Reflection

O Jogo Teatral em Brecht: Experiencia de uma Reflexão

Ingrid Dormien Koudela

When I received the invitation to speak at the fourteenth IBS Symposium in Porto Alegre, I was asked to talk about my research on Bertolt Brecht's learning plays. I want to be clear on the *placement* of this research, which belongs to the field that today we call Pedagogy of Theater.

Although enshrined in a *Léxico de Pedagogia do Teatro* (Lexicon of Theater Pedagogy)¹ and constituting a research area in the graduate program of the Dramatic Arts Department at the University of São Paulo (USP), the question "What is Pedagogy of Theater?" carries a certainty that should always be questioned.

The Marxist analyses of the fifties and sixties evaluated the *Lehrstück* (known in Brazil as *Peça Didática*) as a one-way street or detour. Could the learning play be a phase that was overcome during the development of Brecht's dramaturgy?

The consensus of specialists affirmed that the learning plays belonged to a transitional phase in Brecht's thinking, followed, at the end of the thirties, by the mature phase of dialectical Epic Theater. The learning plays were studied on the side or aesthetically dismissed, based on artistic and/or political points of view set *a priori* that impeded access to their poetics and pedagogical practice. These plays, scorned because of the rigidity of the dramatic action, have been characterized as a "megaphone of the *Zeitgeist*"² or "personification of ideas."³ The learning play as a "grey rationality"⁴ that "hid a nihilist anxiety of senseless authoritarianism...discipline and belief"⁵ has found few defenders. Willett also states, "Deprived of a sustaining 'plot,' we are thrown back on the bare words and the bare ideas, and these lead us to an (ostensibly) firm judgment and an (apparently) clear-cut conclusion."⁶

Starting from a philological study conducted by Steinweg⁷ that gathers and critically elaborates on the extant material in the Bertolt-Brecht-Archiv on the *Lehrstücke*, I was able to follow the debate that countered the generally accepted concept that the learning plays were an expression of a vulgar Marxist transition in Brecht's thinking with the thesis that it was not the

Episches Schaustück (epic spectacle play), but rather the *Lehrstücke* that led to a model of teaching and learning that points to the *theater of the future*, to use Steinweg's expression.

The most polemic conclusion in the debate established by Steinweg was drawn by Hildegard Brenner. She speaks of "an exemplary failure of German studies"⁸ and demonstrates that the theory of Brecht's learning plays and dramaturgy was assessed based on a conventional artistic vision.

Walter Benjamin also clearly identifies the difference, as early as 1932: "The Learning Play stands out as a specific case, through the exceptional austerity of its apparatus, it facilitates and encourages the interchangeability of actors and audience, audience and actors. Every spectator can become one of the actors."⁹

Heiner Müller would come to corroborate these theses, by announcing that Brecht's *Versuche* (experiments) comprise the "living part of his work, the theological burning core, in Benjamin's Marxist sense."¹⁰ On rereading Brecht as a post-modern author, the doors have thus been opened through his congenial partner, raising a gamut of questions related to the suggestion of aesthetic processes and the historicization of the content of its teaching.

The title of my doctorate, *Brecht: um jogo de aprendizagem*,¹¹ refers back to the term that Brecht proposes when translating the *Lehrstücke* into English: the best equivalent I can find is *learning play*.¹² The emphasis on didactics returns to the activity of the learner – on this the theory of the learning play leaves no doubt. The most correct translation into Portuguese would be *peça de aprendizagem* (learning play), insofar as the term "didático (didactic)," in the traditional usage, implies giving/depositing content through an authoritarian relationship between one who holds knowledge and one who is ignorant. Brecht's learning plays propose the exercise of a non-depository didactics through which students learn while exercising their autonomy through theatrical play. The purely intellectual approach is substituted with the corporal; the focus turns to the gestures and behaviors that are the material of theater. This enables concrete experiment through physical expression.

Among the fragments of my memory of that decade of the eighties is the act of solitary reading, albeit accompanied by my advisor Jacó Guinsburg, of kilometers of theoretical texts in German. The misunderstandings and the lack of translations of the theory of learning plays were a constant. *Estudos sobre o teatro*¹³ was the only available volume by Brecht himself on the theory of Epic Theater. *Teatro Completo de Bertolt Brecht*¹⁴ was then in the process of being published by Paz e Terra. I collaborated on translations of *Die Maßnahme (A Decisão)*¹⁵ and the plays in fragmented form.¹⁶ Theoretical

misunderstandings about the learning play were widespread in Brazil and internationally. I discovered the thesis of Reiner Steinweg through a bibliographic search I carried out at the Goethe-Institut in São Paulo and I exchanged correspondence with the author, through the mail, requesting books for import. At that time, the computer was being developed and I remember my inability to manipulate it after so many years sitting at the old typewriter.

The arrival of Reiner Steinweg in Brazil followed in 1988, with support from FAPESP (*Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo*), which administered a graduate program in the School of Communications and Arts of the University of São Paulo (1988). Then came my trip to Germany, which offered me contact with Florian Vassen and Gerd Koch and the experience of playing with the learning plays. 1989: the fall of the Berlin Wall. I even went through Checkpoint Charlie, living the political tension between the two Germanys and their reconciliation. The construction of a praxis based on the theory of the learning play with groups of bachelor's candidates in USP's Department of Dramatic Arts resulted in the book *Texto e Jogo*,¹⁷ originally my postdoctoral thesis (1995).

Dealing with the *continent* that is Bertolt Brecht in Brazil is a huge task!

I like to say that Brecht is a Brazilian author if we take into account the profound influence that he had on the history of Brazilian theater. There were innumerable aesthetic and political propositions carried out in the light of Brechtian thought. The roll call of groups working today that have Brecht as a partner is present on the web site of the 14th Symposium of the International Brecht Society, which is taking place for the first time in Brazil. The number of talks during this symposium that focus on the learning play call attention to its continuing interest.

Beyond theater, the poet Bertolt Brecht is often cited and popularly known in our country. Might he be absent today from contemporary theater? Rarely are his epic spectacle plays staged, although with great success when they are, as we could see in the recent presentation of *Threepenny Opera* by Bob Wilson (SESC- *Serviço Social do Comércio*, São Paulo, 2013).

Is Brecht present in a theater that is reborn from its own ashes? I recently participated as a member and advisor of three doctoral thesis committees that had the learning play as their topic: Teixeira,¹⁸ Boy,¹⁹ Concilio.²⁰

Research on Brecht's learning plays raises a question: WHO is our student?

It's the doctoral and masters candidate who carries out academic research

(with whom we are conversing at the conferences of ABRACE, the *Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*).

It's the professor-in-training in the bachelor's programs of Brazilian universities.

It's the public school teacher throughout the country (with whom we are conversing at the conferences of FAEB – *Federação de Arte-educadores do Brasil*).

It's the researcher-artist who works with group theater (*teatro de grupo*).

It's the youth to whom the learning plays are directed, as the subtitles frequently suggest (*The Horatians and Curiations: Play about Dialectics for Children*, or *Those Who Say Yes/Those Who Say No: A School Opera*).

It's the child.

It's with all of them that all of us work, whether making theater or in the role of pedagogical artist. The quest revolves around the pedagogy of theater that we translate from the German: *Theaterpädagogik*. The term “theater” is there used as a noun and not just an adjective. That is, the theater deserves to be dealt with as a field of knowledge, making the masters of theater both guide and theoretical reference.

In the exposition that follows, I seek to limit my task. And I start at the beginning: the child. A poem by Mario Quintana, gaucho poet, will help us to focus the topic: the theatrical play.

Lie?

The lie is a truth that forgot to happen.

Lies:

Lili lives in the world of make-believe. She makes believe that this is a plane. Zzzzzzun... Then it plummeted to a landing and became a train. Tuc tuc tuc tuc... It entered the tunnel, sparks flying. But under the table there were bandits. Pum! Pum! Pum! Pum! The train derailed. And the little boy? My God! Where is the little boy? At the height of the confusion, they took Lili to bed, by force. And the train was left sadly overturned on the ground, pretending that it was really a sardine can.²¹

How old is Lili? Where is she? What is she doing? With whom is she playing? And then, what happens?

The emotional life and thought of the child orient themselves toward two opposite poles. On one hand, she must adapt herself to reality, respect social and moral rules and utilize the code formed by language. The activity of ludic symbolism rehearses the insertion of the child in the reality created by the material and social universe.

Symbolic play is initially the process of expression created by the child. Piaget²² identifies five behaviors, appearing more or less simultaneously, which he enumerates in order of increasing complexity: deferred imitation, symbolic play or fictional play, graphic design or image, mental image, and verbal evocation (language). Language, contrary to the other semiotic tools that are constructed by the child based on its needs, is already elaborated as a collective code.

The principal manifestations of what is commonly called infantile art should, thus, be considered as successive attempts at conciliation between the tendencies appropriate to the *symbolic function* and those that characterize adapted forms of activity or, if we prefer, as a synthesis between expression of the self and submission to the real.

It is traditionally understood that only that which is conceived by means of verbal discourse can be thought. Articulated thought, rationality, is expressed through language. Susanne Langer²³ establishes a difference between the *discursive* form and the *presentational* form. According to her, wherever a symbol operates, meaning exists and recognition of a *presentational symbol* broadens the conception of rationality beyond traditional boundaries. If we accept that the *symbolic function* results from a spontaneous process that continues all the time in the human mind, abstractive seeing is the foundation of our rationality. In this sense, symbolization is pre-reasoning, but not pre-rational. Before any conscious generalization or syllogism, the human mind elaborates symbols that reflect a conscious effort of understanding. While the meanings supplied through the *discursive* form require learning vocabulary and syntax, the *presentational symbol* precedes any learning.

The presentational forms are considered lower than those of discourse, because they do not require the intervention of reasoning and speak directly to the senses. While verbal and conceptual thought is initially external to the child and cannot supply what was individually lived, ludic symbolism, on the contrary, elaborated by the subject for its own use takes a *presentational* form.

Bertolt Brecht approaches the principle of symbolic transformation of the experience of the child in one of the most beautiful texts in the *Stories of Herr Keuner*:

Herr Keuner observed the drawing by his young niece. It depicted a chicken flying over a yard. “Why does the chicken have three legs?” he asked. “Chickens don’t fly,” responded the young artist, “so I needed one more leg for it to take off.” “I’m glad I asked,” said Herr Keuner.²⁴

The talk given by Brecht in the thirties in Sweden under the title “Is It Worth Talking about Amateur Theater?”²⁵ makes clear his awareness not only related to the origin of the *Theaterspiel* (that I translate as theatrical play) in psychogenesis but also its social significance as symbolic language of the common man in his daily life.

Everything that contributes to the formation of character is realized, according to Brecht, in the first phase of childhood, where imitation exercises a fundamental role. Theatrical play in the Brechtian view is a behavior peculiar to the human being, with the artistic development of theater as a spectacle being a point on a *continuum* that follows from the child through the adult artist. Theatrical play is also present in amateur theater, so appreciated by Brecht. And, even more important, it is present in the everyday,²⁶ when people imitate other people or represent an event with aspects of demonstration in current life.²⁷

Starting from this premise, the art of the theater is the most human and the most sincere of all the arts, being produced not only on the stage, but also in the day-to-day. According to Brecht, the art of theater of a people or of an era should be judged as a whole, as a living organism, which is not healthy if all its members are not healthy. The alert calls attention to theater carried out with children or youth and this is also the reason why it is worthwhile to speak of amateur theater.

In the *improvisational theater* of Viola Spolin, the procedural and performative character of the *theater game*²⁸ promotes the surmounting of traditional roles of student vs. teacher. The adult/child partnership dissolves the appeal of approval/disapproval. The player, present in the here and now, constructs the scenic reality through physical expression.²⁹ Joined with ludic action, the intellectual or psychological approach is substituted with a process of physical knowledge. The material of theater, the gesture, can thus be physically experienced in play. The gradual conquest of physical expression propels the process of knowledge and symbolic representations acquire texture and substance. When theatrical activity departs from manifestations of oral cultural patrimony and collective creation generated by improvisation, new aesthetic forms are born. The collective and procedural character of theater has long been emphasized by those who work on the pedagogy of theater.

Benjamin underlines the central function of improvisation in the pedagogical process since theatrical presentation is simply the improvised synthesis of all elements of theatrical work and play. From improvisation emerge the signals, the signaling gestures brought by the child: “Presentation [*apresentação, Aufführung*] or theater must be the synthesis of those gestures, because only such a synthesis has the purposeful singularity, within which the child’s gesture can stand as it would in its own, authentic space.” This sets *Aufführung* apart from more conventional modes of instruction: “As a radical liberation of play, presentation opposes itself to pedagogical training. Presentation is a process that the adult can only observe.” It is the “great creative pause in the factory of education. . . during presentation children go on stage and teach and train the attentive educators.”³⁰

The emphasis on the pedagogical process is not in the teaching/learning of ideological or moral content that would become simply declamatory, given the distance of ideology and morality from the structure of the child’s intelligence. The child who plays does not really believe in the truth of the represented symbol. The opposite of play is not seriousness, but rather reality. When reality imposes itself on play, it ceases. Let’s see the principle in Brechtian terms, in the poem, “On a Japanese Drawing, Depicting a Puppet Theater, which Children Put on for Children”:

Ai!
 Playing on top of tables
 Children show what they’ve seen

How one person behaves toward
 Another
 And was to that person a wolf

There,
 One of them had to kneel before the other

Four tried to show what they had seen
 Only two remained
 The other two ran
 Full of fear

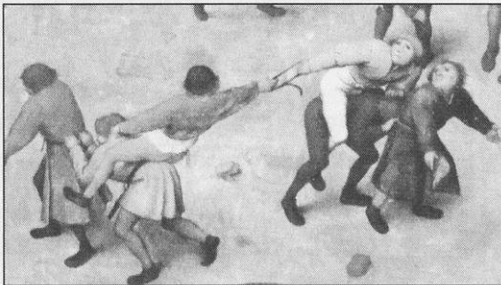
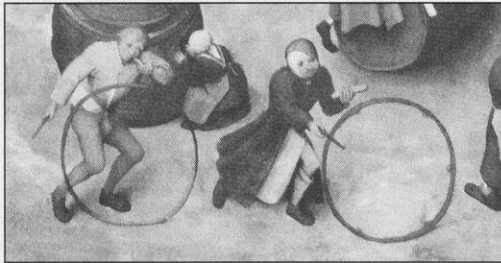
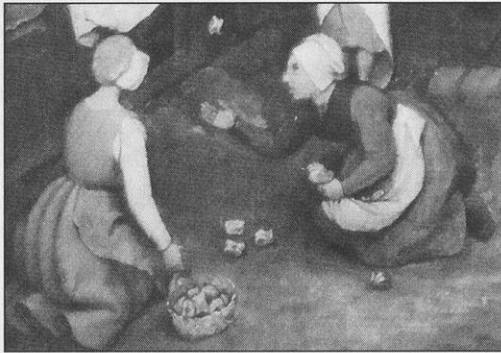
Soon after the unfortunate players will also have lost their right to citizenship.³¹

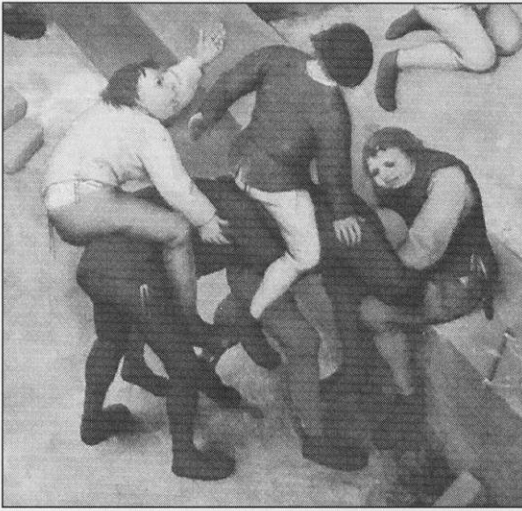
Here Brecht observes an Asian image which creates distance from the real event. The poet positions himself axiologically in the face of his own life,

causing the valuation to surpass the limits of what is only lived. He distances himself from the historical context and looks from the outside, becomes other in relation to his own time.

The poet who makes clippings provokes a process of understanding that is dialogical, as it is always a reflection of the reflection that is reported to us of the historical context in which Brecht lived. But it can also report to us the present of our own historical context.

For a long time the work of Pieter Bruegel the Elder has been following me. The painting *Kinderspiele*³² (*Children's Games*, 1560) was used in a recurring way as a model for reflection on this patrimony of oral culture with teachers and young learners. Initially what Bruegel sought was the medieval city with its town square and its games, as we see in these seven details:



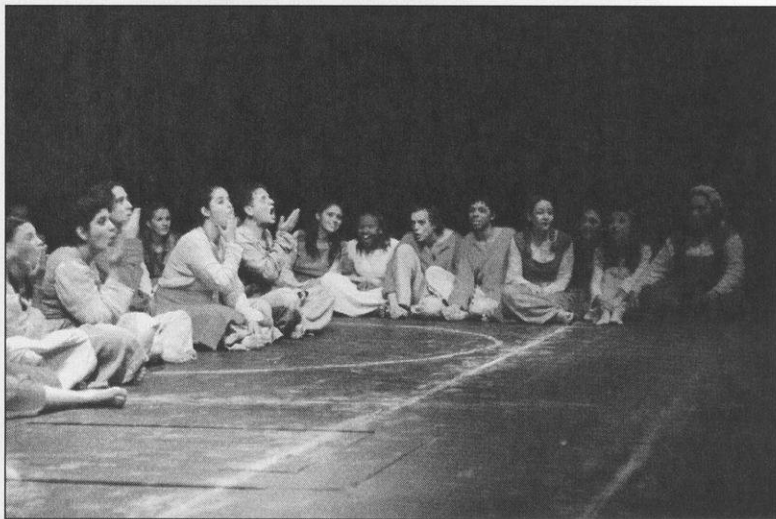


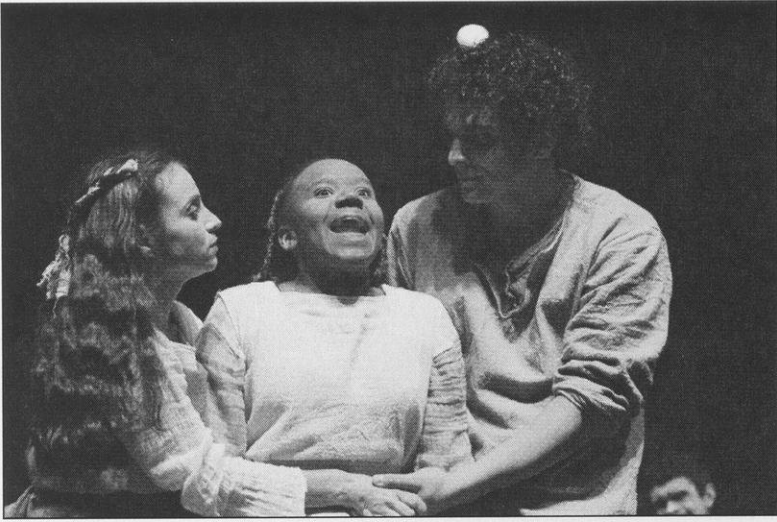


Do we know these games? Who did you play with? What was your street like? What is this town square like? Who were those players? How were they dressed? Why do they have those facial expressions? Are they adults or children? What has changed? Do kids today still know these games? What is the street like today?

At the same time that memory points to a not-so-distant past of the childhood of youths and adults, the image of the medieval square with its players in Bruegel's painting allows us to achieve historic distance. This makes recognition of our own contemporary context possible.

During construction for the staging of *Nós Ainda Brincamos. como Vocês Brincavam?* (2006), the aesthetic realization of the *Children's Games* painting was the seed for research on the scenic project with young actors. The repertoire of street games catalogued by the artist, the rules of play, the verses and music constituted a *spectacular text*.³³ Here are two images from the production:





What most moved me in this staging – discovered in the process of reading the image – was the applicability of the concept of *historicization* to this and other paintings by Bruegel.

In the innumerable attempts to conceptualize *estrangement* (*estranhamento*, *Verfremdung*) in Brecht's work, we identify two steps. The first, which approximates that of Russian formalism, as follows: "to estrange a process or character means initially withdrawing from this process or character what is evident, known, manifest, and provoking shock and curiosity in the face of it."³⁴

A second step, more specific in Brecht, differentiates itself by calling attention to social processes. In opposition to other artistic tendencies, he seeks methods that aim at showing the relationships of people among people, being that precisely that which is quotidian, common, should be treated as historic: "to estrange means, then, *historicizing*, representing processes and people as historical, therefore transitory. The same can happen with contemporaries. Their attitudes can also be represented as temporal, historical, transitory."³⁵

To Brecht, Pieter Bruegel the Elder was a master. He notes in his work diary, "I usually wake up at 5:30. Then I make coffee or tea, I read a little Lukács or Goethe (the "collector"). When I get up, I look at a large print painting by Bruegel on the wall of peasants dancing...then I sit at the table to work."³⁶ In the house where he lived in Berlin, during the tour, one's attention is called to the fact that Brecht carried his two Bruegel reproduction volumes everywhere during his exile from Germany. On 8 December 1939 he catalogued in his work journal his belongings, among which were two volumes of Bruegel.

In the notes written on “The Estrangement Effect in the Narrative Paintings of Pieter Bruegel the Elder,” that exemplary effect on his own work is in evidence:

If we investigate the fundamentals of Bruegel’s pictorial contrasts, we perceive that he paints contradictions. Even when he balances his opposites, Bruegel doesn’t get them to conform to each other. In these images, there is not a separation of the tragic and the comic. The tragic contains the comic and the comic, the tragic.³⁷

Brecht was interested in contradiction, the play of oppositions, the surmounting of division of genres and, without a doubt, the *historicization* caused by these collisions. What would be the narrative of the Bruegel paintings? And what is the function of the narrative in the exercise of reading the image?

The description step is one of most subtle and productive moments in the reading of images. The narrative of that which is visualized allows the perception of form and content to be brought to consciousness. In Bruegel’s images, the narrative method is exercised in the very act of perception of the work, inasmuch as it combines the principle of perspective with the sequential deciphering of the innumerable pieces of information that his images carry.

This exercise can be established in a programmatic way with groups of children, youths, and adults. The model of reporting recent or distant times in history, prefigured in Bruegel’s art, broadens the horizon and the time of perception of the spectator.

I offer Bruegel the Elder’s piece *The Seven Deadly Sins* to illustrate the process, applied to the seven engravings: Sloth, Gluttony, Lust, Wrath, Envy, Greed, and Pride. As an example, the following text was constructed based on a narrative about the *Lust* engraving (1557, image on next page), carried out with the forty actors from the production called *Chamas na Penugem (Flames in the Plumage)*, performed by students in the bachelor’s program in Theater at UNISO – University of Sorocaba in 2009, under my coordination and with the assistance of Joaquim Gama:³⁸

LUXURIA

no canto esquerdo um ser humano agachado esvazia seu intestino ajudado pelo bico de uma ave demoníaca acima dele um monstruoso macaco rola sobre as costas ostentando lascivamente seu anus e genitais à direita embaixo uma figura com o rosto coberto é surpreendida no ato de castração sua mão direita segura um falo amputado sua esquerda uma longa faca prestes a cortar novamente



em um de seus pés aninha-se um pássaro demônio um estilingue pende do tornozelo a senhora luxúria é uma mulher nua sendo debochada por um monstro sentado em um trono ele enfia a língua em sua boca aberta e manipula seus seios uma de suas mãos abraça seus ombros a outra toca seus genitais bestas demoníacas estão à volta deles dentro da árvore sagrada morta que forma um ninho de amor um ente aguarda para servi-los de um frasco um afrodisíaco atrás do trono um composto de animal/ser humano está deitado de costas uma longa cauda projetada como um falo entre as suas pernas acima do trono há um galo logo abaixo vemos uma cabeça de boca aberta com os braços levantados é ao mesmo tempo nádegas fenda vaginal e pernas esta obscenidade animada verte sobre seu cabelo o conteúdo de um grande ovo atravessado por uma faca logo acima um par de monstros alados copula como gatos à direita dois cachorros copulam enquanto um monstro ergue um bastão pronto a bater neles durante o ato na árvore sagrada há um veado com chifres na boca do veado há uma maçã e outras maçãs nos galhos da árvore no topo da árvore há uma estranha bacia do amor dentro de uma concha ou ostra monstruosa parcialmente aberta há uma bolha ou esfera de vidro com um casal de seres humanos que está se beijando um macaco desce uma lâmpada próxima à esquerda da árvore marcha uma procissão horrorosa guiada por um monge tocando uma gaita de fole um ser humano nu está cavalcando um monstro parecendo um cavalo é adúltero revela um escrito preso em seu chapéu ele está sendo publicamente punido na procissão atrás dele caminham um homem e uma mulher nus perto do canto esquerdo embaixo um animal demoníaco aponta para o espetáculo

a um ser sentado ao seu lado um pequeno riacho atravessa do meio para o fundo a paisagem é uma corrente que passa pela fonte da luxúria onde são reverenciados casais que ali se entregam a seus prazeres uma mulher nua atravessa o riacho imerso na água até a altura de seus genitais o riacho vem de um moinho na água próximo às duas rodas girando há um casal de braços erguidos um monstruoso pássaro com rabo de cobra voa no céu na linha do horizonte vemos um barco de pesca e traços de fogo no horizonte à direita da árvore sagrada há um castelo e algumas estruturas humanoides em uma delas um tubarão faminto saltou do lodo e devora um dos numerosos pecadores tomados pelo horror animais estão espalhados pavões cisnes cabras cachorros macacos próximo ao canto da direita pecadores são cozidos em um assento quente

LUST

in the left corner a squatting human empties his bowels assisted by the beak of a demonic bird above which a monstrous monkey rolls on its back lasciviously displaying its anus and genitals at lower right a figure with its face covered is caught in the act of castration its right hand holds an amputated phallus its left a long knife ready to cut again in one of its feet nests a demon bird a slingshot suspends from its ankle lady lust is a naked woman being taunted by a monster sitting on a throne he sticks his tongue in her open mouth and fondles her breasts one of its hands hugs her shoulders the other touches her genitals demonic beasts are around them in the sacred dead tree which forms a love nest a being waits to serve them an aphrodisiac from a flask behind the throne an animal/human composite is lying on its back a long tail projecting like a phallus between its legs above the throne there is a rooster right below we see a head with its mouth open with arms raised it is at the same time buttocks vaginal slit and legs this animated obscenity pours over its hair the contents of a large egg cut through by a knife right above a pair of winged monsters copulate with cats on the right two dogs copulate while a monster raises a truncheon ready to beat them during the act in the sacred tree there is a deer with antlers in the mouth of the deer there is an apple and other apples on the tree branches on top of the tree there is a weird basin of love in a partially opened monstrous shell or oyster there is a glass bubble or sphere with a human couple kissing a monkey lowers a nearby lamp to the left of the tree a horrendous procession marches guided by a monk playing bagpipes a naked human is riding a monster like a horse it is an adulterer reveals a note stuck in his hat he is being publicly punished in the procession behind him walk a naked man and woman near the lower left corner a demonic animal points the spectacle out to a being

sitting at its side a small stream traverses the landscape from the middle to the back it flows through the fountain of lust where couples are worshiped who give themselves there to their pleasures a naked woman crosses the stream immersed in the water up to her genitals the stream comes from a mill in the water close to the two turning wheels is a couple with arms raised a monstrous bird with a snake's tail flies in the sky on the line of the horizon we see a fishing boat and traces of fire on the horizon to the right of the sacred tree is a castle and some humanoid structures in one of them a starving shark jumped from the mud and devours one of the numerous fishermen overtaken by horror animals are scattered peacocks swans goats dogs monkeys near the right corner fishermen are cooked on a hot seat.

Beyond making judgments about individual sins, Bruegel is concerned with describing vices. Bad habits are not therein conceived by the Flemish painter as isolated acts transgressing moral laws, but rather as intrinsic to the human being. The scene of these vices takes place in the soul of humanity. It does not take place in the soul of just one man.

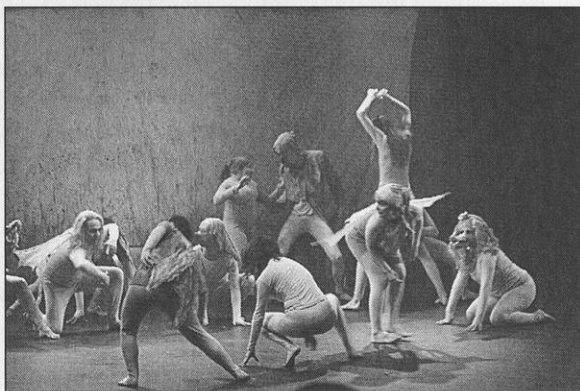
There is always a central allegorical figure in the engravings. These are women, representing vice. The other characters are their extensions. In Bruegel's drawings, vices are the scenes of the ruin of men who are still living. Vice leads to physical and spiritual decadence. Clinging to a vice is the equivalent of becoming a victim. The addicted life is in itself infernal. There is frequently a transformation in Bruegel's engravings of man into animal and vice versa. Many of them are horrendous compositions, anatomical impossibilities combining human and animal elements – birds, fish, and reptiles. In these engravings, monsters and diabolical actions appear in surrealist landscapes. The infestation of demons is like an Elizabethan melodrama mixing physical violence, moral horror, and grotesque insult.

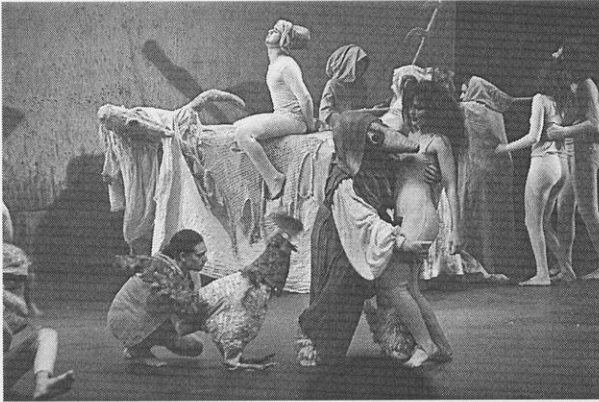
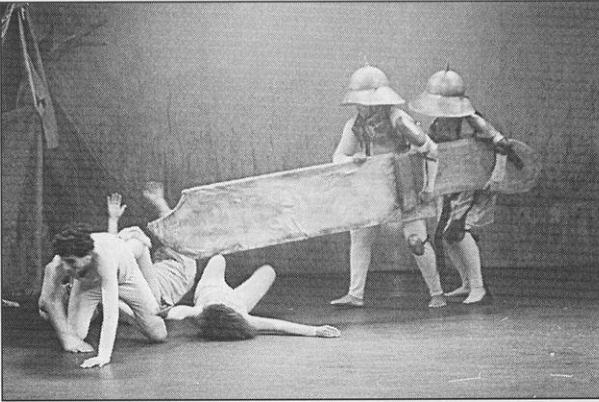
The grotesque reveals itself through deformation of the known. The grotesque is an art that is also recognized as allegorical. In this way, the grotesque is an extreme stylizing. The comical element of the grotesque paralyzes the spectator's reception, blocking him from laughing or crying with impunity. This perpetual movement of inversion of expectations provokes contradiction. The grotesque maintains a stable equilibrium between the comic and the tragic.

In his analysis of post-dramatic theatrical signs, Hans-Thies Lehmann points to a general principle, which is the rejection of a hierarchy of theater's stylistic resources:

In Breughel's paintings the positions of the represented figures (peasants, skaters, brawlers, etc.) appear strangely frozen and as if arrested (because of a certain plumpness they lack the suggestion of movement characteristically fixed in the tableau). This immobilization is closely related to the narrative character of the paintings. They are noticeably de-dramatized: every detail seems to be accorded the same weight, the accentuation typical for dramatic representation and the centring with its separation of major and minor matter, centre and periphery, does not take place in these 'swarming pictures.' Often the seemingly important narrative is deliberately shifted into the margins (*The Fall of Icarus*). This chronicle aesthetic understandably fascinated Brecht, who related Breughel's painting to his conception of the epic.³⁹

The narrative for the staging of *Chamas na Penugem* was based on three main axes, articulated in an intertextual relationship: the narrative of the *Deadly Sins* engravings of Bruegel the Elder,⁴⁰ the *spectacle text* created by the youths, and the engravings themselves, which are the reference source of these two discourses, but were not shown to the audience.





Chamas na Penugem production images.

The spectator was placed, for the whole time, in a position of interrogation and search for meaning. By hearing the voice (*off-stage*) that produced the narrative of the images and seeing scenes that neither reproduced nor interpreted what was being narrated, the spectator was obliged to move to and fro among the meanings, experiencing possibilities. Pieter Bruegel's seven engravings were structured through the building of *living paintings*, whose organization followed the *tableaux vivants*⁴¹ of Diderot.

Chamas na Penugem is a reference to the Phoenix and its permanent crackling of flames in a life cycle that can last five hundred years or a brief instant – a paradox that the production sought to embody. The prologue and epilogue were introduced via “Phoenix,” a poem by Heiner Müller, which served as commentary and gave the production its title:

phoenix is the name of the bird that every five hundred years ignites itself and is reborn from its own ashes sometimes its five hundred

years last only one night it flies by night to the sun and begins in the morning its return to earth burnt but not consumed flames in the plumage sometimes its night lasts five hundred years the fire consumes only the dregs with which human labor clutters it up fashion media industries and the venom of the cadavers of war dirty its mantle of feathers its secret is the eternal flame that burns in its heart it forgets not the dead and warms those who have not yet been born⁴²

According to Brecht, all those who wish to study the art of theater and its social function seriously would do well to also observe the multiple forms in which theater play happens beyond the great institutions, that is, the spontaneous, rough, and underdeveloped efforts of amateurs.⁴³ Even if amateurs were only that which the professionals consider them, that is, *a public of players* (italics in the original Brecht text), they would even still continue to be sufficiently interesting.

Brecht understood the appreciation of theater by spectators as a democratization of the means of production. If on one hand the *physical access* to the theater should be augmented, diversifying the forms of production, the *access to the symbolic goods* implies a learning process, focusing on the appreciation of reading texts and/or images. According to Brecht:

It is an ancient and fundamental opinion that a work of art should influence all people, independent of age, status, or education... everyone can understand and feel pleasure with a work of art because everyone has something artistic within them... there are many artists disposed to not making art only for small circle of initiates, who want to create for the people.

...This sounds democratic, but in my opinion it is not democratic. Democratic is *transforming the small circle of initiates into a large circle of initiates*. Because art requires understanding. The observation of art can only lead to true pleasure if there is an art of observation. Just as it is true that in each person there exists an artist, that humans are the most artistic among all the animals, it is also certain that this inclination can be developed or perish. Contained within art there is a knowing that is knowing achieved through work.⁴⁴

The expressivity of the child is a compassionate manifestation of egocentric symbolic intelligence. Through the *Copernican Revolution* (Piaget) that happens in a subject upon moving from an egocentric conception of the world to a decentralized conception of the Self, the concrete operations

initiate a process of reversibility of thinking. This principle will cause an internal transformation of the idea of a symbol. Integrated with thought, the egocentric assimilation of symbolic play gives way to creative imagination. In theatrical play, the awareness of make-believe is gradually worked in the direction of articulation of an artistic language – theater.

Through a correlation with Piaget's conceptualization, the greatest contribution of Vygotsky⁴⁵ resides in the favoring of processes that are embryonically present, but that have not yet consolidated.

The intervention of the play coordinator is fundamental, in that it challenges the learning process. In theatrical play, the assessment goals of the coordinator stop being retrospective (what the student is capable of doing by him/herself) and transform into being prospective (what the student could come to be).

Assessment becomes a driving force of the learning process. This principle of assessment promotes, with particular fortuity, the construction of artistic forms. In theatrical play, through the process of constructing aesthetic form, the child and the youth establish with their peers a working relationship in which the source of creative imagination – symbolic play – is combined with practice and awareness of the rules of play, which interferes with the collective artistic exercise.

The concept of staging [*encenação, Inszenierung*] is born in the first half of the 19th century. However, the staging of a literary model assumes such a preponderant weight in the practical and theoretical work of the theater that we can say that the history of theater in the 20th century can be read as a history of the staging of texts whose origin is literary.

Brecht proposes two didactic instruments for use with the *Lehrstücke*: the *model of action* (which is prefigured in the text) and *estrangement* [*estranhamento, Verfremdung*]. When facing the text as a pre-text, it loses the authority of truth, fidelity to it not being important. The text of the learning play can even be printed, spelled out, projected in the scene, making use of its materiality, both aural as well as visual. The text no longer limits the scene, but defines the surface for diving into the process of its appropriation. The text is an aesthetic, stylistic object that suggests a universe of references. The concept of *model* is in this sense the text as an object of critical imitation for the actor in the learning play. In playing with the *model of action*, the author/actor of the process of understanding is the student, who builds signifiers through gestures and behaviors experienced in the theatrical play.

Processes of learning that intend to have experience as a point of departure – and that intend to develop that experience – need to be organized without

interrupting the continuity of experience. Aesthetic learning is the integrating moment of experience. The symbolic transposition of experience takes on, in the aesthetic object, the quality of a new experience. Symbolic forms make experiences manifest, developing new perceptions based on the construction of the artistic form. Artistic learning is thus transformed into a process of production of understanding.

The debate around Pedagogy of Theater involves the institutional and political situation of the teaching of theater at the various levels of education. A professorship in the area of *Art* is a recent demand in Brazilian education.⁴⁶

It is possible to identify, in contemporary Brazilian pedagogical thinking, axes of recurring discussion in the area of *Art*. From an epistemological point of view, artistic understanding should articulate a method among artistic production, appreciation of the work of art, and the process of historical and social contextualization. Through the teaching of history, aesthetics, and the critical exercise of reading the work of art, the expressive process of the child and the youth is amplified and inserted in the history of the culture and the culture of history.

The axes of learning in *Art* have led in the last decade to a reflection on and experimentation with reading and enjoyment of works of art, notably through the educational sectors of museums and other cultural spaces. The same phenomenon can be verified in the language of theater, establishing bridges between theater for children and youth and schools, which until then did not have access to shows presented in theaters in the cities.

The intention of incorporating reflections and inquiries into the *Pedagogia do Teatro* was to broaden the spectrum of research in the area, bringing the masters of theater into the discussion. I believe that this dimension allows us to avoid the risk of reductionisms and didactic straitjackets, understanding the theater and its teaching in all of its complexity.

By arguing from this perspective, I try to make explicit our epistemology and broaden the scope of our inquiries, although the effort is also aimed in the direction of seeking a framework for our task. The objective of this argument is not to be normative, not to close off positions. I believe deeply that the relationship between theater and education has great potential, and that it can be developed in different contexts, through the most varied approaches, and with specific objectives.

Translated by Steven K. Smith

Endnotes

- ¹ Ingrid D. Koudela and José de Almeida Simões, eds, *Léxico de Pedagogia do Teatro* (São Paulo: Perspectiva, 2014).
- ² Ernst Schumacher, *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1933* (Berlin: Das Europäische Buch, 1977), 184.
- ³ Werner Mittenzwei, *Bertolt Brecht. Von der Maßnahme zu Leben des Galilei* (Berlin: Aufbau, 1977), 64.
- ⁴ Marianne Kersting, *Das epische Theater. Zur Struktur des modernen Dramas* (Stuttgart: W. Kohlhammer, 1959), 74.
- ⁵ Martin Esslin, *Das Paradox des politischen Dichters* (Munich: Athenaeum, 1962), 221.
- ⁶ John Willet, *The Theatre of Bertolt Brecht: A Study From Eight Aspects* (New York: New Directions, 1967), 76. Portuguese translation: “privados de um enredo básico, somos projetados para o campo das palavras e idéias nuas e cruas, as quais conduzem a um julgamento firme e a uma conclusão aparentemente nítida e irrevogável” (Willett, *O Teatro de Brecht* [Rio de Janeiro: Zahar, 1967], 88).
- ⁷ Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler, 1972).
- ⁸ Hildegard Brenner, “Die Fehldeutung der Lehrstücke. Zur Methode einer bürgerlichen Wissenschaft,” *Alternative* 78/79 (1971): 146-154.
- ⁹ Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), 36. English version: Benjamin, *Understanding Brecht*, trans. Anna Bostock (London: Verso, 1998), 20. Translations of this and other German texts below prepared by Ingrid D. Koudela, Steven K. Smith, and the editor.
- ¹⁰ Müller, “Fater ± Keuner,” in Koudela, ed., *Heiner Müller. O Espanto no Teatro* (São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003), 49-55, here 50. German original quotation: “[den] lebendigen Teil seiner Arbeit, den im Sinn von Benjamins Marxismusverständnis theologischen Glutkern” (Müller, *Material. Texte und Kommentare*, Frank Hörnigk, ed. [Leipzig: Reclam, 1989], 30-36).
- ¹¹ Koudela, *Brecht: um jogo de aprendizagem* (Doctoral Thesis, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1988).
- ¹² See Koudela, *Brecht: um jogo de aprendizagem* (São Paulo: Perspectiva, 2010).
- ¹³ See Brecht, *Estudos sobre o teatro* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978).
- ¹⁴ See Brecht, *Teatro Completo em Doze Volumes* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004).
- ¹⁵ See Brecht, *A Decisão*, Ingrid D. Koudela, trans., in Brecht, *Teatro Completo em Doze Volumes*, vol. 3 (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004), 233-266.
- ¹⁶ See Brecht, *Fragmentos: Aníbal, Gösta Berling, Decadência do Egoísta Johann Fater, A Padaria, De Nada, Nada Virá, A Verdadeira Vida de Jacó Vemcá, A Vida de Confúcio, Dança da Morte em Salzburgo*, Ingrid D. Koudela, trans., in Brecht, *Teatro Completo em Doze Volumes*, vol. 12 (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004), 185-271.
- ¹⁷ See Koudela, *Texto e Jogo*, 2nd edition (São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999).

¹⁸ Francimara Nogueira Teixeira, *Diga que você está de acordo! O Material Fazer de Brecht como modelo de ação* (Doctoral Thesis, Salvador, UFBA, 2013).

¹⁹ Tania Cristina dos Santos Boy, *Protocolo: um gênero discursivo na pedagogia de leitura e escrita do teatro* (Doctoral Thesis, ECA/USP, 2013).

²⁰ Vicente Concilio, *Baden Baden. Modelo de ação e encenação em processo com a Peça Didática de Bertolt Brecht* (Doctoral Thesis, ECA/USP, 2013).

²¹ Portuguese original quotation: “Mentira? // A mentira é uma verdade que se esqueceu de acontecer. // Mentiras: // Lili vive no mundo do faz de conta. Faz de conta que isto é um avião. Zzzzzun... Depois aterrissou em pique e virou trem. Tuc tuc tuc tuc... Entrou pelo túnel chispando. Mas debaixo da mesa havia bandidos. Pum! Pum! Pum! Pum! O trem descarrilhou. E o mocinho? Meu Deus! Onde é que está o mocinho? No auge da confusão, levaram Lili para a cama, à força. E o trem ficou tristemente derribado no chão, fazendo de conta que era mesmo uma lata de sardinha” (Mario Quintana, *Lili inventa o Mundo* [Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983]).

²² See Jean Piaget, *A Formação do Símbolo na Criança* (Rio de Janeiro: Zahar, 1975). These concepts are elaborated in a 1951 volume in English. See Piaget, *Play, Dreams, and Imitation in Childhood* (New York: Norton, 1951).

²³ See Susanne Langer, *Ensaio Filosófico* (São Paulo: Cultrix, 1971). Langer developed the concepts of discursive and presentational symbolization in *Philosophy in a New Key* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1941).

²⁴ Brecht, “Herr Keuner sah sich die Zeichnung seiner kleinen Nichte an” in Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht et al., eds, vol. 18 (Berlin and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988-2000), 40. Hereafter BFA volume, page.

²⁵ Brecht, “Lohnt es sich, vom Amateurtheater zu Reden?” (BFA 22.1, 590-593). Portuguese version: Brecht, “Vale a Pena Falar de Teatro Amador?” Ingrid D. Koudela, trans., *aParte 4: Revista de Teatro da Universidade de São Paulo* (2011): 9-14.

²⁶ See Brecht, “Über Alltägliches Theater” (BFA 12, 319-322).

²⁷ See Brecht, “Die Straßenszene, Grundmodell einer Szene des epischen Theaters” (BFA 22.1, 370-381). For English version, see Marc Silberman, Steve Giles and Tom Kuhn, eds, *Brecht on Theatre* (London: Bloomsbury, 2014), 176-183.

²⁸ See Viola Spolin, *Improvisação para o teatro*, 5th ed. (São Paulo: Perspectiva, 2012).

²⁹ Koudela, *Jogos Teatrais*, 7th ed. (São Paulo: Perspectiva, 2011), 51.

³⁰ Walter Benjamin, *A Criança, o Brinquedo, a Educação* (São Paulo: Summus, 1983), 83. German original: Benjamin, “Programm eines proletarischen Kindertheaters,” in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser, eds, vol. 2.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), 763-769.

³¹ Bertolt Brecht, “Wehe!” (BFA 14, 221). Original German:

Auf den Tischen stehen die Unmündigen
 Spielend
 Zeigen Sie, was sie gesehen haben
 Wie sich der Mensch verhielt zu dem Menschen und ihm ein Wolf war

Schon

Muss einer knien vor einem anderen (ach, er erreicht nichts!)

Vier bemühen sich, zu zeigen, was sie gesehen haben, nur zwei

Sind geblieben, ihnen zuzusehen, die andern

Sind weggelaufen, von Furcht erfasst

Bald

Werden die unseligen Spieler

Ihre Staatsbürgerschaft verloren haben!

[The poem is titled “Zu einer Japanischen Zeichnung ein Puppenspiel darstellend, das Kinder Kindern vorführen” in the 1967 *Gesammelte Werke* (vol. 9, 543). The BFA editors note that the poem was inspired by a postcard from the British Museum, written to Stefan Brecht, which depicts Chinese children performing the marionette play *The Hundred Children* from the time of the Ming Dynasty (see BFA 14, 576). –Ed.]

³² The painting hangs in the Kunsthistorisches Museum in Vienna.

³³ Patrice Pavis, *Dicionário de Teatro* (São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999) p. 408. English version: *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*, Christine Shantz, trans. (Toronto: University of Toronto Press, 1998).

³⁴ Brecht, “Über experimentelles Theater” (BFA 22.1, 554). For English version, see *Brecht on Theatre*, 133-145.

³⁵ Brecht, “Über experimentelles Theater,” 554-55.

³⁶ Brecht, journal entry 18 December 1948 (BFA 27, 292).

³⁷ Brecht, “Verfremdungstechnik in den erzählenden Bildern des älteren Breughel” (BFA 22.1, 270-271). For English version, see *Brecht on Theatre*, 160.

³⁸ See Joaquim Gama, *A Abordagem Estética e Pedagógica do Teatro de Figuras Alegóricas: Chamas na Penugem* (Doctoral Thesis, ECA/USP, 2010).

³⁹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Karen Jürs-Munby, trans. (London: Routledge, 2006), 87. Portuguese version: *Teatro Pós-Dramático* (São Paulo: Cosac Naify, 2007), p. 144. German original: *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).

⁴⁰ The engraving is held by the Bibliothèque Royale Albert I, Brussels.

⁴¹ See Diderot, *Discurso sobre a poesia dramática* (São Paulo: Brasiliense, 1986). [English versions of the text carry the title “On Dramatic Poetry” or “Discourse on Dramatic Poetry.” –Ed.]

⁴² Heiner Müller, “Phönix,” in Müller, *Material*, 109.

⁴³ Brecht, “Lohnt es sich, vom Amateurtheater zu reden?”

⁴⁴ Brecht, “Betrachtung der Kunst und Kunst der Betrachtung” (BFA 221, 569-570).

⁴⁵ See Lev Semenovich Vygotsky, *Mind in Society. The Development of Higher Psychological Processes* (Cambridge: Harvard University Press, 1978).

⁴⁶ Legislation has gained relevance with the course *Educação Artística* required as of 1971 (Lei Federal 5692/71) in primary and middle-level schools. Considering that the model in place was not meeting the expectations of students and teachers, many

superior level teaching institutions and civil society entities have been discussing curricular reform proposals for many years, holding conferences, symposiums, and seminars. It is worth highlighting in this regard the *FAEB- Federação de Arte-Educadores do Brasil* forum, through its annual conferences. The affirmation of the place of *art* in the law propelled the work done by the schools and with the community by theater teachers, justifying the need for solid training through the *baccalaureate*. A wide range of themes has been discussed in the scope of theater education as a polyvalent element of the interdisciplinary teaching of art. Through the concept of *interdisciplinarity*, the epistemological axis of *specific language* (visual arts, music, theater, dance) is maintained as a guide for projects in which partnerships can enrich the learning process. Although the space thus opened for art in schools seems promising, a reformulation of the Brazilian school becomes urgent, given that the poverty in its organization, resources, and processes can only be overcome when analyzed in its totality. That is, failures should be attributed to the school as a whole, in all its dimensions, not limited to those that involve the area of *art*.

Pieces of a Theater (without Spectators) still yet to Come: Brecht's Incommensurable Fragments *Fatzer* and *Messingkauf*

This contribution develops the hypothesis that Brecht, between emigration in 1933 and the end of his life, connected anew to the works that he considered his most advanced (the *Fatzer*-fragment and the learning plays in particular) through a text that has gone underappreciated to date: the theory fragment *Messingkauf*. Like *Fatzer*, *Messingkauf* is a play within, with, and about theater and theory, in the course of which the rules of theater are completely reconceptualized. Both texts imagine a theater without spectators. If we follow Heiner Müller, *Messingkauf* was an “incommensurable product” that was “written for purposes of self-understanding,” a text that “chants the thought process.” We can apply these traits to *Messingkauf* as well: it is Brecht's second *Fatzer*. Both texts are extreme points in Brecht's theater work, in that they forego a positive theory of a theater of the present and instead draft a design for a radical, future theater, still yet to come and impossible in the present day. Not least among that project's accomplishments is a re-thinking of the spectator as the epistemological foundation of the theater.

Der Beitrag entwickelt die Hypothese, dass Brecht an die aus seiner Sicht avanciertesten Theaterarbeiten, speziell das *Fatzer*-Fragment und die Lehrstücke, nach der Emigration im Jahr 1933 und bis zu seinem Tod vor allem in seinem bisher noch ungenügend gewürdigten Theoriefragment *Messingkauf* anknüpft. Wie das *Fatzer*-Fragment ist auch der *Messingkauf* ein Spiel auf dem Theater und in der Theorie mit und über Theater und Theorie, in dessen Verlauf die Regeln des Theaterspielens völlig neu konzipiert werden. Hier wie da wird ein Theater ohne Zuschauer imaginiert. Wenn laut Heiner Müller der *Messingkauf* ein “inkommensurables Produkt” darstellt, “geschrieben zur Selbstverständigung,” einen Text, der den Denkprozess “skandiert,” so kann unter diesen Gesichtspunkten der *Messingkauf* als Brechts zweiter *Fatzer* begriffen werden. Beide Texte sind Extrempunkte in Brechts Theaterschaffen, insofern sie zugunsten eines radikal zukünftigen, immer noch kommenden, in der Gegenwart unmöglichen Theaters auf eine positive Theorie des gegenwärtigen Theaters und seiner Institutionen verzichten. Nicht zuletzt wird dabei der Zuschauer neu gedacht: als epistemologische Grundlage des Theaters.

Bruchstücke eines (immer noch) kommenden Theaters (ohne Zuschauer) Brechts inkommensurable Fragmente *Fatzer und Messingkauf*

Nikolaus Müller-Schöll

1. Spielen ohne Publikum – nach dem “anderen Brecht”

Ohne Zuschauer. “Wir spielten (in den Lehrstücken) ohne Zuschauer,”¹ so hält Brecht 1937 im Rückblick fest, was die Radikalität seiner Lehrstücke ausmacht. “Prinzipiell ist für das Lehrstück kein Zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden,”² schreibt er an anderer Stelle im selben Jahr. “Sie benötigen so kein Publikum,” hält er noch 1956 über die Lehrstücke, speziell über die *Maßnahme*, fest. Sie sei “nicht für Zuschauer geschrieben worden,” nicht dazu da, gelesen zu werden, nicht dazu da, gesehen zu werden. (“Cette pièce n’est pas faite pour être lue. Cette pièce n’est pas faite pour être vue.”) Vielmehr sei sie eine Lockerungsübung für Dialektiker,³ “für die Darstellenden lehrhaft.”⁴ Und eben über dieses Stück wird er im selben Jahr, kurz vor seinem Tod, sagen, es sei “die Form des Theaters der Zukunft.”⁵

Ein Lehrstück ohne Zuschauer, ohne Leser und selbst ohne Darsteller - so könnte man weitergehend das *Fatzer*-Fragment⁶ bezeichnen, über das Brecht an einer Stelle festhält:

so ist das fatzerdokument zunächst hauptsächlich zum lernen des schreibenden gemacht. wird es späterhin zum lehrgegenstand so wird durch diesen gegenstand von den schülern etwas völlig anderes gelernt als der schreibende lernte. ich der schreibende muss nichts fertig machen. es genügt, dass ich mich unterrichte. ich leite lediglich die untersuchung und meine methode dabei ist es, die der zuschauer untersuchen kann.⁷

Eben dieses Fragment aber wird von ihm später, im Zusammenhang kritischer Bemerkungen über die “zu opportunistischen” Stücke *Die Gewehre der Frau Carrar* und *Galilei* mit der Bemerkung geadelt werden, dass es zusammen mit dem *Brotladen* “der höchste standard technisch”⁸ sei.

Die “Form des Theaters der Zukunft,” “den höchsten standard technisch,” so scheint es, sah Brecht selbst dort erreicht, wo er ein Theater ohne Zuschauer,

Leser, Darsteller konzipierte, ein Theater zur Selbstverständigung, für Übende und vielleicht letztlich nur für den, der sich bei seinem Entwurf im Schreiben übte. In diesem Sinne beschrieb Heiner Müller in seinem Essay "Fatzer ± Keuner" das *Fatzer-Fragment*, das er "Brechts größten Entwurf und einzigen Text" nennt, "in dem er sich, wie Goethe mit dem Fauststoff, die Freiheit des Experiments herausnahm, Freiheit vom Zwang zur Vollendung für Eliten der Mit- oder Nachwelt, zur Verpackung und Auslieferung an ein Publikum, an einen Markt. Ein inkommensurables Produkt, geschrieben zur Selbstverständigung."⁹ Ein Text, der "nicht Denkresultate" formuliert, sondern den Denkprozess "skandiert."¹⁰

Die Entdeckung des *Fatzer-Fragments*, die Wiederentdeckung des Lehrstücks, die Veröffentlichung des *Arbeitsjournals* und der Arbeiten Walter Benjamins zu Bertolt Brecht¹¹ motivierten eine Generation von Lesern, die sich aus dem Schatten der Frontenbildung des Kalten Kriegs herausbegeben wollte oder mit der allseits bekannten Brechtmüdigkeit aufgewachsen war, Brechts Theaterarbeit, Stückentwürfe und politischen wie pädagogischen Konzeptionen der Spätzeit der Weimarer Republik neu und anders zu erkunden. Unterm Vorzeichen eines "anderen Brechts"¹² konzentrierte sich die Brecht-Forschung der vergangenen Jahrzehnte vor allem auf den Brecht der Jahre zwischen 1926 und 1933, zwischen *Hauspostille*¹³ und Erfindung des "epischen Theaters" in *Mann ist Mann*¹⁴ und Brechts Emigration. Mit guten Gründen sah sie in diesem Brecht, dem Brecht der Lehrstücke¹⁵ und des *Fatzer-Fragments*,¹⁶ den aus der Sicht heutigen Theaters und heutiger Theorie aktuellsten Brecht.

Doch wo bleibt dieser "andere Brecht" nach der Emigration? Was wird aus ihm, als Brecht einerseits mangels der Möglichkeit, direkt im Theater zu arbeiten, sich auf die Theoretisierung seiner frühen Versuche verlegt und andererseits mit Stücken wie *Leben des Galilei* die ihm selbst "technisch" als "ein großer Rückschritt" gelten, als "allzu opportunistisch," von "Konzessionen"¹⁷ gezeichnet, zum Erfolgsdramatiker und mit dem Exportschlag seiner Inszenierungen am Berliner Ensemble zur Vaterfigur des europäischen Nachkriegstheaters mutiert? Nachfolgend möchte ich der Hypothese nachgehen, dass das bisher vernachlässigte große Theorie-Fragment *Der Messingkauf*¹⁸ für Brecht von 1939 bis zu seinem Tod der Ort wird, an dem er in und nach der Emigration an die produktivste Phase seiner Arbeit anknüpft. Es kann, so meine These, als Brechts zweiter *Fatzer* begriffen werden. Diese These möchte ich im zweiten und dritten Teil meines Vortrags mit Blick auf einige Aspekte beider Fragmente erhärten. Wie ich zeigen will, handelt es sich – im Falle *Fatzers* zumindest in einer der Phasen seiner Konzeption, im Fall des *Messingkaufs* durchgängig –, um ein Spiel auf dem Theater und in der Theorie mit und über Theater und Theorie, das die Regeln des Theaterspielens in seinem Verlauf völlig neu

konzipieren soll. Unter dem Vorzeichen unseres Tagungsthemas werde ich dabei vor allem einen Aspekt aufgreifen, der beide Fragmente verbindet: hier wie da wird ein Theater ohne Zuschauer imaginiert. Während allerdings das "Pädagogium,"¹⁹ das im Zusammenhang des *Fatzer* avisiert wird, das, wenngleich nur spärlich angedeutete, Modell oder die Vision einer Spielstätte darstellt, in der es *nur noch Spielende* gibt, stellt der *Messingkauf* einen *Abbau* des bestehenden, bürgerlichen Theaters *vor leeren Rängen* dar. Gelesen als Brechts "zweiter *Fatzer*" erweist sich die niemals abgeschlossene Sammlung mehr oder weniger bruchstückhafter Notizen in ihrer Verbindung theatertheoretischer, politischer, soziologischer und poetischer Elemente als ein nicht minder "inkommensurables" Fragment. Beide Fragmente stellen, wie ich im vierten Teil zeigen will, über Brechts spezifischen Einsatz hinaus radikal ein Fundament des modernen bürgerlichen Theaters in Frage, die epistemologische Figur des Zuschauers.

2. Den Aufstand proben – das unmögliche Stück *Fatzer*

Fatzer schreiben, heißt: den Aufstand proben. So könnte man auf den Punkt bringen, was Brecht dem zu entdecken gibt, der, wie von ihm vorgeschlagen, seine "Methode" im *Fatzer* untersucht. Den Aufstand proben, so lässt sich zumindest zusammenfassen, um was es Brecht in jeder Hinsicht geht, als er zwischen 1926 und 1931 über 500 Seiten für das später aufgegebenes Stück mit dem vollständigen Namen *Der Untergang des Egoisten Fatzer*²⁰ füllt. Wie der Titel schon andeutet, ist Brechts inhaltlicher Ausgangspunkt das Ende. Der "Untergang des 'Egoisten' Fatzer," so liest man, ist "eine Geschichte zwischen vier Männern..., die mit dem völligen Untergang aller vier endete, aber inmitten von Mord, Eidbruch und Verkommenheit die blutigen Spuren einer Art neuen Moral zeigte."²¹ Und einer in vielen Varianten wiederkehrenden Version der Fabel zufolge geht es dabei um vier Deserteure, die 1918 in Mülheim an der Ruhr auftauchen, wo sie sich unter Schwierigkeiten den Lebensunterhalt zu beschaffen versuchen, mit einander in Streit geraten, gleichwohl zusammenbleiben, "da ihre einzige Aussicht darin bestand, dass ein allgemeiner Aufstand des Volkes den sinnlosen Krieg beende und Desertation gutheiße. Zu viert hofften sie in diesem *von ihnen erwarteten Aufstand* mithelfen zu können."²²

Doch diese Brecht paraphrasierende Zusammenfassung des Inhalts bzw. der Fabel, die sich anhand der Materialien noch um zahlreiche Details ergänzen ließe, versäumt das Wesentliche. Sie klammert sich bereits an einen der mit großer Regelmäßigkeit wiederkehrenden Versuche Brechts, in das Chaos seiner Notate Ordnung zu bringen, durch Fabelerzählungen, Inhaltsangaben, Gliederungsskizzen und Auflistungen das im Lauf der Jahre gesammelte Material zu organisieren und letztlich in den Griff zu

bekommen. Dass dies misslingt und gerade in diesem Misslingen vielleicht ein Zeichen der "Methode" des den Denkprozess skandierenden Schreibens zu sehen ist, wird nicht zuletzt beim genaueren Blick auf solche Versuche deutlich. In allen Arbeitsphasen und quer durch das vielfältige Material werden Konflikte auf allen Ebenen erkennbar: Motivisch in Gestalt des Auftauchens von undurchschaubaren Massen mit eigenen Gesetzen und des "Massemenschen;" in Gestalt des Egoisten bzw. des Asozialen, der Brecht, mit Benjamin gesprochen, als "virtueller Revolutionär"²³ interessiert, der zugleich aber auch von Beginn an, den heutigen Rebellen der euphorisch "Arabellion" genannten Umstürze in der arabischen Welt vergleichbar, als ein potentiell mit keinem wie immer gearteten Gemeinwesen versöhnbarer Anderer erscheint, als Bedrohung jeder politischen Ordnung; in Gestalt von underdogs auf der Grenze zwischen Mensch und Tier, die man nicht zuletzt als Ausdruck der Verrohung durch die Menschheitskatastrophe des ersten Weltkriegs lesen kann, eine Katastrophe, die in biblischer Terminologie, mit Bildern, die der Apokalypse entnommen sind, dargestellt wird; in Gestalt des Problems der Endlichkeit und immer wieder vor allem in Gestalt der Sexualität, die hier, anders als im Fall der asexuellen Revolutionäre der *Maßnahme*, beständig die Gemeinschaft der Deserteure bedroht.

Stellplatz der Konflikte ist das Stück jedoch auch auf der Ebene seiner Sprache wie der mit ihm verbundenen Theatervorstellung: Eine frühe Version des Auftauchens der Deserteure aus einem Tank steht unter dem Titel: "Nacht gegen Morgen."²⁴ Die Zeit des Ausstiegs bzw. der Desertion wird so symbolschwanger in die Zeit der Morgendämmerung verlegt, doch diese erscheint, liest man das approximative "gegen" in seiner zweiten, antagonistischen Bedeutung, so, als sollte die Zeit des Anfangs in jedem Fall mehr als einen Zeitpunkt umfassen, als Kampf zweier Zeiten gelesen werden, der Nacht des Kriegs und der Kämpfe gegen den Morgen des Ausstiegs und des Aufstands. Vom ersten Paratext an, so scheint es, steht das Stück im Kampf der Zeiten.

In einem deutlich späteren Stadium schreibt Brecht einen vermutlich für den Anfang oder das Ende des Stückes vorgesehenen Text unter der Überschrift "Zwei Chöre."²⁵ Hans-Thies Lehmann hat ihm nicht von ungefähr besondere Aufmerksamkeit in seinem "Versuch über Fatzer"²⁶ gewidmet, denn der Text stellt gewissermaßen das Bindeglied zwischen den Konflikten im Text und der im sogenannten "Fatzerkommentar" entwickelten Theatervorstellung dar.

ZWEI CHÖRE:

Aber als alles geschehen war, war da
Unordnung. Und ein Zimmer
Welches völlig zerstört war, und darinnen
Vier tote Männer und

Ein Name! Und eine Tür, auf der stand
 Unverständliches.
 Ihr aber seht jetzt
 Das Ganze. Was alles vorging, wir
 Haben es aufgestellt
 In der Zeit nach genauer
 Folge an genauen Orten und
 Mit den genauen Worten, die
 Gefallen sind. Und was immer ihr sehen werdet, am
 Schluss werdet ihr sehn, was wir sahn:
 Unordnung. Und ein Zimmer
 Welches völlig zerstört ist, und darinnen
 Vier tote Männer und
 Ein Name. Und aufgebaut haben wir es, damit
 Ihr entscheiden sollt
 Durch das Sprechen der Wörter und
 Das Anhören der Chöre
 Was eigentlich los war, denn
 Wir waren uneinig.²⁷

Der Text beginnt mit einem antithetischen “Aber,” das darauf verweist, dass er nur Reaktion auf ein in Gänze vergangenes Geschehen ist. *Was* dies war, entzieht sich als solches der Darstellung, die nur sein Resultat beschreiben kann und dies in Negationen als “Unordnung,” Zerstörung, Tod, “Unverständliches.” In Form einer Adresse wird das Geschehene denen, die “Das Ganze” sehen, überantwortet. Und dies in einer Weise, die durch einen zentralen Widerspruch gekennzeichnet ist: Eben deshalb, weil die sprechende Instanz, wie es am offenen Ende der Rede heißt, “uneinig” war, wird alles, was vorgegangen ist, “nach genauer / Folge an den genauen Orten und / Mit den genauen Worten, die / Gefallen sind” aufgestellt. Die Suspension des Verstehens ermöglicht und erzwingt eine Darstellung in der Zeit, welche die Abfolge, die Orte und die Worte in ihrem Sosein respektiert, mit Brechts Begriff gesprochen: “Gesten” vor Augen führt, ohne deren Sinn oder Bedeutung zu kennen. Das Aufstellen und Aufbauen des Geschehenen, die Notwendigkeit einer Szene des Theaters, ist an die Erkenntnis der Unmöglichkeit einer Auflösung der “Unordnung” auf der Ebene der Darstellung gebunden. Entschieden werden soll von der angesprochenen Instanz nun aber nicht weniger als “Was eigentlich los war.” Beschrieben wird hier also ein Theater der radikalen Abwesenheit des Ursprungs oder des Ersten, zugleich ein Theater der anfänglichen Wiederholung und Spaltung. Theater erscheint demnach nicht in abendländischer, vermeintlich platonischer Tradition als Wiederholung von etwas, das an anderer Stelle stattgefunden hat oder gedacht wurde, der Realität oder der Idee, sondern vielmehr als Gestell oder

Bau, Konstruktion, die ihren Ursprung in der Abwesenheit des Ursprungs hat, Darstellung ohne festen Grund, unhintergebar und unhintergebar nachträglich.

Dieses Theater der Abwesenheit wird selbst in einer irreduzibel gespaltenen, konfliktuösen Weise vorgestellt, von "zwei Chöre[n]." Dem Konflikt auf der Ebene der Darstellung, der Uneinigkeit, von der die Rede ist, geht insofern zumindest potentiell ein Konflikt auf der Ebene des Darstellens voraus. Denn wo mindestens zwei, zwei Sprecher oder zwei Chöre, sprechen, wäre vor dem, *was* zu sagen ist, zu klären, *wie* es zu sagen wäre. Nicht nur sind sich die sprechenden Chöre also ihrer Rede nach uneinig über das, *was* los war, es bleibt auch unklar, wie davon überhaupt zu reden wäre. Doch die Einigung in dieser Frage wäre zugleich Voraussetzung einer Einigung in jener Frage. Um richtig zu spielen und sprechen, müsste das, was zu spielen und wie es zu spielen ist, schon klar sein. Gerade das aber ist erst herauszufinden. Im Resultat wird in dieser Looping the loop-Schleife eine Suspension der Referenz erzeugt, die vermutlich eben deshalb aus Brechts Sicht den "höchsten technischen Standard" dargestellt haben dürfte, weil sie von keinem Theater und keiner Grundidee ausging, sondern vielmehr von deren Fehlen, von einem nicht bloß kommenden, sondern *immer noch kommenden* Theater, und weiterhin von einer metaphysischen oder transzendentalen Leere.

Den Aufstand proben: Mit dem *Fatzer* einher geht, wie angedeutet, implizit in solchen Szenen wie auch explizit, ein Aufstand gegen das Theater selbst. Er überträgt jene Abwesenheit des Grundes oder Ersten, die man in den Versen des Stückes findet, auf die Ebene der Institution des Theaters: Brecht spielt mit diesem Text zunächst Möglichkeiten des epischen Theaters durch, arbeitet ihn später im Zuge der Arbeit am "Lehrstück" um und schreibt dafür neben Dialogszenen, chorischen Texten und Monologen auch theoretische Anmerkungen ökonomischer, politischer, soziologischer und anthropologischer Art, fügt mit Anstreichungen versehene Ausschnitte aus Texten der Zeit zum Material und vor allem umfangreiche Überlegungen zum Umbau des Theaters von einer Schauanordnung zu einer Spiel- und Versuchsanordnung, einem Laboratorium, dem sogenannten "Pädagogium." Wie eine Notiz, die sich unter den Materialien des zeitgleich verfassten Fragments "Aus nichts wird nichts" findet, nahelegt, ist dieses "Pädagogium" gebunden an eine von Brecht avisierte "Große Pädagogik," welche "das System Spieler und Zuschauer" aufhebt. "Sie kennt nur mehr Spieler, die zugleich Studierende sind." Ihr "Hauptbestandteil," so Brecht, wird "das imitierende Spielen."²⁸

Über die "Große Pädagogik" ist in Brechts Schriften weiter nichts zu finden, dagegen enthält der sogenannte "Fatzerkommentar" eine "Theorie der Pädagogien," die in vielerlei Hinsicht bemerkenswert erscheint: Brecht

setzt darin den bürgerlichen Philosophen, die zwischen “den Tätigen und den Betrachtenden” unterscheiden, den “Denkenden” gegenüber, der dies nicht mache. Dieser widersetze sich der Unterscheidung in tätige Politiker und betrachtende Philosophen, denn “zwischen der wahren Philosophie und der wahren Politik,” so heißt es apodiktisch, “ist kein Unterschied.” An dieser Stelle fährt Brecht folgendermaßen fort:

Auf diese Erkenntnis folgt der Vorschlag des Denkenden, die jungen Leute durch Theaterspielen zu erziehen, d.h. sie zugleich zu Tätigen und Betrachtenden zu machen, wie es in den Vorschriften für die Pädagogien vorgeschlagen ist. Die Lust am Betrachten allein ist für den Staat schädlich, ebenso aber die Lust an der Tat allein. Indem die jungen Leute im Spiele Taten vollbringen, die ihrer eigenen Betrachtung unterworfen sind, werden sie für den Staat erzogen. Diese Spiele müssen so erfunden und so ausgeführt werden, dass der Staat einen Nutzen hat.²⁹

Auffällig an dieser Passage ist zum einen, dass Brecht hier mitten in der “Theorie” von einem konstatierenden Modus der Argumentation in den der Erzählung verfällt. Denn er schreibt nicht, wie man erwarten würde, “aus dieser Erkenntnis folgt,” sondern “auf diese Erkenntnis folgt.” Er stellt keinen Kausalzusammenhang zwischen der Erkenntnis der Unterschiedslosigkeit von Philosophie und Politik und dem auf sie folgenden Vorschlag her, sondern erzählt vielmehr entsprechend der Methode des zitierten Textes der zwei Chöre von einer Abfolge in der Zeit. Es wird hier im Übrigen auch nicht so sehr philosophiert, als vielmehr eine Szene des Philosophierens entworfen, in der ein nicht weiter ausgewiesener “Denkender” Vorschläge macht, die ihrerseits ihre Autorität aus den nirgendwo weiter ausgeführten “Vorschriften für die Pädagogien” beziehen. Die Autoritäten, anders gesagt, sind hier ebenso wie der “Staat” gewissermaßen grundlos bzw. *immer noch* zu begründende oder gründende und insofern gewissermaßen Theaterautoritäten: Durch einen so oder so konstruierbaren Rahmen aufs Spiel gesetzt. Es geht von daher hier wohl auch weniger um die Gründung einer positiven neuen Institution – Pädagogium genannt –, als vielmehr darum, die Grundlosigkeit jeder Institution, ja jeder Setzung dadurch vor Augen zu führen, dass sie anhand des Versuchs der Begründung und Fixierung einer solchen und dessen unweigerlichen Scheiterns im Theater erfahren wird. Brecht greift in dieser Konzeption für das Theater ein Modell auf, das er zeitgleich mit Benjamin und anderen Intellektuellen angesichts einer konstatierten fundamentalen Krise und eines Fehlens verbindlicher Grundlagen für die Zeitschrift “Krise und Kritik”³⁰ und später für seine sogenannten “Modellinszenierungen” nutzt. In Zeitschrift, Inszenierungsmodellen wie im Fatzerkommentar sollen Darstellungen fixiert und verpflichtend bis zur allgemeinen Abänderung verordnet werden:

die darstellung soll von den studierenden nach jenen der ersten künstler ihrer zeit <kopier> nachgeahmt werden. diese darstellung durch die ersten künstler der zeit soll von den studierenden mündlich und schriftlich kritisiert aber in jedem fall solange nachgeahmt werden bis die kritik sie abgeändert hat. vorschläge für abänderungen von gesten oder tonfällen sollen schriftlich gemacht werden; sie dürfen die übungen selbst nicht beeinträchtigen. auf diese weise können auch die anweisungen des kommentars jederzeit geändert werden. sie sind voller fehlern [sic], was unsere zeit und seine [sic] tugenden <,> sie sind unverwertbar was andere zeiten betrifft.³¹

Auffällig ist hier nicht zuletzt, dass Brecht die Darstellenden im Pädagogium als “studierende” bezeichnet. Das Theater ohne Zuschauer scheint eine Art von Universität zu sein – oder aber ein Kloster. Wenn Brecht dort, wo man die Rede von Proben erwarten würde, von “Übungen” spricht, so scheint es nicht abwegig, dass er mit diesem Wort hier weniger an sportliche oder musikalische Übungen, als vielmehr an die “Exerzitien”³² der Jesuiten denkt, auf deren Theater er, wie von seinem ersten Brecht-Essay an Walter Benjamin, im Zusammenhang der Praxis des Lehrstücks mitunter verweist. Er verwies so auf eine rituelle Praxis, der eigen ist, dass über das hinaus, was zu tun ist, auch noch verordnet wird, wie, wann und warum es zu tun ist. Entsprechend liest man im Zusammenhang des *Fatzer*: “Um seine Gedanken zu ordnen, liest der Denkende ein Buch, das ihm bekannt ist. In der Schreibweise des Buches denkt er. Wenn einer am Abend eine Rede zu halten hat, geht er am Morgen in das Pädagogium und redet die drei Reden des Johann Fatzer. Dadurch ordnet er seine Bewegungen, seine Gedanken und seine Wünsche.”³³ Oder, in der bereits zitierten “Theorie der Pädagogien”:

Der Staat kann die asozialen Triebe der Menschen am besten dadurch verbessern, dass er sie, die von der Furcht und der Unkenntnis kommen, in einer möglichst vollendeten und dem Einzelnen selbständig beinahe unerreichbaren Form von jedem erzwingt. Dies ist die Grundlage des Gedankens, das Theaterspielen in Pädagogien zu verwenden.³⁴

Das Pädagogium scheint von daher vielleicht eine Überlegung aufzugreifen, die Brecht zur Zeit der Arbeit am *Fatzer* in den Worten festhält: “Der Masse Mensch ist ohne Gott denkbar, aber nicht ohne Gottesdienst, ohne Götze, nicht ohne Götzendienst. Seine Religion ist eine dynamische. Atheismus ist ohne Gott oder zumindest ohne Götzen nicht möglich.”³⁵ Als Praxis von Exerzitien ohne Gott stellt der “Fatzer” eine Form der Einübung in die Abwesenheit Gottes dar, vermittelt die Erfahrung einer radikalen “Leere”

an dessen Stelle und damit der Haltlosigkeit jeder Doktrin. Das Pädagogium könnte dann aber als Kirche nach dem Tod Gottes begriffen werden, als Ort, an dem eine Verantwortung für den Anderen *ingeübt* wird, die nicht länger in unhaltbaren metaphysischen Vorstellungen verankert ist, sondern vielmehr daraus resultiert, dass solche Fundierung weder beweisbar noch letztendlich widerlegbar sein kann, ein Ort der Einübung in die Nötigung zur Dynamik bzw. zur permanenten Revolution der überkommenen Ideologie. Brecht beschreibt vermutlich diese Funktion 1956, wenn er die *Maßnahme* als “Lockerungsübung” für Geistesathleten bezeichnet.³⁶ Was hier eingeübt wird, ist die Erfahrung einer Grenze, bzw. eines veränderlichen Rahmens, der jeder Entscheidung die Grundlage entzieht und ihre Revision zur Aufgabe macht. Brecht selbst dürfte den *Fatzer* in der (ihm selbst später als problematisch erschienenen³⁷) Erwartung einer unmittelbar bevorstehenden Revolution geschrieben haben. Von heute aus betrachtet sind *Fatzer* und die Lehrstücke jedoch vor allem als ein Theater von Interesse, das noch im Kommen ist, Theater der Zu-kunft oder der Potentialität – eben als jenes *unmögliche* Stück, als das Brecht *Fatzer* im Jahr 1931 bezeichnet, in dem er die Hoffnung auf eine historische Versöhnung der Widersprüche aufgibt und über den für die kommende Gesellschaft konzipierten “fatzer” schreibt: “das ganze stück, *da ja unmöglich*, einfach zerschmeißen für experiment, ohne realität! zur *selbstverständigung*.”³⁸

3. *Der Messingkauf* – Brechts zweiter *Fatzer*

Acht Jahre später, am 12. 2. 1939, wenige Tage, bevor Brecht sich in seinem *Arbeitsjournal*, enttäuscht über den “technischen Rückschritt” im *Galilei*, an *Fatzer* als das Stück auf “höchstem standard technisch” erinnert, erwähnt er ebendort erstmals den Polylog *Der Messingkauf*:

viel theorie in dialogform DER MESSINGKAUF (angestiftet zu dieser form von galileis DIALOGEN). vier nächte. der philosoph besteht auf dem p-typ (planetariumtyp, statt k-typ, karusseltyp), theater nur für lehrzwecke, einfach die bewegungen der menschen (auch der gemüter der menschen) zum studium modelliert, das funktionieren der gesellschaftlichen beziehungen gezeigt, damit die gesellschaft eingreifen kann. seine wünsche lösen sich auf in theater, da sie von theater verwirklicht werden. aus einer kritik des theaters wird neues theater. das ganze einstudierbar gedacht, mit experiment und exerzitium. in der mitte der v-effekt.³⁹

Theater für Lehrzwecke, Studium, Experiment und Exerzitium – schon die Begriffe, mit denen Brecht das große, bis zu seinem Tod im Jahr 1956 unabgeschlossene Theorie- und Theaterfragment *Der Messingkauf* erstmals

charakterisiert, verraten, dass er damit nicht zuletzt dort anknüpfen will, wo die Arbeit an *Fatzer* im Jahr 1931 abgebrochen war. Erkennbar geworden ist dies allerdings nur auf dem Wege einer gleichsam archäologischen Ausgrabung, die im Detail noch lange nicht abgeschlossen ist.⁴⁰ War doch Brechts Fragment zunächst durch die nach Brechts Tod im Berliner Ensemble produzierte Spielfassung, die mehrere Jahre lang mit Erfolg gezeigt wurde, und danach durch die in der Ausgabe von 1967 auf der Grundlage der nachgelassenen Schriften versuchte "editorische Rekonstruktion"⁴¹ geradezu verschüttet worden. Die neue Brecht-Ausgabe legte zwar den fragmentarischen Charakter des Materials frei, ließ aber durch nicht immer nachvollziehbare editorische Eingriffe wie die Angleichung der Kleinschreibung, die Umstellung von Texten oder den Verzicht auf Materialien den Leser leicht verkennen, dass wie im Fall des *Fatzers* der Zettelcharakter, die Wiederholungen, Korrekturen, Widersprüche, Revisionen und letztlich das Scheitern Brechts am zu Beginn avisierten und konzipierten Lehrbuch mindestens ebenso große Aufmerksamkeit verdiente wie die in den Texten niedergelegten Inhalte.

Mit gutem Grund könnte man heute aber behaupten, dass der *Messingkauf* nicht nur Brechts ambitionierteste Theorie – ein Experimentierlabor ohne Rücksichten auf die Eliten der Mit- oder Nachwelt, ein Publikum oder einen Markt – darstellt, sondern in gewisser Hinsicht auch die einzige, die auf der Höhe jener Theaterkonzeptionen war, denen er selbst den "höchsten standard technisch" zusprach. Wenn Heiner Müller zufolge Brecht noch kurz vor seinem Tod davon sprach, dass es "episches Theater" überhaupt erst geben werde, wenn die Perversion aufhöre, aus einem Luxus einen Beruf zu machen, den Beruf des Schauspielers, dann entspricht dem am ehesten *Fatzer* als Bruchstück eines *immer noch kommenden Theaters* und *Messingkauf* als eine *immer noch* un abgeschlossene, bruchstückhafte Theorie. Dagegen muss das noch immer als Brechts Theatertheorie gelesene *Kleine Organon* wohl eher als eine durch Fremdeinfluss zustande gekommene, etwas opportunistische Kompromiss-Arbeit bezeichnet werden.⁴²

Die Gemeinsamkeiten, die erlauben, vom *Messingkauf* als Brechts zweitem *Fatzer* zu sprechen, liegen auf der Hand: Hier wie da soll ein Denkender ganz buchstäblich, mit Walter Benjamins auf Herrn Keuner, die im *Fatzer* erstmals auftauchende Figur, gemünzten Worten formuliert, "zum Dasein auf der Bühne"⁴³ bewegt werden, wird Theorie auch im übertragenen Sinne zum Teil des Theaters, wenngleich eines fundamental gewandelten, des "Pädagogiums" bzw. des "Theaters,"⁴⁴ wie es im *Messingkauf* heißt, das sich selbst gewissermaßen als eine Stätte des Experimentierens begreift bzw. als Laboratorium, welches "das Verhalten der Menschen gegeneinander" (1931)⁴⁵ bzw. "Vorfälle aus dem gesellschaftlichen Zusammenleben der Menschen, welche der Erklärung bedürftig sind" zeigt, um ihnen "gegenüber zu gewissen praktisch verwertbaren Kenntnissen"⁴⁶ zu kommen, wie es der Philosoph im

Messingkauf, der “nach der Vorstellung” in “ein großes Theater”⁴⁷ gekommen ist, formuliert. Hier wie da sprengt der neue Zweck neben den überkommenen Formen des Theaters wie der Theorie alle Gattungen: Monologe, Dialoge, kurze und längere Szenen, Übungsstücke für Schauspieler, kurze Abhandlungen und lyrische Texte finden sich ebenso unter den Notizen zum *Messingkauf* wie Zeitungsausschnitte, Personenverzeichnisse sowie unzählige Gliederungsskizzen und Vergewisserungen darüber, was der Text überhaupt sei. Wie im Fall des *Fatzers* sind sie durch detaillierte, zum Teil szenisch angelegte Darstellungen des Anfangs, eine verhältnismäßig stabile Strukturierung – hier in vier Nächte – sowie durch abbrechende und letztlich unausgeführte Enden gekennzeichnet. Vor allem aber geht es hier wie da um eine Ideologiezertrümmerung, deren erster und prägender Gegenstand die Institution des Theaters selbst als einer Gestalt gewordenen Ideologie war. In heutiger Terminologie könnten beide Fragmente als Auseinandersetzungen mit dem eigenen Dispositiv (Foucault, Deleuze, Agamben) bezeichnet werden: Mit der “heterogene(n) Gesamtheit,” “bestehend aus Diskursen, Institutionen, architektonischen Einrichtungen, reglementierenden Entscheidungen, Gesetzen, administrativen Maßnahmen, wissenschaftlichen Aussagen, philosophischen, moralischen und philanthropischen Lehrsätzen.”⁴⁸

Zwischen beiden Texten gibt es allerdings einen entscheidenden Unterschied. Während *Fatzer* in Erwartung eines kommenden, auch das Theater fundamental verändernden Aufstands geschrieben worden sein dürfte, der, auch wenn er in der Theorie nicht vorweggenommen werden durfte, doch Spekulationen über ein gänzlich anderes Theater nährte – über eine Stätte, die der avisierten “freien Assoziation freier Individuen” entsprechend die Hierarchien auf allen Ebenen aufheben würde, angefangen mit der zwischen privilegierten Schauspielern und Zuschauern – ist der “*Messingkauf*” von einer doppelten Geste gekennzeichnet, die am prägnantesten im wiederkehrenden Wort “Abbau” zum Vorschein kommt. Vergleichbar dem Derridaschen und de Manschen Begriff der “Dekonstruktion” bezeichnet es zugleich die Auflösung des überkommenen Theaters wie auch eine Affirmation des Theaters, wenngleich in seiner denkbar allgemeinsten Form.

Das lässt sich eindrücklich am Beispiel des Umgangs mit den zentralen Angriffszielen der Kritik des überkommenen Theaters beobachten, mit Illusion und Einfühlung. Brechts generelle Wendung gegen die Illusion ist bekannt: Das Theater soll im Dienste der Erkenntnis und des Eingriffs der Betrachter die Distanz zur illusionierten Sache darstellen, indem es bei ihrer Vorstellung die eigene Realität seiner Mittel – den Körper des Schauspielers, die Scheinwerfer, etc. – nicht in Vergessenheit geraten lässt. Diese im Brechtismus zur Doktrin erhobene anti-illusionistische Position wird in einer für das szenische Denken des *Messingkaufs* charakteristischen Unterhaltung zwischen Schauspieler, Schauspielerin, Bühnenarbeiter, Dramaturgen

und Philosophen auf eine Weise kompliziert, die am prägnantesten in der womöglich als Kapiteltitle vorgesehenen Formulierung "abbau der illusion und der einföhlung"⁴⁹ festgehalten ist. Auf die Frage, ob das "Sichhineinversetzen in die Person" also "nur bei den Proben vor sich gehen" solle und "nicht auch beim Spielen?" äußert der Philosoph, dass jede andere als die bejahende Antwort riskiert, dass "dem ganzen alten unfug wieder ein türlein"⁵⁰ geöffnet wird, "nachdem ich das Tor vor ihm verschlossen habe." Er fährt fort: "Gleichwohl zögere ich," und räumt eine "ganz schwache Einföhlung" mit Blick auf einen "Grenzfall" ein, den er bei einer Probe gesehen habe, der letzten nach sehr vielen, "alle waren müde, man wollte nur noch einmal den Text und die Stellungen memorieren, bewegte sich mechanisch, sprach halblaut" und es blieb unklar, "ob bei den Schauspielern Einföhlung stattfand oder nicht. Ich muss aber sagen, dass die Schauspieler niemals wagen würden, so vor Publikum zu spielen, d.h. so wenig akzentuiert und so lässig, was die Wirkung betrifft (weil so darauf konzentriert, was alle 'Äußerlichkeiten' betraf)."⁵¹ Die Distanz zur Distanz, die Brechts Philosoph dergestalt einnimmt, ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert: Zum einen, weil hier mit Blick auf die Erfahrung einer Probe – also eines Theaters ohne andere als die dabei beteiligten Zuschauer – eine zu doktrinaire Regel korrigiert wird. Zum zweiten, weil die mit dieser Korrektur verbundene Gefahr für den gesamten Einsatz des Philosophen – und über ihn vermittelt: Brechts – nicht negiert, sondern gewissermaßen in Polylogform aufgehoben wird. Zum dritten aber vor allem, weil Brecht mit der hier artikulierten Distanz zur Distanz den Raum eröffnet, den in den letzten Jahrzehnten Gruppen und Künstler wie Rimini Protokoll, Walid Ra'ad, Rabih Mroué, Heiner Goebbels oder She She Pop mit ihrem Spiel mit der Illusion erkundet haben: Reflektiert wird hier wie da die gleichzeitige Unhintergebarkeit wie auch das Aufzulösende der Illusion betont, Illusion als Ideologie in der Tradition des frühen Marx begriffen, als notwendige Täuschung. "Abbau" bezeichnet präzise den Umgang mit ihr, den Brecht hier wie in seinen "Aufföhrungsmodellen" pflegen wird. Nicht von ungefähr taucht der Begriff dreimal in der imaginierten Eingangsszene des Gesprächs auf, die auf einer Bühne spielt, "deren dekoration von einem böhnenarbeiter langsam abgebaut wird,"⁵² der vom Dramaturgen gebeten wird, "die Kulissen nicht allzu rasch abzubauen, da sonst zuviel Staub aufgewirbelt wird" und darauf antwortet: "Ich baue ganz gemächlich ab. Aber weg müssen die Dinger, denn morgen wird etwas Neues probiert." Im Begriff des "Abbaus" klingt an, dass hier eine in 200 Jahren aufgebaute Ideologie wieder abgebaut, der "Vormarsch... zurück zur Vernunft"⁵³ angetreten werden soll. Doch nur, wo etwas aufgebaut worden ist, kann abgebaut werden, jede mögliche *Verwendung* des Theaters, so könnte man die dem *Messingkauf*eigene Einsicht beschreiben, selbst noch seine Zertrümmerung oder Verkehrung hat von einem gegebenen Theater und dessen Abbau auszugehen. Wobei eben die Einsicht in die Gebautheit des gegebenen Theaters es ist, die seinen Abbau erlaubt.

Und so geht denn nicht nur im Fall der “Illusion” und der “Einführung” mit dem lauten “nein” ein leises, aber unüberhörbares “ja” einher, sondern auch mit dem Theater im allgemeinen. Diese Bejahung kommt zur Sprache, wenn der Philosoph in der vom Abbau der Bühne eingeleiteten Szene des Fragments von den auf der Bühne eines leeren Theaters versammelten Teilnehmern des Gesprächs gefragt wird, “was ihn am Theatermachen überhaupt interessiert.”⁵⁴ Wenn Benjamin entsprechend in seinem Brecht-Essay von 1931 betont hatte, dass es oberste Aufgabe einer epischen Regie sei, “das Verhältnis der aufgeführten Handlung zu derjenigen, die *im Aufführen überhaupt* gegeben ist, zum Ausdruck zu bringen,”⁵⁵ so könnte man formulieren, dass es um eben dieses Verhältnis auch im *Messingkauf* geht. Antwortet der Philosoph hier wie in vielen Fragmenten, dass ihn am Theatermachen interessiere, “dass ihr mit eurem Apparat und eurer Kunst Vorgänge nachahmt, welche unter den Menschen stattfinden,”⁵⁶ so könnte dies zunächst noch recht traditionell als Interesse an der Abbildfunktion des Theaters begriffen werden. Tatsächlich wird hier jedoch nichts als die bloße Möglichkeit des Darstellens selbst affirmiert, das Darstellen als solches, als reines Mittel: “Die Schauspielkunst,” so führt der Philosoph an anderer Stelle aus, “kann nur als eine elementare menschliche Äußerung betrachtet werden, die ihren Zweck in sich hat. Sie... gehört zu den elementaren gesellschaftlichen Kräften, sie beruht auf einem unmittelbaren gesellschaftlichen Vermögen, einer Lust der Menschen in Gesellschaft, sie ist wie die Sprache selber, sie ist eine Sprache für sich.”⁵⁷ Über die je historische Ausformung des Theaters und speziell über diejenige hinaus, die im *Messingkauf* zum Zweck des Abbaus portraitiert wird – ein auf den Markt angewiesenes, bürgerliches Theater, das sich vom Boulevard-Theater ebenso absetzt wie von den aristokratischen Vorläufern⁵⁸ – insistiert der Philosoph so auf Theater als einem mit der Erfahrung des Seins in Gesellschaft verbundenen mimetischen Vermögen.

Das Verhältnis von Bejahung und “Abbau” wird von Brecht mit einer bewundernswerten Differenziertheit in jener Anekdote auf den Punkt gebracht, die dem “Fragment” seinen Namen gibt. Der Philosoph gibt an, er fühle sich

wie ein Mensch..., der, sagen wir, als Messinghändler zu einer Musikkapelle kommt und nicht etwa eine Trompete, sondern bloß Messing kaufen möchte. Die Trompete des Trompeters besteht aus Messing, aber er wird sie kaum als Messing verkaufen wollen, nach dem Wert des Messings, als soundso viele Pfund Messing.⁵⁹

Der Vergleich führt vor Augen, dass der Philosoph zwar am Material des Theaters interessiert ist, es aber, wie der Messinghändler das Messing der Blasinstrumente, anders verwenden will. Doch was ist dieses Material?

Lexika zufolge hat man es hier mit einer Legierung aus Kupfer und Zink sowie gegebenenfalls weiteren Zusätzen zu tun. Mit Hilfe dieses schon im 4. Jahrtausend vor Christi verwendeten Materials lässt sich, zumal mit dem beim Bau von Blechblasinstrumenten verwendeten "Goldmessing," Gold simulieren. Messing ist, anders gesagt, Theatergold. Und der Messingkäufer ist insofern nicht etwa ein Gold- oder Eisenhändler, der am Rohstoff interessiert ist, sein Interesse gilt vielmehr einem Material, das sich dadurch auszeichnet, dass es für Anderes steht, dass es verweist. *Messing* kann als Allegorie von Ideologie im beschriebenen Sinne bezeichnet werden: Es ist für die Funktionen, in denen es eingesetzt wird, die Illusion des Goldes etwa, notwendig und doch zugleich eine Form der (Augen-)Täuschung, des Betrugs, kurz: es steht für das Theaterhafte am Theater.

Das Interesse, das dergestalt am Theaterhaften des Theaters artikuliert wird, kommt nicht zuletzt im emphatischen Bekenntnis des Philosophen zur "Leichtigkeit" zum Ausdruck. Wie wichtig gerade diese, in mehreren Notizen⁶⁰ erläuterte Qualität zu sein scheint, zeigt sich schon darin, dass sich unter den Manuskripten des *Messingkaufs* eines findet, auf dem nur das eine Wort steht: "Leichtigkeit."⁶¹ Sie erscheint dem Dramaturgen des *Messingkaufs* das einzige zu sein, was der Philosoph von den "für die Ausübung von Kunst allgemein für nötig gehalten(en)" Qualitäten nicht gestrichen hat. Er bezeichnet sie als das "Wissen, dass dieses Etwas-Vorgeben, für das Publikum Zurechtmachen nur in einer heiteren, gutmütigen Stimmung vor sich gehen kann, einer Stimmung, in der man zum Beispiel auch zu Späßen geneigt ist."⁶² Wie Brecht für "Aus nichts wird nichts" zu Zeiten seiner Arbeit am *Fatzer* imaginiert hatte, dass alle "wie Akrobaten" spielen sollten oder wie eine "Fußballmannschaft,"⁶³ so beschreibt der Dramaturg nun als richtige Bestimmung des Ortes der Kunst die Unterscheidung "zwischen der Arbeit eines Mannes, der fünf Hebel an einer Maschine bedient, und einem Mann, der fünf Bälle auffängt."⁶⁴ Dort wie hier erscheint Theater so als notwendiger Überschuss, Verausgabung (*Bataille*),⁶⁵ Luxus. Im Theatermachen, so erläutert der Philosoph, liege "seiner Natur nach etwas Leichtes,"⁶⁶ das unbedingt bewahrt werden müsse. Seine Ausführungen lassen dabei deutlich werden, dass das, was er unter dem Begriff der "Leichtigkeit" fasst, zugleich die Möglichkeitsbedingung von Theater beschreibt wie auch dessen Skandalon und Gefahr. Am deutlichsten wird dies in der folgenden Passage:

Es mag ja auch beinahe anstößig erscheinen, dass wir hier jetzt, zwischen blutigen Kriegen, und keineswegs, um in eine andere Welt zu flüchten, solche theatralischen Dinge diskutieren, welche dem Wunsch nach Zerstreung ihre Existenz zu verdanken scheinen. Ach, es können morgen unsere Gebeine zerstreut werden! Wir beschäftigen uns aber mit dem Theater, gerade weil wir ein Mittel

bereiten wollen, unsere Angelegenheiten zu betreiben, auch damit. Aber die Dringlichkeit unserer Lage darf uns nicht das Mittel, dessen wir uns bedienen wollen, zerstören lassen.⁶⁷

Der Wunsch nach Zerstreuung, dem sich das Theater zu verdanken scheint, nach dem Spielerischen, Heiteren, wird hier auf den ersten Blick rein assoziativ mit der im barock anmutenden Bild festgehaltenen Aussicht auf die Zerstreuung der Gebeine verknüpft, als sei er eine Art von Freudschem "Todestrieb" oder die in Benjamins "Kunstwerkaufsatz" beschriebene Selbstentfremdung der Menschheit, die sie "ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuss ersten Ranges erleben lässt."⁶⁸ Tatsächlich aber dürfte hier gerade mit Blick auf die Endlichkeit des Menschen als dessen Menschliches das Theaterhafte definiert werden, verstanden als "Sprache" bzw. reine "Sprachlichkeit" - etwas, das sein gesellschaftliches Sein überhaupt erst ermöglicht und sich doch zugleich jeder Definition des Menschlichen, jedem wie immer gearteten Zwang und letztlich jeder positiv gefassten Gesellschaft widersetzt. Wobei der Witz darin liegt, dass Brecht sich für die Entgegnung auf den Vorwurf, angesichts schrecklicher Dinge Zerstreuung zu suchen, einer Doppeldeutigkeit des Wortes "Zerstreuung" besinnt. Das Recht zur Zerstreuung leitet er so aus der unvermeidlichen, der Sprache gleichursprünglichen Zerstreuung ab, aus Sprache als dem Tod der Intention ihrer Sprecher, als von einem anfänglichen Zeichenüberschuss gekennzeichnete Entgrenzung. Sie wird zum Modell des als solchen affirmierten ebenso unhintergehbaren, wie gleichwohl immer noch störenden Theaters: "Leichtigkeit" ist, for better or worse, sein notwendig überflüssiges Element. Entsprechend führt der Philosoph aus, dass Gesetzmäßigkeiten an "widerstrebenden Typen" nachzuweisen seien, und der Dramaturg erläutert, dass sich die künstlerische Zeichnung eines Nashorns von einer wissenschaftlichen dadurch unterscheidet, dass sie etwas von den Beziehungen verrate, die der Zeichner zu diesem Tier habe: "Das Tier scheint faul oder zornig oder verfressen oder listig. Es sind einige Eigenschaften hineingezeichnet, welche zum bloßen Studium des Knochenbaus zu wissen überflüssig sind."⁶⁹

Eben die so bezeichnete Qualität der Kunst, "Leichtigkeit," ist aber auch dem *Messingkauf* selbst eigen, zumindest, wenn man die Typoskripte dieses großen, inkommensurablen Fragments betrachtet. Es fällt dann auf, dass hier neben zahlreichen vielleicht nützlichen, vielleicht auch nur der Laune eines Augenblicks, einer bestimmten Probe oder Begegnung, verdankten Überlegungen zum Theater, neben Berichten über Experimente Brechts, respektive "des Augsburgers" oder des "Stückeschreibers" und dramaturgischen Erwägungen, neben Reden des Philosophen sowie Dialogen und Polylogen, die ihnen die nicht ganz aufhebbaren Einwände seiner Gesprächspartner entgegensetzen, neben philosophische Erörterungen, etwa zur Frage des Rechts der "Vernichtung des Asozialen,"⁷⁰ vor allem von

Beginn an auf die Leichtigkeit auch dieser Theatertheorie hingearbeitet wird. So mag der Philosoph, wie mitunter gesagt wurde, das “alter ego” Brechts oder gar ein Lehrmeister in Sachen Marxismus oder Materialismus sein, was schwer zu beweisen wäre, vor allem aber muss er von Beginn an im Sinne Brechts kritischen Leser ein wenig zweifelhaft, ja unseriös erscheinen. In keiner Notiz des Fragments erfahren wir, wieso der Philosoph als Philosoph bezeichnet wird. Wir kennen keines seiner Werke, wir wissen nicht, ob ihn eine Universität promoviert, eine *peer review* mit den höheren Weihen des Faches versehen hat. Ja, selbst an seinen wahren Absichten sind Zweifel erlaubt, heißt es doch in der vielleicht ersten Notiz zum “Messingkauf” über ihn: “Eine Schauspielerin hat ihn eingeladen.”⁷¹ Von Anfang an steht so die Möglichkeit im Raum, dass dieser vermeintlich allwissende Philosoph auch aus anderen als philosophischen und politischen Gründen den Weg ins Theater gefunden hat. Nicht minder im Dunkeln bleibt, wie jene Abbilder der “Vorgänge...unter den Menschen”⁷² eigentlich aussehen sollen, die der Philosoph sich vom neuen Theater oder vom Theater erhofft. Keine einzige Notiz des Fragments gibt davon ein Beispiel.

Dieses weitgehende Fehlen eines positiven Beispiels jenes anderen, zukünftigen Theaters – oder Theaters – dürfte hier wie im *Fatzer* kein Zufall sein. Eher dürfte sie der Brechtschen Negativität einerseits, seiner Ablehnung utopischer Vorstellungen, die die Gegenwart in die Zukunft hinein verlängern, andererseits geschuldet sein. Einen Hinweis, wie das *Publikum* eines zukünftigen Theaters nach Maßgabe des *Messingkaufs* aussehen könnte, findet sich allerdings in einer Notiz über die “Personen” des *Messingkaufs*. Dort liest man: “Der Beleuchter gibt das neue Publikum ab. Er ist Arbeiter und mit der Welt unzufrieden.”⁷³ Diese Vorstellung des zukünftigen Publikums kann aber als dessen in mehrerer Hinsicht allegorische Darstellung begriffen werden: So liegt nahe, das zukünftige Publikum als ein im gegenwärtigen Theater aus dem Zuschauerraum ausgeschlossenes, das Funktionieren der Bühne durch seine Arbeit sicherndes Proletariat zu begreifen. Als Beleuchter steht dieses zugleich ganz buchstäblich im Dienste der Aufklärung. Vor allem aber weist diese Angabe, wenngleich unscheinbar, darauf hin, dass der *Messingkauf* auf ein Theater abzielt, in dem es nur am Prozess beteiligte geben wird, auf ein Theater ohne Zuschauer.

4. Der abwesende Zuschauer

Die Tendenz auf ein Theater ohne Zuschauer in Brechts zwei inkommensurablen Fragmenten *Fatzer* und *Messingkauf* legt nahe, danach zu fragen, was es überhaupt mit der theater- wie medientheoretischen Denkfigur des Zuschauers auf sich hat. Nicht von ungefähr erlangte das Nachdenken über den “Zuschauer” in der Theatertheorie im Zusammenhang mit jenem

großen Umbruch seit den sechziger Jahren zentrale Bedeutung, den die deutschsprachige Theaterwissenschaft mit den Begriffen einer “performativen Wende”⁷⁴ oder des “postdramatischen Theaters”⁷⁵ zu fassen versuchte. Wie die neuere Forschung zur Commedia dell’arte, zum französischen Théâtre de la Foire, zu Paraden, Karnevalssumzügen und Farcen, aber selbst zum griechischen Theater deutlich macht, entsprechen große Teile der langen Geschichte des abendländischen Theaters – vom außereuropäischen Theater gar nicht erst zu reden – viel eher dem damit beschriebenen Modell eines Spiels im von Darstellern und Betrachtern geteilten Raum als jener von Brechts Theaterleuten abgebauten, zwischen dem 17. und 19. Jahrhundert dominant gewordenen, sehr begrenzten bürgerlichen Theaterform, die durch die Form des Dialogs auf einer durch die vierte Wand abgetrennten Guckkastenbühne charakterisiert wird.⁷⁶ Dass die bürgerliche Theaterform bis heute noch häufig mit Theater überhaupt verwechselt wird, kann als Resultat ihres Siegeszuges betrachtet werden, der mit der Abwertung und dem weitgehenden Vergessen anderer Möglichkeiten einher ging. Deren Wiederentdeckung in neuen Theaterformen, die auf Straßen, Plätzen und in Fabriken, mit anderer Aufteilung des Raumes und neuer Definition der Rolle von Spielern und Betrachtern verbunden waren, korrespondierte in den vergangenen Jahrzehnten die nicht zuletzt von Brechts Andeutungen ausgehende Erkenntnis der Theaterwissenschaft, welcher einschneidender Reformen es bedurfte, um das im 18. Jahrhundert noch gänzlich unvorstellbare kontemplative Publikum auf seinem Platz zu einen und zu bannen: Das lärmende, gefährliche Parkett, das um 1700, wie Jeffrey Ravel durch Studium der Polizeiakten der Spätzeit des Grand Siècle ermittelt hat, zugleich Herr über Erfolg und Misserfolg wie auch beständiger Unruheherd in jeder Vorstellung war, musste durch die Bestuhlung des Parketts auf die Ränge verwiesen, die privilegiertesten, meist aristokratischen Betrachter von ihren Plätzen auf der Bühne vertrieben werden.⁷⁷ Die Beleuchtung war, wie Roland Dreßler⁷⁸ und Wolfgang Schivelbusch⁷⁹ nachzeichneten, mit Hilfe von Kronleuchtern, Gaslicht und später elektrischem Licht bei gleichzeitiger vollständiger Verdunkelung des Zuschauerraums in den Dienst der stillen Konzentration auf die erhellte Bühne zu stellen und korrespondierend an der akustischen wie visuellen Eliminierung der “physischen Präsenz des Zuschauers” (Claudia Benthien)⁸⁰ zu arbeiten. Diese ganze Geschichte der Befriedung und Disziplinierung der “schwarzen Bestie” Publikum musste mehr oder weniger in Vergessenheit geraten, um das an ihrem Ende stehende, beschränkte bürgerliche Theatermodell als allgemeines, ja als *das* Theater überhaupt erscheinen zu lassen und mit ihm das stumme, still im Dunkeln sitzende Publikum als dessen passiven Bestandteil.

Es ist aus der Distanz nicht Brechts kleinstes Verdienst, dass er diesem beschränkten Modell des Theaters in seinen radikalsten Theaterentwürfen *Fatzer* und *Messingkauf* ein allgemeines gegenüberstellt, das der Erkenntnis

Rechnung trägt, dass die Aufkündigung des bürgerlichen Theaterdispositivs nicht mit der Aufkündigung von Theater überhaupt gleichzusetzen ist. Wie in vielen seiner theatertheoretisch wie -praktisch radikalsten Entwürfe antwortete Brecht mit seiner Re-Animierung des in diesem Dispositiv gebannten und disziplinierten Betrachters dabei auf eine Woge von Reformbewegungen, die in der Nachfolge Wagners, der im Zuschauer einen organisch mitwirkenden Zeugen sah, in ihm etwa den "ersten Partner des Schauspielers" (Reinhardt) oder den "vierten Schöpfer" (Meyerhold) sehen wollten. Was dabei die besondere Bedeutung seiner zwei Fragmente ausmacht, ist weniger, dass sie ein Theater ohne empirische Zuschauer imaginierten, als vielmehr, dass sie ein radikal zukünftiges, *immer noch kommendes Theater* und dessen Theorie beschreiben, das in seiner gegenwärtigen Unabgeschlossenheit an die Stelle des Zuschauers als eines empirischen Besuchers einer Aufführung oder kop-präsenten Mitspielers, einer definierbaren Figur oder gar einer statistisch bestimmbar Größe das Bewußtsein von dessen Abwesenheit setzt. Als *Anderer* des Pädagogiums wie des Theaters stellt der abwesende Zuschauer zunächst einmal nichts als die Lücke dar, die das eine wie das andere daran hindert, präsent zu werden. Damit wird aber eine Orientierung gegeben, die noch in der gegenwärtigen Flut von theaterwissenschaftlichen Studien zum Thema des Zuschauers und gerade aufgrund der dort anzutreffenden allgemeinen Verunsicherung Beachtung verdienen würde. Wenn der Zuschauer heute als – mit dem von Bachelard und Foucault geprägten Begriff gesprochen - epistemologische Grundlage des Theaters begriffen werden könnte, auf jeden Fall als eine in keiner Weise positiverbare Größe, sondern viel eher als "ein Loch: ...etwas, das sich widersetzt, gefüllt zu werden,"⁸¹ so kann im Rückblick Brechts Vision des Theaters ohne Zuschauer als die erste Formulierung dieser Einsicht begriffen werden. Wobei, was im *Messingkauf* als "Theatermachen überhaupt," notwendiger Überschuss bzw. letztlich einfach als "Messing" bezeichnet wird, als frühe Formulierung jener unhintergehbaren Vermittlung durch eine "dritte Sache," die "keiner besitzt," gelesen werden kann, die Jacques Rancière zufolge die Voraussetzung der "Kopräsenz" von Zuschauern und Spielern ist.⁸² Was Brechts Theatertheorie im Vergleich mit derjenigen Rancières auszeichnet, ist allerdings, dass sie an einer qualitativen Differenz festhält, mithin an einer kritischen Sicht auf die Bühne. Zugleich schärft sie in der Insistenz auf der "Leichtigkeit" den Blick für jene Qualität im Theater, die nichts mit Kommunikation, Austausch oder Mitteilung zu tun hat, für eine künstlerische Sprache oder Handschrift, die nicht aufgeht in der beliebigen Übersetzung in dieses oder jenes Meinen.

5. Der eine und der andere Brecht – ein paar Schlussbemerkungen

Was die Ausgrabung des *Messingkaufs* als Brechts zweitem großen inkommensurablen Fragment über die Diskussion und die neuerliche Lektüre

dieses Textes hinaus nahelegt, ist eine Relektüre auch anderer Texte des – aus Sicht des anderen – “einen” Brechts. Es wäre dabei aber im Wissen um Brechts lebenslange Arbeit an der Analyse und am Abbau des überkommenen Dispositivs kritisch nach den Konzessionen und opportunistischen Zugeständnissen an die Umstände zu fragen, die ihn zu einer Produktion auf niedrigerem technischen Standard bewogen haben.

Eine solche neuerliche Befragung scheint mir heute nicht zuletzt unter politischen Gesichtspunkten geboten: Beruht doch das durch die Entdeckung des “anderen Brechts” fraglich gewordene Autorenbild eines vom jungen Wilden über den lernenden Marxisten zum alten Meister sich heranbildenden Brecht nicht zuletzt auf einer Ausblendung der Wahrnehmung der großen Zäsur, die für Brechts Theaterarbeit sein Gang ins Exil bedeutete. Was als Schwächen der Theatertexte des späteren Brechts zu beschreiben ist, lässt sich anders auch als Spuren oder Male der Vertreibung und Depravierung des ins Exil vertriebenen begreifen.

Fatzer wie *Messingkauf* stellen Extrempunkte in Brechts Arbeit dar, insofern beide Fragmente um der Zukunft *des* Theaters willen der bekannten Institution des Theaters die Gefolgschaft aufsagen oder an ihrem Abbau arbeiten. Über die konkreten Erscheinungen des Theaters hinaus erlauben sie, zu reflektieren, was es mit Theater überhaupt auf sich haben könnte. Als Bruchstücke eines in jeder Gegenwart unmöglichen Theaters öffnen sie die Institution für einen *immer noch kommenden* Anderen.

Anmerkungen

¹ Vgl. die im Brecht-Archiv aufbewahrte Notiz BBA 159/31, zit. nach Reiner Steinweg, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung* (Stuttgart: Metzler, 1972), S. 52.

² BBA 58/09-11, zit. nach Steinweg, *Das Lehrstück*, S. 51.

³ Ebd.

⁴ *Europe: Revue mensuelle* 35 (1957): S. 173 f., zit. nach Steinweg, *Das Lehrstück*, S. 61.

⁵ Vgl. Steinweg, *Das Lehrstück*, S. 62.

⁶ Vgl. Brecht, *Fatzer*, in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht u. a., Hrsg., Bd. 10.1 (Berlin und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988-2000), S. 387-529. Diese Ausgabe wird nachfolgend zitiert als BFA Bd., Seitenzahl.

⁷ BBA 109/14 und 520/07, zit. nach Steinweg, *Das Lehrstück*, S. 22.

⁸ Brecht, *Arbeitsjournal*, Werner Hecht, Hrsg., Bd. 1, 1938-1942 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974), S. 32.

⁹ Vgl. Heiner Müller, "Fatzer ± Keuner," in Müller, *Material. Texte und Kommentare*, Frank Hörnigk, Hrsg. (Leipzig: Reclam, 1989), S. 30-36; hier S. 35. Müllers Essay, explizit eine große Abrechnung mit Brecht, implizit aber vor allem mit dessen Rezeption im von Brecht geprägten Nachkriegstheater beider deutscher Staaten, kann aus heutiger Sicht nicht zuletzt als Korrektur von Müllers eigener Spielfassung des *Fatzer* begriffen werden, einer Auftragsarbeit, die ein Jahr zuvor, im Jahr 1978, mit mäßigem Erfolg, im Hamburger Schauspielhaus uraufgeführt worden war. Sie hatte eben das, was er am *Fatzer*-Fragment rühmt, unterschlagen. Aus dem inkommensurablen Produkt war ein spielbares Stück geworden, eine Parabel auf das Ende der ersten Generation der RAF im deutschen Herbst, verpackt und ausgeliefert für die resignierte westdeutsche linke Elite der späten 70er-Jahre. Dagegen deutet Müller in seinem Essay auf das hin, was am Ende des großen Jahrzehnts des sich auf Brecht berufenden sozialdemokratischen Regietheaters an *Fatzer* wiederzuentdecken war: Ein Text, der sich jeder Art des Auftrags verweigert, keine Rücksichten auf das bestehende Theater und seine Erwartungen nimmt, auf die Literatur und ihre Gattungen, auf Regeln und Traditionen.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Walter Benjamin, *Versuche über Brecht*, Rolf Tiedemann, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971). Die erste, weniger umfangreiche Ausgabe dieses Bandes erschien im Jahr 1966.

¹² Vgl. Marc Silberman, Hrsg., *The Other Brecht / Der andere Brecht I & II (The Brecht Yearbook 17 [1992] und 18 [1993])*.

¹³ Vgl. Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, Hrsg., *Bertolt Brechts Hauspostille. Text und kollektives Lesen* (Stuttgart: Metzler, 1978).

¹⁴ Vgl. Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des "konstruktiven Defaitismus": Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertold Brecht und Heiner Müller* (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 2002).

¹⁵ Vgl. Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, "Ein Vorschlag zur Güte. Zur doppelten Polarität des Lehrstücks," in Steinweg, Hrsg., *Aufregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), S. 302-318; Rainer Nägele, "Brechts Theater der Grausamkeit: Lehrstücke und Stückwerke," in Walter Hinderer, Hrsg., *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1984), S. 300-320.

¹⁶ Vgl. Andrzej Wirth, "Brecht's Fatzer: Experiments in Discourse Making," *The Drama Review* 22.4 (1978): 55-66; Judith Wilke, *Brechts "Fatzer"-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar* (Bielefeld: Aisthesis, 1998).

¹⁷ Vgl. Brecht, *Arbeitsjournal*, S. 32.

¹⁸ Brecht, *Der Messingkauf* (BFA 22, S. 695-869). Das Fragment wird nachfolgend nach dieser Ausgabe zitiert. Es unterscheidet sich in großen Teilen fundamental von der Ausgabe, die in Brechts *Gesammelten Werken* von 1967 abgedruckt ist. Deren Herausgeber versuchten, auf der Grundlage der nachgelassenen Schriften eine "editorische Rekonstruktion," eine "Lesefassung," die "lesbare...Anordnung" sein sollte, gleichwohl die "Nahtstellen" sichtbar bleiben lassen wollte. Das Resultat, das auch den Übersetzungen des Textes in andere Sprachen zugrundegelegt wurde, ist heute nur noch als Dokument des Brecht-Bildes der 1960er-Jahre von Interesse. Vgl.

Brecht, *Der Messingkauf*, in Brecht, *Gesammelte Werke 16. Schriften zum Theater 2* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967, S. 497-657). Die Ausgabe von 1967 wird nachfolgend zitiert als BBW Band, Seitenzahl.

¹⁹ Vgl. BBA 433/18; Steinweg, *Das Lehrstück*, S. 18; und BFA 10, S. 517.

²⁰ Vgl. *Versuche* 1-12, Heft 1-4 (Berlin und Frankfurt: Suhrkamp, 1959), S. 6.

²¹ Vgl. BFA 10, S. 469.

²² Ebd.

²³ Vgl. Walter Benjamin, "Bert Brecht," in Benjamin, *Versuche über Brecht*, S. 9-16; hier S. 14.

²⁴ Vgl. BFA 10, S. 388.

²⁵ Vgl. BFA 10, S. 477.

²⁶ Vgl. Lehmann, "Versuch über Fatzer," in Lehmann, *Das politische Schreiben* (Berlin: Theater der Zeit, 2002), S. 251-260.

²⁷ BFA 10, S. 477.

²⁸ Vgl. BFA 10, S. 691 f.

²⁹ BFA 10, S. 524 f.

³⁰ Vgl. zu diesem Zeitschriftenprojekt: Erdmut Wizisla, "Krise und Kritik (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftenprojekt," in Wizisla und Walter Optiz, Hrsg., *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin* (Leipzig: Reclam, 1992), S. 270 - 302.

³¹ BBA 112/57 und 66. Zit. nach Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S. 73.

³² Vgl. Ignatius von Loyola, *Geistliche Übungen* (Würzburg: Echter, 2008); vgl. auch Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola* (Paris: Seuil, 1971).

³³ Vgl. BFA 10, S. 517.

³⁴ Vgl. BFA 10, S. 525.

³⁵ BFA 21, S. 180.

³⁶ Vgl. *Europe: Revue mensuelle* 35 (1957): 173 f., zit. nach Steinweg, *Das Lehrstück*, S. 61. Vgl. auch Benjamin, "Was ist das epische Theater? (1). Eine Studie zu Brecht," in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Hrsg., Bd. II.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), S. 519-531; hier S. 525. Vgl. auch die entsprechende Verwendung des Bildes vom "Lockern" in BBA 445/55, zit. bei Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke*, S. 136.

³⁷ Vgl. etwa BBW 17, S. 1106.

³⁸ Vgl. Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke*, S. 77.

³⁹ Brecht, *Arbeitsjournal*, S. 28 f.

⁴⁰ Hingewiesen sei hier auf mehrere, zum Teil noch im Entstehen begriffene Arbeiten zum *Messingkauf*, die sich aus Seminaren heraus entwickelt haben, die ich in Hamburg (WS 2009/2010) und Frankfurt (SoSe 2012) unterrichtet habe, namentlich auf die Dissertation von Lydia White und die Magisterarbeit von Kathrin Dyck. Daneben

sei auf die seit dem Jahr 2011 gemeinsam von der Theaterwissenschaft in Frankfurt und Tel Aviv unternommene Forschungsarbeit über den Messingkauf hingewiesen, an der Forscher aus Tel Aviv, Frankfurt, Hamburg, Chicago und Rostock beteiligt waren und noch sind. Meine Ausführungen, die ich zum Teil erstmals in diesem Kreis oder diesen Seminaren dargelegt habe, verdanken den gemeinsamen Diskussionen in diesem Kreis sehr viel.

⁴¹ Vgl. Brecht, *Arbeitsjournal*, S. 32.

⁴² Dass Brechts *Kleines Organon* ein durch äußeren Druck zustande gekommenes "Programm" darstellt, das Brechts Arbeitsweise und Auffassung von Theorie und Theater nicht entsprach, legt eine Äußerung Helene Weigels nahe. Im Interview mit Werner Hecht erzählt sie:

Weigel: Ich habe den Brecht gedrängt, dass er seine theoretischen Schriften ordnet. Da gab es so viel Angefangenes. Du brauchst ein Programm, habe ich gesagt, dass sie sehen, was du willst. Er war davon nicht sehr begeistert, aber er hat es eingesehen und das Organon geschrieben.

Hecht: Ach, das haben Sie angeregt!

Weigel: Ich bin froh, dass er es gemacht hat. Er war wirklich am Anfang verärgert über den Vorschlag. Immer schleppte er viele Seiten Theorie mit herum und wollte sie ordnen. Aber er kam nie dazu, er hat sich davor auch etwas gedrückt, weil die Notizen tatsächlich sehr unübersichtlich waren. Dennoch wusste er immer ganz genau, was er wollte.

Helene Weigel, "Vorbereitung für Berlin," in Werner Hecht, Hrsg., *Brechts Antigone des Sophokles* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988), S. 182 f.; hier S. 183.

⁴³ Benjamin, "Was ist das epische Theater? (1). Eine Studie zu Brecht," S. 519-531; hier S. 523.

⁴⁴ Vgl. unter anderem BFA 22, S. 696.

⁴⁵ Vgl. Brecht, "Aus nichts wird nichts" (BFA 10, S. 679-718; S. 699).

⁴⁶ Vgl. BFA 22, S. 715.

⁴⁷ Vgl. BFA 22, S. 695.

⁴⁸ Vgl. Michel Foucault, *Dits et Ecrits / Schriften*, Daniel Defert und François Ewald, Hrsg., Bd. 3 (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003), S. 392-395; Giorgio Agamben, *Was ist ein Dispositiv?* Andreas Hiepko, Übers. (Zürich und Berlin: Diaphanes, 2008); Gilles Deleuze, "Was ist ein Dispositiv?" in François Ewald und Bernhard Waldenfels, Hrsg., *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), S. 153-162.

⁴⁹ Vgl. das Manuskriptblatt BBA 124/88, abgedruckt in BFA 22, S. 719.

⁵⁰ Vgl. das Manuskriptblatt BBA 127/55, abgedruckt in BFA 22, S. 823.

⁵¹ Vgl. BFA 22, S. 823.

⁵² BBA 126/13; BFA 22, S. 773.

⁵³ BBA 127/48; BFA 22, S. 803.

⁵⁴ Vgl. BFA 22, S. 773.

- ⁵⁵ Benjamin, "Was ist das epische Theater?" S. 529.
- ⁵⁶ BFA 22, S. 773.
- ⁵⁷ BFA 22, S. 754.
- ⁵⁸ Vgl. dazu speziell das Fragment B 135 (BFA 22, S. 802-804).
- ⁵⁹ BFA 22, S. 778.
- ⁶⁰ Vgl. die Fragmente B2 (BFA 22, S. 705), B 87 (BFA 22, S. 752), B 145 (BFA 22, S. 810), B153 (BFA 22, S. 817).
- ⁶¹ Vgl. BBA 127/02.
- ⁶² Vgl. BFA 22, S. 752.
- ⁶³ Vgl. BFA 10, S. 691.
- ⁶⁴ BFA 22, S. 752.
- ⁶⁵ Vgl. Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie* (München: Mathes & Seitz, 1987).
- ⁶⁶ Vgl. BFA 22, S. 817.
- ⁶⁷ Vgl. ebd.
- ⁶⁸ Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit," in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. VII.1, S. 350-384; hier S. 384.
- ⁶⁹ Vgl. B 72 (BFA 22, S. 744).
- ⁷⁰ Vgl. B 67 (BFA 22, S. 741f.).
- ⁷¹ Vgl. A 1 (BFA 22, S. 695).
- ⁷² Vgl. B 115 (BFA 22, S. 773).
- ⁷³ Vgl. B3 (BFA 22, S. 696).
- ⁷⁴ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004).
- ⁷⁵ Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999).
- ⁷⁶ Vgl. Nikolaus Müller-Schöll, "Der 'Chor der Komödie.' Zur Wiederkehr des Harlekins im Theater der Gegenwart," in Müller-Schöll, André Schallenberg und Mayte Zimmermann, Hrsg., *Performing Politics. Politisch Kunst machen nach dem 20. Jahrhundert* (Berlin: Theater der Zeit, 2012), S. 189-201.
- ⁷⁷ Jeffrey S. Ravel, *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture (1680-1791)* (Ithaca: Cornell University Press, 1999).
- ⁷⁸ Roland Dreßler, *Von der Schaubühne zur Sittenschule. Das Theaterpublikum vor der vierten Wand* (Berlin: Henschel, 1993).
- ⁷⁹ Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der Helligkeit im 19. Jahrhundert* (Frankfurt am Main: Fischer, 2004).
- ⁸⁰ Claudia Benthien, "Die Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen," in Sylvia Sasse und Stefanie Wenner, Hrsg.,

Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung (Bielefeld: transcript, 2002), S. 171-190.

⁸¹ Vgl. Dietmar Kammerer, Hrsg., *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst* (Bielefeld: transcript, 2012).

⁸² Vgl. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer* (Wien: Passagen, 2009). Vgl. dazu auch Müller-Schöll, "Das undarstellbare Publikum. Vorläufige Anmerkungen für ein kommendes Theater," in Sigrid Gareis und Krassimira Kruschkova, Hrsg., *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft* (Berlin: Theater der Zeit, 2009), S. 82-90.

A Theater Experience between the University and the Favela

This is a retrospective account of a theater experience realized during six years (2009-2014) with a group of teachers and students of a high school in a favela of Belém (Amazonia). We elaborated scenic adaptations of novels written by Dalcídio Jurandir (1909-1979), who especially depicts the life conditions of the poor classes. From our performances, which were presented also to an academic public, we comment on a choice of scenes which we may call, alluding to Brecht, learning scenes: 1) an initiation into the favela, 2) learning between the high school and the “school of the street,” 3) a detective play, 4) play with masks, unmasking and carnivalization, 5) attempts to escape and their obstruction, and 6) theater and socialization. In view of the fact that the deficiency of the public school system in Brazil is one of the main reasons for the continuance of social inequity and the stagnation of civic development, we think that dialogues of this kind between the university and the favelas should be improved and increased.

Hier wird ein zusammenfassender Rückblick auf sechs Jahre Theaterarbeit (2009-2014) mit einer Gruppe von Lehrern und Schülern aus einer Favela in Belém gegeben. Es handelt sich um szenische Adaptationen von Romanen Dalcídio Jurandirs (1909-1979), der besonders die Lebensbedingungen der unteren Gesellschaftsschichten dargestellt hat. Aus unseren Aufführungen, die wir stets auch einem akademischen Publikum vorgeführt haben, wird hier eine Auswahl von Szenen kommentiert, die wir in Anknüpfung an Brecht als “Lernszenen” bezeichnen. Sie sind auf sechs Themen zentriert: Einführung in die Welt der Favela; Zwischen Gymnasium und Schule der Straße; Detektivspiel oder: Lust am Lernen; Maskenspiel, Entlarvung und Karnevalisierungs-Effekt; Ausbruchsversuche und ihre Demontage; Theater als Ort der Sozialisation. Angesichts der Tatsache, dass die Defizite im öffentlichen Bildungssystem Brasiliens einer der Hauptgründe für die Fortdauer der gesellschaftlichen Gegensätze und für die Stagnation der staatsbürgerlichen Entwicklung sind, erscheint es uns wünschenswert und notwendig, dass Dialoge dieser Art zwischen der Universität und den Favelas weiter entwickelt werden.

Theaterarbeit zwischen Universität und Favela

Willi Bolle

Dies ist ein zusammenfassender Rückblick auf eine Theaterarbeit, die ich von 2009 bis 2014 mit einer Gruppe von Lehrern und Schülern einer Grund- und Sekundarschule in der Favela Terra Firme in der Amazonas-Metropole Belém durchgeführt habe. Unsere Text-Grundlage war das Werk von Dalcídio Jurandir (1909-1979), eines Schriftstellers aus jener Region, der in einem zehnbändigen Romanzyklus (1941-1978) die Lebensbedingungen und die Alltagskultur der Bewohner Amazoniens, besonders der unteren Gesellschaftsschichten dargestellt hat.¹ Der Handlungsraum des Zyklus ist die Großstadt Belém mit ihrer fluvialen Umgebung (der Marajó-Archipel bis zum Unterlauf des Amazonas); in fünf der Romane sind es die Vorstädte mit ihren Favelas. Die dargestellten Geschichten und Probleme spielen in den 1920er Jahren, doch strukturell haben sich die Lebensbedingungen der Bewohner der Randbezirke seitdem nur wenig verändert, sodass unsere Darsteller sich damit identifizieren und Situationen interpretieren, die ihrer alltäglichen Erfahrung entsprechen und über die sie anhand dieser Texte reflektieren.

Mein Kontakt mit der Gruppe von Terra Firme kam im Januar 2009 auf dem Welt-Sozialforum in Belém zustande. Damals hatte ich schon einige Erfahrungen mit szenischen Adaptationen narrativer Texte und während der Jahre 2007 und 2008 hatte ich Dalcídio Jurandirs Roman *Belém von Groß-Pará* (1960) eingehend studiert, dessen Schauplatz die zentralen Viertel von Belém, d.h. die Wohnorte der Mittel- und der Oberschicht sind.² Nunmehr ergab sich die Gelegenheit, die Peripherie der Stadt im Dialog mit deren Bewohnern anhand der fünf darauf folgenden Romane näher kennenzulernen: *Passage der Unschuldigen* (1963), *Der erste Morgen* (1967), *Brücke zur Vorstadt* (1971), *Die Bewohner* (1976) und *Land der Wölfe* (1976).³

Wir begannen unsere Theater-Werkstatt mit der Umsetzung des Romans *Passage der Unschuldigen* (276 S.) in ein Skript mit einer Auswahl von zehn Szenen. Dieses unser erstes Theaterstück bzw. szenische Lesung haben wir im November 2009 in der Schule Dr. Celso Malcher in Terra Firme aufgeführt. Daraufhin wurden wir eingeladen, es auch in der Universidade da Amazônia (UNAMA) in Belém zu präsentieren, was im April 2010 geschah, mit anschließender Diskussion. So kam ein Dialog zustande zwischen einem akademischen Publikum und Bewohnern der Favela bzw. der "Peripherie," wie sie sich selber meistens nennen. Diese Form der Arbeit und des Dialogs – der in der brasilianischen Gesellschaft sehr notwendig ist, aber leider viel

zu selten stattfindet – haben wir dann bis heute weiter verfolgt: 2011 mit der Aufführung einer Montage der beiden inhaltlich eng verbundenen Romane *Erster Morgen* und *Brücke zur Vorstadt*; 2012 mit einer Adaptation von *Die Bewohner*; und 2013 mit einer szenischen Version von *Land der Wölfe*. Im Laufe dieser Theaterarbeit ist die Zahl der Darsteller, der Aufführungsorte und der Zuschauer gewachsen. Waren es anfangs 5 Lehrer und 4 Schüler, so hatten wir bei der letzten Aufführung 5 Lehrer und 11 Schüler. Als Aufführungsorte kamen 2013 die Bundesuniversität des Staates Pará (UFPA), 2012 und 2014 die Panamazonische Buchmesse in Belém, sowie im September 2014 der Kongress des Lateinamerikanischen Germanisten-Verbands (ALEG) hinzu, wo wir ein Publikum von bis zu 500 Zuschauern hatten.

Zur Methode: Praxis und Theorie

Unsere während der vergangenen Jahre durchgeführte Theaterarbeit – szenische Adaptationen, Organisation der Aufführungen und nicht zuletzt: Motivieren der Teilnehmer – erforderte vor allem ein praktisches, empirisches Vorgehen, damit sie überhaupt zustande kam. Die Teilnehmer sind Laien-Schauspieler, die auf der Bühne ihre Alltags-Erfahrungen darstellen; sie übernehmen damit eine freiwillige Extra-Aufgabe zusätzlich zu ihren übrigen Verpflichtungen. Nachträglich besteht nun das Bedürfnis, über diese Theaterpraxis zu reflektieren, ihr ein theoretisches Gerüst zu geben, die darin enthaltenen methodologischen Elemente sichtbar zu machen und eine Bilanz zu ziehen: Was wurde erreicht und was kann verbessert werden? Dabei geht es uns vor allem darum, die Methode, die sich als anregend und erfolgreich erwiesen hat, an andere Interessierte weiterzuvermitteln. Gleichzeitig soll auch das Werk von Dalcídio Jurandir, des relativ unbekanntem Autors aus Amazonien, in einem weiteren Kreis bekannt gemacht werden. Für all diese Aufgaben scheint uns eine Bezugnahme auf die weltweit bekannte Theatertheorie und -praxis von Bertolt Brecht, ein „Entwickeln“ unserer Theaterarbeit im Licht seiner Konzeptionen, sehr angebracht.

Schon ein erster Vergleich von Dalcídio Jurandirs literarisch-politischem Projekt mit der Brechtschen Theaterarbeit macht Gemeinsamkeiten sichtbar. Eine Affinität zwischen beiden Autoren besteht in ihrer Wahrnehmung der Gesellschaft. Die deutsche wie die brasilianische Gesellschaft – so lautet ihre Diagnose, die sich vor allem auf die 1920er Jahre konzentriert – ist von schroffen Klassengegensätzen geprägt. Beide Autoren kritisieren das dominierende bürgerlich-kapitalistische System und drücken ihre Sympathie für die Belange der unteren Gesellschaftsschichten aus. Beide sind gesellschaftlich engagiert im Sinne des Sozialismus und des Marxismus, ohne sich jedoch deren orthodoxer Ästhetik unterzuordnen. Ein offensichtlicher Unterschied besteht in der Wahl ihrer künstlerischen Gattungen: Jurandir ist Romanschriftsteller,

Brecht vor allem Stückeschreiber. Der Gattungsunterschied kann hier jedoch insofern relativiert werden, als der Gegenstand unserer Untersuchungen in erster Linie die szenischen Adaptationen von Jurandirs Romanen sind.

Die wichtigste Affinität zwischen Brechts Theaterarbeit und unserer Theater-Werkstatt mit Texten von Jurandir besteht in der Herstellung von Dispositiven des Lernens mit dem Ziel gesellschaftlicher Emanzipation und staatsbürgerlicher Bildung. Anhand der Texte beider Autoren können wir dabei an eine doppelte Tradition anknüpfen: an die des Bildungsromans, vertreten durch das Goethesche Paradigma *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, sowie an das Bildungs-Ideal der *Paideia* aus der griechischen Klassik. Damit war nicht nur die Erziehung der Kinder und der Jugendlichen gemeint, sondern auch die darauf aufbauende Ausbildung der Bürger für eine demokratische Polis.⁴ Ein Fortleben dieser Idee kann man in der Aufklärung beobachten: in dem Projekt der „En-cyclo-pédie“ ist der Begriff der „Paideia“ ausdrücklich enthalten.

Der Roman-„Zyklus“ von Dalcídio Jurandir lässt sich weitgehend als eine Enzyklopädie Amazoniens lesen. Seine beiden Kompositionsstränge sind der *roman-fleuve* (mit dem Amazonas als geographischer Achse) und die „Paideia,“ d.h. die Lehr- bzw. Lernjahre eines aus einer armen Familie stammenden Jungen namens Alfredo, von seinem zehnten bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr. Im Unterschied zu Goethes Bildungsroman verlagert sich bei Jurandir das gesellschaftliche Umfeld von der bürgerlichen Gesellschaft in die unteren Bevölkerungsschichten. Den Aspekt der „Paideia“ bzw. der „Lernjahre“ im Werk von Jurandir haben wir durch einen populären Song hervorgehoben, mit dem alle unsere Aufführungen beginnen. Der Protagonist Alfredo steht im Vordergrund auf der Bühne und hinter ihm singen die übrigen Schauspieler im Chor: „Sagt: Welchen Beruf sollen wir ihm geben? / Welchen Beruf? / Na, den eines Lernenden!“

Auch die Ästhetik von Bertolt Brecht, dem Befürworter einer „Kleinen“ und einer „Großen Pädagogik“ mit den Mitteln des Theaters, lässt sich auf die Idee der Paideia zurückführen. Der Stückeschreiber hat seine Theaterarbeit ausdrücklich als eine auf gesellschaftliche Veränderung zielende konzipiert. Seine besonders auch im politischen Sinne „pädagogischen“ Zielsetzungen kommen am prägnantesten in den „Lehr-“ bzw. „Lernstücken“ zum Ausdruck. Ein Bezug zu den Lehrjahren Wilhelm Meisters besteht insofern, als dieser bestrebt war, sich als „eine öffentliche Person“ auszubilden. Allerdings degenerierte das bürgerliche Theater, das zur Zeit Goethes und Schillers noch als Raum einer sich politisierenden Öffentlichkeit verstanden werden konnte, ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer konventionellen Institution des Konsums. Im Gegensatz dazu konzipierte Brecht sein neues, revolutionäres Theater als eine Institution des Lernens, als Forschungslabor,

als Einrichtung zur Diskussion und Übung gesellschaftsverändernder Verhaltensweisen. Dieses Theater ist vor allem für die Darsteller gedacht; die Stücke sind dazu da, bei ihnen Lernprozesse in Gang zu setzen. Aber auch die Rolle des Publikums wird neu bestimmt, indem ihm typische gesellschaftliche Situationen zur kritischen Begutachtung vorgelegt werden. Der Zuschauer wird dazu angeregt, sich in einen aktiven Mitspieler zu verwandeln.

Auf der Grundlage der künstlerisch-politischen Projekte von Jurandir und von Brecht sowie der Tradition der Paideia und des Bildungsromans haben wir die bedeutsamsten Lern-*Episoden* des Protagonisten und anderer Romanfiguren umgesetzt in Lern-*Szenen*. Dabei haben wir nicht übersehen, dass Brecht das epische (und damit auch das narrative und historisierende) Element seines Theaters ausdrücklich abgegrenzt hat gegen die Dramatisierung von Romanen. Unsere szenischen Adaptationen der Romane Jurandirs sind von der Konzeption her kein "episches Theater." Dennoch sind in der Praxis des öfteren Szenen mit einem Lernstück-Charakter entstanden, sodass die Unterschiede zur Brechtschen Theaterarbeit sich manchmal in Affinitäten verwandeln.

Im Folgenden wird hier, zentriert auf fünf Themen, eine Auswahl aus der von uns in den letzten sechs Jahren an der Peripherie von Belém durchgeführten Theaterarbeit vorgestellt: eine Reihe von Ausschnitten, die wir in Anknüpfung an Brecht als "Lernszenen" bezeichnen. Dabei ist für uns auch die Haltung bzw. der Gestus wichtig, der dem Werk von Jurandir zugrunde liegt, nämlich: Nicht nur *über* die Favela-Bewohner reden, sondern *mit* ihnen reden und sie selber zu Wort kommen lassen.

Einführung in die Welt der Favela

Die Favelas von Belém, die Wohnviertel der Armen, befinden sich in den Randbezirken und Vorstädten, in den Niederungen (*baixadas*) rund um die etwas höher gelegenen zentralen Bereiche, in denen die Angehörigen der Mittelklasse und die Reichen residieren. Durch die Migrationsbewegungen im Laufe des 20. Jahrhunderts, als Hunderttausende aus dem Inneren Amazoniens in die Großstadt zogen, aus Not und weil sie sich hier eine Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse erhofften, hat sich die Bevölkerung enorm vermehrt. Während die Einwohnerzahl um 1960 bei rund 360.000 lag, leben heute (2014) in Groß-Belém über zwei Millionen Menschen; davon 54% in den Favelas. Dies ist der größte Prozentsatz unter den brasilianischen Städten. Als Zeitzeuge der in den 1960er Jahren begonnenen Bevölkerungsexplosion, die überall auf der Erde, besonders aber in der "Dritten Welt," zur Herausbildung der Megastädte führte, die unsere Welt zu einem *Planet of Slums* gemacht haben,⁵ zeigt Jurandir in seinen Romanen, dass die in den Favelas lebende

Bevölkerung kein sekundäres oder regional beschränktes Phänomen ist, sondern ein Problem, das die Menschheit als Ganzes betrifft.

In *Passage der Unschuldigen* wird am Beispiel des Protagonisten gezeigt, was den Neuankömmling in der Favela erwartet. Alfredo ist inzwischen 14 Jahre alt und reist zum zweiten Mal von der Insel Marajó nach Belém, um hier seine Schulbildung fortzusetzen. Sein Führer in der Stadt ist Leônidas, der Bruder von Dona Celeste, einer Verwandten von Alfredos Vater, die in Marajó angeboten hatte, dass der Junge in Belém bei ihr wohnen könne. In Bezug auf diesen Wohnort hegt Alfredo, der während seines ersten Aufenthalts in einer Familie der Mittelklasse untergebracht war, überaus positive Erwartungen: "Wie mag das Haus wohl aussehen? Sicher ist es groß und vornehm. Im französischen Stil mit Parkett-Fußboden und Balkon."

Diese Erwartungen werden jedoch Schritt für Schritt auf harte Weise enttäuscht. Dem in der Abenddämmerung und bei Nieselregen Ankommenden fällt zunächst die fehlende Straßenbeleuchtung unangenehm auf. Die Straßen sind ohne Asphalt und ohne Trottoirs, verschmutzt mit Mengen von Müll; an einigen Stellen werden die Rinnsale zu Matsch, so dass die Schuhe plötzlich im Schlamm stecken bleiben. "Hier sollen wir rein?" fragt Alfredo erschrocken seinen Führer Leônidas, der ihm entgegnet: "Ja, hier geht's zu der Passage, in der Celeste wohnt und wo auch Du wohnen wirst." Zwischen den ärmlichen Baracken streunen Hunde und Katzen umher, man hört das Gezirpe von Grillen und das Quaken von Fröschen, das Schlimmste aber sind die unzähligen Moskitos, die über Alfredo herfallen und die er abzuwehren versucht. Dieses Eintauchen in die Atmosphäre der Favela ruft bei ihm einen Schock-Effekt hervor, dem er wütend Ausdruck verleiht: "Weißt Du was, Leônidas? Meinetwegen kann Dona Celeste mit ihrem Haus zum Teufel gehen! Diese Passage hier führt direkt in die Hölle!"

Auf diese emotionale Reaktion kommt Jurandir später in seinem Roman *Land der Wölfe* zurück, in dem er zeigt, wie der nunmehr achtzehnjährige Alfredo sich in einem Barackenviertel mit dem Namen "Erschreck-Dich-Nicht!" eingemietet hat. Während in dem Roman *Passage der Unschuldigen* vor allem die äußeren Kennzeichen der Favela fokussiert wurden, sind es nunmehr die Kontakte des Protagonisten zu den Mitbewohnern der Favela.

Ergänzend zu diesen Erfahrungen auf der Bühne wurde ich von Wallace Gonçalves, dem Darsteller der Figur des Alfredo auch in die reale Welt der Favela eingeführt. Wir machten dort einen Rundgang und eine Reihe von Fotos für einen Vortrag, den er im Mai 2012 in der Universität São Paulo über unsere Theater-Werkstatt gehalten hat. Von der mitten in Terra Firme gelegenen Schule gingen wir zuerst an der meist verstopften Hauptverkehrsstraße entlang, die zugleich als Markt dient; dann hinein in die

nur teilweise asphaltierten Nebenstraßen, die sich dann in ein Labyrinth von Pfaden aus Lehm verzweigen, vorbei an Häusern und Baracken und an einem imposanten Stacheldrahtzaun, dann über einen verseuchten Bach hinweg und wieder zurück bis zur Schule. Beim Vorbeigehen an der neu eingerichteten Polizeistation kommentierte mein Begleiter, dass Terra Firme noch bis vor kurzem zu den gefährlichsten Vierteln von Belém gehörte, dass es zeitweilig sogar eine für alle geltende Sperrstunde gab. In der letzten Zeit sei die Kriminalität jedoch stark zurückgegangen, dank der intensiven Sozialarbeit der neu geschaffenen Polizeieinheit, die sich besonders auch dafür einsetzt, dass die Kinder und die Heranwachsenden die Schule besuchen statt auf den Straßen herumzulungern.

Zwischen Gymnasium und Schule der Straße

Schulwesen, Erziehung und Bildung sind im Werk von Dalcídio Jurandir, der eine Zeitlang auch Schulinspektor war, zentrale Themen. Sie sind hochaktuell im heutigen Brasilien, denn es besteht eine erhebliche Diskrepanz zwischen der Bedeutung des Landes als siebtgrößte Wirtschaftsmacht der Erde und seiner Stellung im Human Development Index (HDI), wo es 2014 lediglich auf Platz 79 unter 187 Ländern, hinter Jordanien und Serbien rangierte. Die chronischen Defizite im Bildungssystem sind der größte Hemmschuh für eine bessere Entwicklung Brasiliens. In einem 2013 gehaltenen Vortrag verwies der Schriftsteller Milton Hatoum auf die negativen Folgen des seit den 1960er Jahren betriebenen Abbaus der öffentlichen Schulen zugunsten privater Institutionen. „Für die Upper class im Landesinneren ist ein sozialer Wandel nicht wünschenswert,“ diagnostizierte schon in den 1950er Jahren der Anthropologe Charles Wagley in einer Studie über Amazonien.⁶ Eben in dieser Region befinden sich bis zum heutigen Tage die schlechtesten Schulen Brasiliens.

In den beiden Romanen *Erster Morgen* und *Brücke zur Vorstadt*, die wir wegen ihres gemeinsamen Themas in unserer Inszenierung zusammen behandelt haben, geht es um die Erfahrungen des 15 bis 16jährigen Alfredos im Gymnasium. Die Tatsache, dass er, der aus einer armen Familie stammt, die Aufnahmeprüfung bestanden hat, ist eine besondere Leistung und so erhofft er sich von diesem Schulbesuch eine solide Ausbildung als Grundlage für seinen zukünftigen Beruf und seinen sozialen Aufstieg. Seine tatsächliche Erfahrung mit dem Gymnasium ist jedoch für ihn vom „ersten Morgen“ an eine große Enttäuschung.

Nehmen wir als Beispiel eine Unterrichtsstunde im Fach Portugiesisch. „Wie ein Bouquet aus Prunk und Pomp / Steigt die hehre Form des Erhabenen empor,“ deklamiert die Lehrerin. Als sie merkt, dass sie mit solchen Phrasen

keinen der Schüler motivieren kann, wählt sie als Alternative einen einfacheren Text: “Liebet die Baracken, / Sie sind arm aber glücklich / Und auf den Fluren ringsumher zwitschern fröhlich und sorglos die Kinder.” Diese Idylle, die die Lebensbedingungen der Armen verklärt, wird von der Wirklichkeit dementiert. Die Unterrichtsstunden in diesem Stil sind von abstrakten Inhalten und mechanischem Auswendig-Lernen geprägt, ohne jeglichen Bezug auf die gesellschaftliche Realität und auf die Wissensbedürfnisse eines Jugendlichen, besonders auch auf alles, was mit Eros und Sex zu tun hat. So wendet sich der Protagonist alternativen Formen des Wissens zu.

Eines Tages trifft er einen seiner früheren Lehrer wieder, Herrn Bratspieß – der einzige unter den Lehrern, der ihm den Blick öffnet für das, was man im Schulunterricht nicht lernt und der ihm Ratschläge für das Leben gibt. Als beide auf der Straße eine attraktive junge Frau vorbeigehen sehen, sagt Herr Bratspieß zu Alfredo: “Bereite dich auf die Prüfungen vor mit der, die da vorübergeht. Das ist der Rat, den ich dir gebe. Alles übrige sind Buchstaben und Algorithmen.” Die Attraktivität der ‘Schule der Straße’ und ihre Verlockungen treten dann konkret an Alfredo heran, als er von zwei jungen, verheirateten Frauen zu einem Spaziergang in der Abenddämmerung eingeladen wird. Und noch ein weiteres Mal erscheint vor ihm der Reiz der Straße und der Nacht als geheimnisvoller, erotischer Raum in Gestalt einer jungen Frau, die zunächst mit ihm kokettiert, ihn dann aber stehen lässt.

Das Gegenspiel zu diesen Szenen der Verlockung sind in unserer Aufführung drei andere Szenen, in denen die ‘Schule der Straße’ entmystifiziert wird. So kommt es am Schluss zu einem Gespräch Alfredos mit seiner Mutter, die ihm davon berichtet, dass in ihrem Heimatort auf der Insel Marajó ein Räuber und Mörder zum Polizeichef ernannt worden ist. In einer solchen Situation gibt es für all diejenigen, die nicht zu den Privilegierten gehören, nur einen Ausweg: “Mein Sohn, die Revanche der Armen heißt: Studieren!”

Die Herstellung und Aufführung der hier beschriebenen dialektischen Konstellation von Szenen – 1. Enttäuschung in Bezug auf den konventionellen Schulunterricht; 2. als Alternative: die Schule der Straße; 3. ihre Entmystifizierung – war für alle Teilnehmer im vollen Sinne des Wortes ein Lernstück und zugleich, ebenfalls im Brechtschen Sinne, ein “Vergnügungstheater.”⁷ Die Szenen, die typische Situationen aus dem Alltag von Lehrern und Schülern widerspiegeln, vermittelten ihnen Anregungen über eben diese Situationen zu reflektieren. Die Komik der Unterrichtsstunden förderte den Zweifel an dieser Art von eintrichternder Pädagogik. Auch die Klage des Lehrers Bratspieß, dass der Staat ihm seit drei Monaten das Gehalt schuldig sei, regte zum Nachdenken an, zumal unsere Aufführung im Jahre 2011 zu einem Zeitpunkt stattfand, da die Lehrer der öffentlichen Schulen in Belém dieselbe frustrierende Erfahrung machten. All dies wurde auch

mit unseren Zuschauern diskutiert. Und dazu eine Aufgabe, die selbst von Berufspädagogen nicht leicht zu lösen ist: Wie können die beiden Formen des Wissens, die Vermittlung wissenschaftlicher Grundkenntnisse durch die Schule und die Antworten auf die dringenden Fragen des Alltagsleben und der zwischenmenschlichen Beziehungen auf produktive Art miteinander verbunden werden?

Detektivspiel

In Theateraufführungen ist, wie der deutsche Ausdruck "Theater spielen" zeigt, von ihrem Wesen her ein spielerisches Element enthalten, das Brecht im Sinne des Horazschen Mottos *prodesse et delectare* mit der Lust am Entdecken und am Lernen zu verbinden suchte. In unserer Adaptation der Romane *Erster Morgen* und *Brücke zur Vorstadt* sowie in der Fortsetzung in *Die Bewohner* haben wir ein solches Moment spielerischen und zur Beobachtung der Gesellschaft anregenden Lernens in Form eines mehrere Szenen umfassenden Detektivspiels herausgearbeitet. Die Grundlage dafür ist eine sich über diese drei Romane hinziehende Erzählung, ein mysteriöser Fall von Exklusion, der des Mädchens Luciana. Während seines dritten Aufenthalts in Belém ist Alfredo in einem Haus untergebracht, das der auf der Insel Marajó lebende Fazendeiro Braulino Boaventura ursprünglich für seine Tochter Luciana gebaut hatte. Sie wollte darin wohnen, um das Gymnasium in Belém besuchen zu können. Dazu ist es jedoch nie gekommen.

Warum darf ich in dem Hause wohnen, das eigentlich für Luciana bestimmt war? fragt sich der Protagonist. Zu Beginn unserer Inszenierung von *Die Bewohner* resümiert er für das Publikum die Geschichte des Mädchens, so wie er sie von der Haushälterin erfahren hat. Der Besuch des Gymnasiums wurde Luciana von ihrer Mutter, Dona Jovita, verweigert. Sie behandelte ihre Tochter stets mit maßloser Strenge. Eines Abends entdeckte Dona Jovita ihre Tochter in einem Bambusgehölz hinter der Fazenda; sie steckte das Gehölz in Brand, zog Luciana heraus, schlug sie blutig und sperrte sie ein bei Wasser und Brot. Schließlich gelang dem Mädchen die Flucht. Sie kam nach Belém, verschwand aber dann in dem "Babylon" der Großstadt, ohne eine Spur zu hinterlassen. Wo befindet sie sich jetzt und wie mag es ihr gehen, fragt sich Alfredo.

Der Protagonist, der von den Unterrichtsstunden im Gymnasium tief gelangweilt ist, stellt sich stattdessen die detektivische Aufgabe, den mysteriösen Fall von Luciana – bzw. das, was man mit dem englischen Wort "mystery" als eine Kriminalgeschichte bezeichnet – aufzuklären. Die Fragen, die er sich dabei stellt, sind gleichzeitig auch an die Zuschauer gerichtet und

sollen diese dazu anregen, über bestimmte gesellschaftliche Strukturen zu reflektieren.

Der größte Wunsch der etwa 16jährigen Luciana war es, das Gymnasium zu besuchen; stattdessen aber scheint sie ins Prostituiertenmilieu abgedriftet zu sein. Wie kam es dazu? Und welche Möglichkeiten gibt es im Allgemeinen für eine Halbwüchsige, die allein und ohne Unterstützung aus dem Landesinneren in die Großstadt kommt; wie kann sie hier überleben, ohne sich prostituieren zu müssen? Warum wird Luciana von ihrer Mutter dermaßen grausam behandelt? Will diese ihre Tochter dafür büßen lassen, dass sie Kind eines außerehelichen Verhältnisses ist, das Dona Jovita mit einem Viehhirten hatte? Und ihr Ehemann, der Fazendeiro, warum fährt er so häufig nach Belém? Ist es wegen eines sich über Jahre hinziehenden Gerichtsprozesses um einen Landbesitz auf der Insel Marajó? Oder ist dies nur ein Vorwand, damit er sein Verhältnis zu einer Prostituierten fortsetzen kann? Und welches ist die Rolle von Graziela, der älteren Schwester, die stets neidisch auf Luciana war? Warum vermeint sie, immer wieder deren anklagende Stimme zu hören? Dazu kommt die Anklage, die der Rechtsanwalt des Fazendeiros gegenüber Graziela erhebt: "Was habt ihr mit dem Mädchen angestellt?" Als Alfredo dazu noch beobachtet, wie ein Leichnam aus dem Krankenhaus getragen wird, bei dem es sich wahrscheinlich um Luciana handelt, kommt der Verdacht auf, dass die Familienangehörigen an dem Mädchen ein Verbrechen begangen haben.

Die Familie ist somit in diesen drei Romanen von Dalcídio Jurandir alles andere als ein Ort der Nächstenliebe und der Geborgenheit, sondern geprägt von rücksichtslosen Kämpfen um Geld und Besitz, gesellschaftlichen Aufstieg und Status. Mit unserer szenischen Adaptation dieser Episoden wollen wir auch in unseren Zuschauern ein detektivisches Moment aktivieren. Anhand der dargestellten Sachverhalte sollen sie außerdem ihr eigenes gesellschaftliches Umfeld beobachten und darüber nachdenken, inwiefern es sich um Einzelfälle oder um typische Strukturen handelt.

Theater als Detektivspiel, als Gerichtsszene und als Forschungslabor – von all dem hatte unsere Arbeit mit den drei genannten Romanen etwas. Im Sinne eines Brechtschen Forschungslabors haben wir auch eine Sondierung in der außerhalb des Theaters liegenden Wirklichkeit unternommen. Wir sind dem topographischen Hinweis des Romanautors auf das Viertel der Prostituierten nachgegangen, in dem Luciana verschwunden ist und haben so im Zentrum von Belém den Sitz der Vereinigung der Weiblichen Prostituierten entdeckt. Wir sprachen dort vor und unterhielten uns ausführlich mit einer der Frauen. Dabei stand uns das Beispiel von Jurandir vor Augen, der sich mit jeder Art von Angehörigen des Volkes unterhalten und ihre Beiträge in seine Romane mit aufgenommen hat. Und auch das Beispiel von Walter Benjamin, der in seinem

Passagen-Werk die bis dahin von der Geschichtsschreibung verachtete Figur der Prostituierten zu einer Schlüsselgestalt für das Verständnis der modernen Metropole gemacht hat. Nach dem erwähnten Gespräch dachten wir daran, in unsere Aufführung einige Äußerungen einer Prostituierten mit einzubauen. Auf diese Weise würden wir in unserem Lerntheater die Texte von Jurandir mit Stücken einer anthropologischen Feldforschung ergänzen. An den Tagen unmittelbar vor unserer Aufführung war das Haus der Prostituierten aber leider jedes Mal geschlossen.

Karnevalisierung

Eines der populärsten theatralischen Rituale ist der Karneval, speziell in Brasilien. Aus verschiedenen, im Roman *Die Bewohner* verstreut angelegten Karnevals-Passagen haben wir ein Karnevalsspiel montiert, in dem die mysteriöse Geschichte von Luciana soweit wie möglich aufgeklärt wird. Dieser Szenenkomplex ist die Antwort auf Alfredos detektivische Nachforschungen. Auf Drängen von Lucianas Mutter hat sich die Familie zeitweilig nach Belém begeben. Sie will das Verhältnis ihres Ehemanns zu einer Prostituierten aufdecken; als Beweisstücke soll eine Reihe von Briefe dienen, die angeblich von Luciana geschrieben wurden und mit denen der Fazendeiro erpresst wird. Die Unternehmung verläuft jedoch erfolglos, weil sie von dem Fazendeiro und seinem zwielichtigen Anwalt sabotiert wird, und so kehrt die Familie zurück nach Marajó. Nur Gabriela bleibt in Belém, um sich hier während des Karnevals zu vergnügen, in genau dem Haus, das ursprünglich als Wohnstätte für Luciana gedacht war.

Hier legt in unserem Karnevalsspiel Graziela ihr Geständnis ab. In der Atmosphäre des Festes, in der die gesellschaftlichen Konventionen aufgehoben sind und wo unter dem Schutz der Masken alles erlaubt ist, gesteht Graziela, wie sie ihre Schwester Luciana – ihre Rivalin im Kampf um die Gunst der Eltern, um Anerkennung und gesellschaftlichen Status, um Güter, Geld und Liebhaber – überlistet und zu Fall gebracht hat. Während Graziela sich für das Karnevalsvergnügen zurecht macht, vermeint sie, die anklagende Stimme von Luciana zu hören: “Du gemeine Hündin!” Schlagfertig antwortet Graziela darauf, indem sie die Anklägerin strikt beim Wort nimmt, und zwar auf zynische Art (“zynisch” geht zurück auf das griechische *kýon*, *kynós* = “Hund”): Gabriela setzt sich die Maske einer Hündin auf und bellt zurück: “Ja, genau, das bin ich und das will ich sein: eine Hündin!”

In den folgenden Szenen-Abschnitten empfängt Graziela drei Liebhaber bei sich zu Haus. Ein solches Verhalten einer jungen Dame aus der Gesellschaft war unter den herrschenden Regeln ein absolutes Tabu; besonders für Graziela und Luciana, die von ihrer Mutter übertrieben streng überwacht wurden. Mit

dem Plan, in dem Haus in der Großstadt zu wohnen, verband sich für Luciana – wie auch für Graziela, die sie darum beneidet – nicht nur die Absicht, das Gymnasium zu besuchen, sondern vor allem der Wunsch, frei von jeder Kontrolle der Eltern alle Begierden einer Heranwachsenden in vollem Maße auszuleben. Was Luciana nicht beschieden sein sollte, hat ihre Rivalin Graziela schließlich erreicht. Und sie sagt es ihr ins Gesicht: “Während du immer ausposaunt hast, wie gern du das Verbotene tun würdest, habe ich mich diskret zurückgehalten. Niemand hegt Zweifel an meiner Ehrbarkeit. So kann ich heute bei voller Beleuchtung in meinem Haus empfangen wen immer ich will.” Dazu kommt, dass gerade Karnevalszeit ist, sodass sie und die Liebhaber unter dem Schutz von Masken auftreten: der Kommandant als Löwe, der Vetter als Leopard und der Anwalt als Tiger.

Bei jedem der drei Besuche gesteht Gabriela einen Teil ihrer Gefühle und Taten. Beim Besuch des Kommandanten, dass sie auf Luciana schon immer neidisch war und dass sie das Haus in Belém für sich selber haben wollte. Beim Besuch ihres Vetters erinnert sie ihn an ihr geheimes Treffen in dem Bambusgehölz, “als du mich zur Stute machtest.” Sie hatte auch gemerkt, dass sie von Luciana belauscht wurden. Von dieser sei sie dann am nächsten Morgen erpresst worden: “Ich werde schweigen, Graziela, aber nur, wenn Du damit einverstanden bist, dass unser Vater das Haus in Belém allein für mich baut.” Auf diese Erpressung antwortet Graziela damit, dass sie ihre Gegnerin in eine Falle lockt. Statt selber zur nächsten Verabredung mit dem Vetter ins Bambusgehölz zu gehen, schickt sie Luciana dorthin – und gibt der Mutter ein Zeichen. Das Ergebnis kennen wir schon: Luciana wird brutal bestraft und von da an aus der Familie ausgeschlossen. Es gelingt ihr zwar in die Großstadt zu fliehen, aber sie endet in der Prostitution. Eine weitere Tat von Graziela wird dann durch den Anwalt aufgedeckt: Die erpresserischen Briefe an den Vater, der stets dafür zahlen musste, damit sein Verhältnis zu der Prostituierten in Belém geheim gehalten wurde, sind nicht von Luciana geschrieben worden, wie Graziela immer behauptet hat, sondern von ihr selber. Somit enthält die Karnevalsszene außer Grazielas Geständnis auch ihre Entlarvung.

Aus der Perspektive der Karnevalisierung wie auch aus der des Brechtschen Verfremdungs-Effekts mit seiner Kritik der Einfühlung stellen wir uns beim Rückblick auf unsere Inszenierung der Geschichte von Luciana die Frage, welche Art von Moral wir damit vermitteln wollen. Sollen sich die Darsteller und die Zuschauer nur mit dem Opfer identifizieren? Oder lässt sich aus der Darstellung des Bösen mit den Mitteln des Maskenspiels noch etwas Anderes lernen? In der Tradition von Molières *Misanthrope* erinnern wir daran, dass Tarnungen, große und kleine Lügen sowie Verstellung bzw. Hypokrisie (von griechisch *hypócrisis* = Schauspielerei) zu den allgemein verbreiteten Formen gesellschaftlichen Verhaltens gehören.

In einer erneuten Inszenierung von *Die Bewohner* würden wir den Schluss dialektischer gestalten und die Aufführung mit dem Finale der Karnevalsszenen beenden. "Gott sei Dir nun gnädig, meine Schöne!" so lauten die von Graziela an Luciana gerichteten Worte. "Du hattest einen hündischen Appetit auf diese Stadt – aber sie hat Dich verschlungen. Dein Leichnam wird gerade aus dem Krankenhaus getragen. Und wer hat die Schuld?" In der Atmosphäre des Karnevals tummeln sich abschließend Graziela und ihre drei Liebhaber begleitet von Pfeifen und Trommeln tanzend auf der Bühne. Anstatt Alfredos Trauer um Luciana und den Abbruch seiner Beziehungen zu ihrer Familie herzuheben (er verlässt deren Haus), würden wir einen zynischen Schlussakzent setzen, bei dem nicht die moralisch korrekte Haltung, sondern das gesellschaftliche Maskenspiel das letzte Wort hat. Der Zuschauer soll sich auch die Frage stellen, ob Luciana – außer den Gemeinheiten, die ihre Familienangehörigen an ihr begangen haben – sich nicht durch ihre eigene Naivität, ihr manchmal großtuerisches Verhalten und ihre unreflektierte Abenteuerlust zum Teil selber zu Fall gebracht hat. Bei dieser Form von Theaterarbeit würden wir dann nicht von einem Brechtschen Verfremdungs-Effekt, sondern ergänzend dazu von einem Karnevalisierungs-Effekt sprechen.

Ausbruchsversuche

Die Routine des Alltagslebens in der Favela eröffnet den Bewohnern, wie mehrere Episoden in Dalcídio Jurandirs Romanen zeigen, keine Perspektiven auf eine bessere Zukunft. Einige Figuren unternehmen Ausbruchsversuche. Drei davon haben wir bei unseren Inszenierungen ins Auge gefasst.

In *Passage der Unschuldigen* ist Dona Celeste, in deren Baracke der 14jährige Alfredo untergebracht ist, die eigentliche Hauptperson. Zusammen mit ihrem Mann ist sie von der Insel Marajó an die Peripherie von Belém gezogen, wodurch sich ihr Lebensstandard allerdings verschlechtert hat. Ihr einziger Trost ist der kleine, schlecht erzogene Sohn namens Bellerophon, aber das genügt nicht, um sie für ihre Frustrationen in der Ehe und in ihrem eintönigen Alltag zu entschädigen. So flüchtet sie in die Erinnerung an einen Tanzabend in ihrer Jugendzeit. Spät nachts, während der Sohn schläft und der Mann schnarcht, steht sie auf, tritt ins Wohnzimmer vor den Spiegel, zieht das Kleid von damals an, und versetzt sich im Rhythmus eines Tanzes zurück in die Atmosphäre jenes Abends. Das Tanzfest fand auf einem Schiff statt, das in ihrem Heimatort angelegt hatte. Auf dem Höhepunkt des Festes fühlte sich Celeste plötzlich von dem Kapitän umschlungen, das Schiff hatte abgelegt, und sie fuhren hinein in die Nacht, in das labyrinthische Flusssystem, "vorbei an festlich geschmückten Dörfern mit dem Geruch von Fieber und Vanille,

vorbei an der üppigen Ufervegetation, an Holzlagern und Obstbäumen, während sie die Geräusche von fliegenden Fischen, Papageien, Rindern und von Jägern im Urwald vernahmen.“ Immer weiter hinein in die Tiefe des mythischen Urwalds, wo der jungen Frau, die sich halb widerstrebend halb willens entführen ließ, die Erfüllung ihrer geheimsten Wünsche möglich schien.

Auf dieses Sich-Hineinversetzen der Figuren in ihre Phantasmagorien folgt bei Dalcídio Jurandir in der Regel eine Demontage. So auch in unserer Inszenierung. Der Tanz und der Traum von Dona Celeste wird jäh unterbrochen durch die Stimme ihres Ehemanns, der Bellerophon dazu auffordert, “die Chimäre zu töten.“ Im Kontext der Favela bedeutet der Nachvollzug dieser Handlung aus der griechischen Mythologie, dass der Sohn das Hausschwein namens Pegasos besteigt und auf ihm galoppierend das Ballkleid seiner Mutter in tausend Stücke zerreißt.

Dona Celeste unternimmt noch einen weiteren Ausbruchsversuch. Jeden Mittwoch-Nachmittag bricht sie auf zu einem Spaziergang ins Zentrum von Belém, in die besseren Viertel der Stadt. Dieser mysteriöse Alleingang einer verheirateten Frau gibt Anlass zu argwöhnischen Kommentaren und erotischen Phantasien der Nachbarinnen, die insgeheim Dona Celeste um die Freiheit, die sie sich nimmt beneiden. Alfredo, der schon hier seine Neigung zum detektivischen Nachspüren zeigt, versucht das Geheimnis von Dona Celeste zu entdecken, wird aber dabei unterbrochen durch eine politische Demonstration der Werktätigen, die sich ihm in den Weg stellt. Sie protestieren gegen die Unfähigkeit der öffentlichen Verwaltung, die Probleme der Stadt zu lösen: so gibt es keine Müllabfuhr, dadurch vermehren sich die Insekten und Krankheiten breiten sich aus, die den Tod zahlreicher Kinder verursachen. Diese Demontage der individuellen Wunschträume der Protagonistin durch eine kollektive politische Aktion ist eines der Verfahren der sowohl von Dalcídio Jurandir wie von Bertolt Brecht vertretenen Ästhetik der Unterbrechung.

Andererseits aber können die Träume eines Individuums durchaus zu einer Reflexion über die gesellschaftlichen Zustände anregen, wie einer unserer Akteure während der Diskussion der Aufführung mit dem Publikum hervorhob:

Wie ihr gesehen habt, geht Dona Celeste nur in den besten Avenidas von Belém spazieren. Dabei wissen wir doch: sie wohnt in der Favela. Die Tatsache, dass sie in der Favela wohnt, ist für uns eine Genugtuung, weil wir, die wir diesen Text aufführen, dort wohnen. Wir sprechen dabei von unserer eigenen Realität. Die Tatsache, dass wir in der Favela wohnen, hindert uns nicht daran, dass wir uns von

dort auf den Weg in die besseren Viertel machen um dort spazieren zu gehen. Die Tatsache, dass wir keinen guten Lebensstandard haben, bedeutet nicht, dass wir nicht träumen können, so wie Dona Celeste träumt. Und sie träumt große und schöne Träume. Obwohl sie in der Favela wohnt, kann sie davon träumen, in den besten Avenidas spazieren zu gehen, umgeben von Wohlstand und Glamour, und sich da hineinfühlen. Das gibt uns bei unserer Aufführung eine besondere Befriedigung. Die Träume sind, wie sie zeigt, nicht nur für diejenigen da, die Geld haben, sondern sie sind für alle da.

Eine dritte Art von Ausbruchsversuch schließlich haben wir in unserer Inszenierung von *Land der Wölfe* dargestellt. Hier geht es um die Situation einer verwitweten und verarmten Lehrerin, Dona Nivalda, die in einer Schule an der Peripherie unterrichtet und immer bis spät in die Nacht mit der Korrektur der Arbeiten ihrer Schüler beschäftigt ist. Eine Situation übrigens, mit der die Alltagserfahrung unserer Darstellerin weitgehend identisch ist. Als Dona Nivalda sich erschöpft fühlt, legt sie die Schularbeiten beiseite, setzt einen eleganten Hut auf und sehnt sich zurück in die Zeit, als sie jung verheiratet war und in einer Stadt am mittleren Amazonas lebte. Sie erhält Besuch von einer Freundin von dort, Dona Enilda. Bei Musik aus dem Grammophon erinnern sich die beiden zusammen an die Tanzabende im besten Club jener Stadt. Vor allem an die Damen der Oberschicht, die dort verkehrten:

NIVALDA

Erinnerst Du Dich noch an die Romilda? Die war heiß im Tanzen und tief im Trinken. Und an die Ritinha, deren Spezialität es war, sich im Dunkeln den Schiffspiloten hinzugeben.

ENILDA

Ja, und dann war da noch die Ivanilda, die sich nur für verheiratete Männer interessierte. Als sie mit dem Gynäkologen tanzte, folgte dessen Frau dem Paar durch den ganzen Salon: 'Hör gut zu, du freches Luder: Von Dir lasse ich mir meinen Mann nicht wegnehmen!'

Vermischt mit der Sehnsucht nach einer früheren und besseren Zeit werden hier verschiedene satirische Porträts vorgeführt. "Was mag aus jenen Frauen geworden sein?" fragt Dona Enilda als sie sich verabschiedet. Dona Nivalda besinnt sich daraufhin auf ihre eigene gegenwärtige Realität: "Und was ist aus mir geworden? Nachdem mein Mann gestorben ist, habe ich ihm ein Begräbnis erster Klasse bereitet. Und ich selber habe mich dann hier in der Peripherie begraben." Der satirische Humor, mit dem die verschiedenen Ausbruchsversuche jener anderen Frauen gezeigt wurden und das Lachen darüber bedeutet für Dona Nivalda immerhin eine gewisse Befreiung aus

ihrer jetzigen Situation. So wie es nach Walter Benjamin eine Heilung durch Erzählung gibt,⁸ so gibt es auch im Theaterspiel Szenen mit heilender Wirkung.

Zwei Schlussbetrachtungen: Theater als Ort der Sozialisation und Zukunftsperspektiven für die Theater-Werkstatt

Bei seinen Erkundungen in der Favela trifft Alfredo in *Land der Wölfe* einen alten Bekannten wieder, den Arbeiter Almerindo, den er früher auf der Insel Marajó als Veranstalter von Volksfesten kennengelernt hatte, die von der örtlichen Gemeinde sehr geschätzt wurden. Almerindo musste jedoch seinen Wohnsitz dort aufgeben und zog auf der Suche nach Arbeit mit seiner Familie nach Belém. Trotz aller Schwierigkeiten bleibt er guten Mutes, vor allem auch weil es seiner Tochter gelungen ist, hier an der Peripherie eine neue Gemeinschaft aufzubauen. Was diese Menschen verbindet, sind theatralische Rituale wie die festlichen Umzüge mit Vogel-Attrappen (*cordões de pássaros*) und Inszenierungen des *Boi-bumbá*, der Geschichte vom Tod und der Auferstehung des Ochsen. Durch zwei Szenen, in denen Alfredo an den Proben zu solchen Veranstaltungen teilnimmt, lernen wir diese Formen des Theaters näher kennen.

Beim dem “vom Volk geschaffenen Theater” in Amazonien handelt es sich um eine Tradition und um Rituale, mit denen das einfache Volk die Erinnerung an seine Identität und an seine Alltagsgeschichte bewahrt. Der Ursprung der Vogel-Umzüge liegt in Bräuchen der Indianer, der des *Boi-bumbá* in der Widerstandsbewegung der Sklaven. Heutzutage sind diese Formen des Volkstheaters vor allem ein Ort der Sozialisation. Im Juni 2012 konnte ich das vor Ort konkret beobachten. Bei einer Aufführung des *Boi-bumbá* im Theater Curro Velho in Belém wurde die Schlusszene auf eine sehr originelle Weise gestaltet. Die Auferstehung des Ochsen war nämlich weder das Werk des katholischen Priesters, noch der Macumba-Zauberin, noch des indianischen Schamanen, sondern sie kam dank der Einigkeit dieser Theatergruppe in der Aufrechterhaltung dieser kulturellen Tradition zustande. In Terra Firme habe ich dann am nächsten Tag den Umzug eines *Boi-bumbá* durch die Straßen der Favela begleitet, wobei mir eine Lehrerin aus unserer Theatergruppe erklärte, dass man daran ganz bewusst auch eine Schar von Kindern teilnehmen lässt, weil dieses Ritual eine sehr geeignete Form für ihr Hineinwachsen in die Gemeinschaft ist. Diese Gruppe hat uns dann auch großzügigerweise ihren Ochsen für unsere Aufführung zur Verfügung gestellt.

Eine ähnliche Qualität des Zusammenlebens habe ich auch während der fünf Jahre in unserer Theater-Werkstatt immer wieder wahrgenommen. Die Arbeit an den szenischen Adaptationen, die Proben und die Aufführungen waren

Erfahrungen gemeinsamen Lernens, Experimentierens und Entdeckens. Wie die Schüler des öfteren hervorhoben, kam es auf diese Weise zum ersten Mal zu einem wirklichen Dialog mit ihren Lehrern. Mit unserer Theaterarbeit sind wir m. E. auch dem schon erwähnten Ziel einer Integration von formaler Schulbildung und Vorbereitung auf die Herausforderungen des Zusammenlebens näher gekommen. Besonders wichtig war auch der Dialog zwischen unseren Akteuren aus der Favela und den Zuschauern an der Universität. Einer unserer Darsteller führte diese recht seltene Form gesellschaftlicher Kommunikation auf die magischen Möglichkeiten des Mediums Theater zurück.

Nachdem wir nun alle fünf an der Peripherie von Belém spielenden Romane von Dalcídio Jurandir inszeniert haben, ermutigt uns die positive Resonanz, darüber nachzudenken, auf welche Weise diese Theater-Werkstatt am besten fortgesetzt werden könnte. Dazu seien hier abschließend einige Pläne und Wünsche formuliert: 1. Die Publikation der szenischen Adaptationen und der Berichte über die von uns gemachten Erfahrungen, sodass diese Theaterarbeit von allen Interessierten aufgegriffen, verbreitet und verbessert werden kann. 2. Einbeziehung der Theaterarbeit in die pädagogische Planung der Schule Dr. Celso Malcher und Schaffung einer institutionellen Grundlage dafür, am besten in Zusammenarbeit mit dem Theater-Department der Universität. Dies war einer der vom Publikum des öfteren gemachten Vorschläge. 3. Ein überaus wichtiges Ziel der Fortsetzung des hier geschilderten Dialogs zwischen der Schule an der Peripherie und der Universität besteht darin, dass die Schüler, die ein Studium an der Universität anstreben, es schaffen, die Aufnahmeprüfung zu bestehen. In diesem Sinne sei noch einmal unser Darsteller des Alfredo zitiert: "An der Peripherie wirst Du eine Reihe von jungen Träumern treffen, die sich ein Studium an der Universität als Ziel gesetzt haben. Das Studium ist für einen Jugendlichen aus der Favela das einzige Mittel, mit dem er Erfolg im Leben erringen kann."

Anmerkungen

¹ Siehe dazu Willi Bolle, "Eine magische Enzyklopädie Amazoniens? Der Romanzyklus von Dalcídio Jurandir," *Arcadia* 48.2 (2013): S. 368-390.

² Dalcídio Jurandir, *Belém do Grão-Pará*, 2. Aufl. (Belém: UEPA, 2004). Die Titel der Werke Jurandirs und die Zitate daraus habe ich hier ins Deutsche übertragen.

³ Jurandir, *Passagem dos Inocentes*, 2. Aufl. (Belém: Falangola, 1984); *Primeira manhã*, 2. Aufl. (Belém: EdUEPA, 2009); *Ponte do Galo* (São Paulo: Martins, 1971); *Os habitantes* (Rio de Janeiro: Artenova, 1976); *Chão dos Lobos* (Rio de Janeiro: Record, 1976).

⁴ Vgl. Werner Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, 1933 (Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1973).

⁵ Vgl. Mike Davis, *Planet of Slums* (London: Verso, 2006).

⁶ Charles Wagley, *Amazon Town: A Study of Man in the Tropics* (New York: Macmillan, 1953), S. 273.

⁷ Vgl. Bertolt Brecht, "Vergnügungstheater oder Lehrtheater?" in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht u. a., Hrsg., Bd. 22.2 (Berlin, Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1993), S. 106-116.

⁸ Vgl. Walter Benjamin, "Erzählung und Heilung," in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Hrsg., Bd. IV.1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 430.

⁹ Siehe dazu Carlos Eugênio Marcondes de Moura, *O teatro que o povo cria* (Belém: Secult, 1997).

The Alterity of the Spectator Theater Needs Confrontation – Bertolt Brecht's Critique of "Entheating"

Theater is not only a form of art, but also an institution – rooted in society and dependent on economic, cultural, and political conditions. In this context, but also with regard to theater as an all-encompassing artistic practice, the risk is high that theater "entheaters" (*eintheatern*) everything, as Brecht put it. That is why he and, following in his footsteps, also Heiner Müller claim that the author by his theatrical writing not only serves but also resists theater. Brecht points at what he calls the "literarization" (rendering literary) of theater, and both Brecht and Müller develop writing styles that cannot easily be absorbed by the performative aspects of theater. Both, however, also seek an ally in the audience: it offers in its own and different way "resistance" to the theater, according to Brecht in a particular "art of watching" (*Zuschaukunst*), and according to Müller because the event of theater takes place not on stage but in another space between stage and audience. Difference and distance, confrontation and conflict, decentering the individual and alterity ground a new form of audience. These constellations have one thing in common: without the audience, that is, without acts of observation and perception or participation and intervention nothing goes.

Theater ist nicht nur eine Kunstform, sondern auch eine Institution – verankert in der Gesellschaft und abhängig von ökonomischen, kulturellen und politischen Einflüssen. In diesem Kontext, aber auch als alles vereinnahmende Kunst ist die Gefahr groß, dass das Theater alles "eintheatert," wie Brecht es nennt. Deshalb fordert er – und in seiner Nachfolge z.B. auch Heiner Müller –, dass der Autor mit seinem Theatertext das Theater nicht nur bedient, sondern Widerstand leistet. Brecht spricht deshalb von der Literarisierung des Theaters und Brecht wie Müller entwickeln Schreibweisen, die vom Theater nicht einfach "geschluckt" werden können. Beide holen sich aber auch einen "Verbündeten": das Publikum, das bei Brecht mit seiner "Zuschaukunst" ebenso wie bei Müller, dessen Theater nicht auf der Bühne, sondern zwischen Bühne und Zuschauerraum stattfindet, ebenfalls, wenn auch ganz anders gearteten Widerstand gegen das Theater leistet. Differenz und Distanz, Konfrontation und Konflikt, die Dezentrierung des Individuums und das Phänomen der Alterität begründen eine andere Form des Publikums. Diese Konstellationen haben eins gemeinsam: Ohne das Publikum, d.h. ohne Beobachtung und Wahrnehmung oder Partizipieren und Intervenieren, geht es nicht.

Die Alterität des Zuschauers Das Theater braucht Widerstand – Bertolt Brechts Kritik am “Eintheatern”

Florian Vaßen

Theater ist nicht nur eine Kunstform, sondern auch eine Institution – mehr oder weniger verankert in der Gesellschaft und abhängig von ökonomischen, kulturellen und politischen Einflüssen. In diesem Kontext, aber auch als eine viele andere Künste umfassende ästhetische Produktion, besteht immer die Gefahr, dass das Theater alles vereinnahmt, Widersprüche harmonisiert, den einfachsten Weg geht, sich anpasst und im Altbekanntem und “Wohlgefälligen” (BFA 23, 66), wie Brecht es nennt, verharrt. Dieses zu vermeiden haben sich Regisseure, Musiker, Bühnenbildner und Schauspieler immer wieder bemüht; vor allem aber Theaterautoren forderten und fordern das Theater heraus, indem sie es mit inkommensurablen, widerspenstigen, sich verweigernden Texten konfrontieren. Auch Brecht hat schon in den 1930er Jahren dieses Problem erkannt und versucht dem entgegenzuwirken, dass das Theater “*alles spielen kann: es ‘theatert’ alles ‘ein,’*” wie er sagt.¹ In seiner Nachfolge formuliert Heiner Müller:

Ich glaube grundsätzlich, dass Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv und interessant...das Theater, so wie es ist, bedienen, das braucht man nicht neu zu machen, das wäre parasitär.²

Brecht und Müller versuchen folglich mit ihren Theatertexten, ihrer Poetik und Sprache, aber auch mit ihren Kommentaren und theoretischen Überlegungen, dem Theater Widerstand zu leisten, und es damit zu radikalisieren, indem sie sich “querlegen” und Neues initiieren, Routine und Opportunismus dagegen verhindern; ihre Texte beliefern nicht das Theater, sondern stehen ihm fremd gegenüber.

Distanz durch Verfremdung – Zitation und Literarizität

Wichtige ästhetische Mittel in dieser Vorgehensweise sind vor allem die Verstärkung und Ausweitung von Distanz und Alterität. Zu diesem Zwecke schuf Brecht “in einer neuen Kette von Experimenten” “die

Verfremdungstechnik,” den “sogenannte[n] *epische[n]* Darstellungsstil” und “das sogenannte *gestische Prinzip*” (BFA 22.1, 555-56). Dabei konstituiert sich Verfremdung vor allem durch die Episierung,³ das distanzierte Berichten und Zeigen, durch Fragmentarisierung und Montage, durch die Trennung von Schauspieler und Rolle sowie durch die Geste als “Dialektik im Stillstand,”⁴ die die Handlung unterbricht und damit “zitierbar,”⁵ also fremd macht. Gerade die Zitation ist für Brecht ein wichtiges literarisches Verfahren, wie er in der Keuner-Geschichte “Herr Keuner und die Originalität” (BFA 18, 18) darstellt. Zum einen weil das Zitieren eine andere, deutlich distanziertere Sprechweise impliziert als das theatralische Deklamieren und traditionelle Rezitieren (vgl. auch BFA 24, 87), zum anderen weil sich in diesem intertextuellen Vorgang ein besonders produktives Verhältnis von Eigenem und Fremden materialisiert.⁶

Brechts Ausgangspunkt ist die Methode der “Literarisierung des Theaters,” wie er sie in den “Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*” beschreibt. Sie soll – so Brecht – “dem Theater die Möglichkeit” geben, “den Anschluss an andere Institute für geistige Tätigkeit herzustellen” (BFA 24, 58), sich also für andere Künste und Wissenschaften zu öffnen, so wie wir es heute allenthalben in der vielfältigen Kombination von Theater und Performances, Tanz und Konzert, Ausstellung und Installation, Intervention, Recherche und Analyse finden. Brecht verwendet dazu neben der dialogischen Textebene Kommentare, Gedichte und Songs sowie die “Titel” der Szenen als “geschriebene[s]...Wort” (BFA 24, 80). Er formuliert pointiert: “Auch in die Dramatik ist die Fußnote und das vergleichende Blättern einzuführen” (BFA 24, 59), d.h. statt gebanntem Sehen und Einfühlung Distanz und Differenz.⁷ In Form von Literarizität soll das schriftlich Fixierte mit der Möglichkeit von Kontrasten, Unterbrechung und Perspektivwechsel die genießend rauschhafte Rezeptionshaltung des Publikums destruieren, “der Zuschauer” soll stattdessen “[b]eim Ablesen der Tafelprojektionen...die Haltung des Rauchend-Beobachtens ein[n]ehmen” (BFA 24, 59). Dann “kann die Forderung erhoben werden,” sagt Brecht, “dass *der Zuschauer (als Masse) literarisiert* wird, d.h. dass er eigens für den Theater‘besuch’ ausgebildet, informiert wird!” (BFA 21, 441, Hervorhebung im Original) Der distanzierte Blick erhält im epischen Theater vor allem durch die “*Trennung der Elemente*” (BFA 24,79, Hervorhebung im Original)⁸ und die Heterogenität der Medien eine multiperspektivische Dimension,⁹ denn Brecht lehnt es schon 1930 ab – Techniken des postdramatischen Theaters vorwegnehmend –, “den Zuschauer in eine einlinige Dynamik hineinzuhetzen, wo er nicht nach rechts und links, nach unten und oben schauen kann” (BFA 24, 59).

Brechts Methode der Verfremdung ermöglicht den Zuschauern demnach, eine distanzierte Haltung einzunehmen und Widerstand zu leisten; Neugier und Staunen wenden sich gegen Bevormundung, Abhängigkeit und

Gewohnheit. Mit dieser produktiven Störung der Erwartungen der Zuschauer nimmt Brecht sozusagen eine Position ein zwischen Heiner Müllers Theater der Überschwemmung und Heiner Goebbels Theater der Abwesenheit. Müller versucht, „den Leuten so viel aufzupacken, dass sie nicht wissen, was sie zuerst tragen sollen... Man muss jetzt möglichst viele Punkte gleichzeitig bringen, so dass die Leute in einen Wahlzwang kommen... Es geht, glaube ich, nur noch mit Überschwemmungen“ (HMW 10, 60).¹⁰ Goebbels dagegen fordert, ein „leeres Zentrum“ (G 100) auf der Bühne und so den „Erwartungsraum der Zuschauer nicht mit Eindeutigkeit“ (G 85) aufzufüllen, so dass er als „Souverän“ (G 100) seiner Erfahrung „die Dinge selbst entdecken“ (G 19) kann. Diese theatrale Abwesenheit ermöglicht, so Goebbels, die „Anwesenheit des anderen“ (G 20) und führt zu einer Auseinandersetzung mit dem, was „uns fremd ist und vielleicht auch fremd bleibt“ (G 69). Erst so wird das Publikum „Teil des Dramas einer Erfahrung, anstatt Zuschauer einer dramatischen Handlung“ (G 13). Weder Müller noch Goebbels intendieren eine „Ästhetik des Rausches,“ sondern fordern vom Zuschauer – wie Brecht – Auswahl und Entscheidung, Distanz und Neugier.¹¹

In diesen Publikumskonzepten ist der Zuschauer mit seiner unterschiedlichen Wahrnehmung, seiner Selbstreflexion und Imagination ein wesentlicher Bestandteil des Theater-Prozesses, ihm wird keine feste Bedeutung vorgegeben, es gibt keine fertige Interpretation, sondern er muss selbst auf „Entdeckungsreise“ gehen. Nicht Theaterautor, Regisseur und Schauspieler, sondern erst der Zuschauer mit seiner Erfahrung und Wahrnehmung bringt in einem spezifischen Spannungsfeld den ästhetischen Prozess zum Abschluss, indem er in seinem Eigensinn Distanz entwickelt und Widerspruch formuliert. So verhindert das Publikum letztlich „das Verschwinden der Produktion im Produkt,“ der „Prozesscharakter“ des Theaters bleibt erhalten. (HMW 8, 175).

Der Zuschauer als Verbündeter – die „Zuschaukunst“

Bertolt Brecht und später auch Heiner Müller und Heiner Goebbels holen sich also einen „Verbündeten“ im Widerstand gegen das „Eintheatern“: den Zuschauer, der Distanz wahrt und sich in seiner Neugier und Fragehaltung selbst neu entdecken kann; das Bekannte und Gewohnte gerät ins Wanken. Damit dieses „Bündnis“ gelingt, bedarf es nicht nur einer Theaterästhetik mit „Distanzen, Lücken und Leerstellen“ (G 12), sondern auch eines Typus von Zuschauern, der eine neue „Zuschaukunst“ praktiziert und nicht mehr einem Theater als einem „Zweig des bourgeois Rauschgift Handels“ (BFA 23, 65) verfällt. Brecht will „eine staunende, erfinderische und kritische Haltung“ (BFA 26, 407) beim Zuschauer bewirken. Deshalb setzt er gegen die „Entrückung“ des Theaterzuschauers, der „wie gebannt auf die Bühne“

(BFA 23, 75-76) sieht, die “verfremdende Abbildung..., die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt” (BFA 23, 81). Indem beim “Zuschauer” ein “Befremden” (BFA 22.1, 220) entsteht, will Brecht verhindern, dass das “lange nicht Geänderte...unänderbar” scheint, denn: “Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als dass wir uns bemühen müssten, es zu verstehen” (BFA 23, 81). Das Publikum des aristotelischen Theaters beschreibt Brecht als “ziemlich reglose Gestalten in einem eigentümlichen Zustand... Sie haben...ihre Augen offen, aber sie schauen nicht, sie stieren, wie sie auch nicht hören, sondern lauschen” (BFA 23, 75). Brecht knüpft stattdessen an Galilei und seinen “fremden Blick” (BFA 23, 82) an,¹² mit dem dieser einst “...einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete... Diesen Blick, so schwierig wie produktiv, muss das Theater mit seinen Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens provozieren. Es muss sein Publikum *wundern*, und dies geschieht vermittelt einer Technik der Verfremdung des Vertrauten“ (BFA 23, 82. Hervorhebung im Original). “Das komplexe Sehen,” so Brecht, “muss geübt werden. Allerdings ist dann beinahe wichtiger als das Imflussdenken das Überdenflussdenken” (BFA 24, 59). Der Zuschauer soll also nicht nur mitdenken, sich sozusagen “treiben lassen,” sondern zum einen eigenständig über die Grenzen hinaus denken und zum anderen über den Prozess des “Fließens” selbst nachdenken. Schließlich kommt bei dieser eigenartigen Formulierung noch die Assoziation des “Überflusses” hinzu. “Damit ist gewonnen, dass der Zuschauer im Theater eine neue Haltung bekommt...” (BFA 15, 554-55), heißt es resümierend. Erst so bildet die “Zuschaukunst” mit der Schreibkunst, der Bühnenkunst, der Tonkunst und der Schauspielkunst ein komplexes und heterogenes Ganzes als Theaterkunst.

Auf den verschiedensten Ebenen – theatral und literarisch, erkenntnistheoretisch und gesellschaftspolitisch – spielt folglich Verfremdung, aber auch grundsätzlich Fremdheit, sprich Alterität, für Brecht eine zentrale Rolle.¹³ Diese bestimmt als Autor-Haltung, als Textstruktur, als Methode der Schauspieler und Vorgehensweise der Inszenierung sowie als Zuschauerhaltung das epische Theater, ohne sich dabei jedoch auf eine entwickelte philosophische oder soziologische Theorie der Fremdheit zu beziehen,¹⁴ auch weil in den 1930er Jahren, abgesehen von Georg Simmels *Exkurs über den Fremden* eine derartige Theorie noch nicht existiert.¹⁵

Dezentrierung des Subjekts als Basis von Alterität

Es liegt nahe, Brechts “Zuschaukunst” nicht nur auf Alteritätskonzepte und Fremdeheitsforschung zu beziehen, sondern auch auf Theorien der Dezentrierung des Subjekts, d.h. auf die Konstitution des modernen Individuums, wie es vor allem Stuart Hall in seiner Gesellschaftstheorie

beschreibt. Hier zeigt er, dass das Subjekt statt aus einer einzigen Identität als unteilbarem Kern aus vielen Identitäten und Teilidentitäten besteht: Der Mensch hat offensichtlich eine dezentrierte Struktur.¹⁶ Brecht verwendet schon um 1930 – Diskussionen der letzten Jahrzehnte vorwegnehmend – den Begriff “Dividuum,” denn “am einzelnen ist gerade seine Teilbarkeit zu betonen” (BFA 21, 359).¹⁷ Bei diesen Überlegungen gibt es offensichtlich Bezüge zu Marx, Nietzsche und vor allem zu den modernen Naturwissenschaften.¹⁸ Analog zur Quantentheorie spricht Brecht in nahezu physikalischer Terminologie von der “Zertrümmerung der Person” und der “Gespaltenheit des Menschen” (BFA 21, 320): “Das kontinuierliche Ich ist eine Mythe. Der Mensch ist ein immerwährend zerfallendes und neu sich bildendes Atom.”¹⁹ Er hebt hervor, dass das Individuum “ein widerspruchsvoller Komplex” und eine “kampfdurchtobte Vielheit” sei (BFA 22.2, 691), und dass “das Dividuelle ungeheuer” ausgebaut werden müsse (BFA 21, 179). Ohne Auseinandersetzung mit der eigenen, intrapersonalen ebenso wie mit der interpersonalen Fremdheit würde das Subjekt erstarren und stagnieren; Neugier, Erstaunen, Lernfähigkeit und Veränderung wären nicht möglich. Das Eigene und das Fremde sind untrennbar, sie “bedingen und konstituieren” “sich immer gegenseitig,” sie sind “relationale Kategorien”²⁰ und “bezeichnen...Beziehungsmodi.”²¹

Diese Dezentrierung des Menschen, seine “Uneinigkeit mit sich selbst” (BFA 23, 82), ist sicherlich auch eine wichtige Voraussetzung für seine Haltung als Zuschauer, indem er sich, ausgehend von der eigenen Vielheit und damit der eigenen “inneren” Fremdheit, auch zu der Fremdheit und Verfremdung im Theater so verhält, dass “Momente der Ungewissheit, der Unentscheidbarkeit und des Widerspruchs” entstehen, die “auch eine Infragestellung der Positionalität des verstehenden Subjekts” impliziert.²² Allerdings ist einzuräumen, dass hierzu sicherlich das Erlernen der “Zuschaukunst” notwendig ist, da der “Erwartungshorizont” vieler Zuschauer in der Regel “vom Wunsch nach Selbstvergewisserung” geprägt ist.²³

Konfrontation und Konflikt als Basis von Alterität

Die innere Fremdheit würde demnach auch mit Distanz und Alterität gegenüber den Akteuren auf der Bühne korrespondieren, beide Seiten würden so Erfahrungen im Prozess von Fremdheit machen, ein Vorgang, der nicht konfliktfrei von statten gehen kann. In diesem Sinne orientieren sich Brecht wie später Heiner Müller an Differenz und Kontrast, Distanz und Kritik als erkenntnistheoretische, politische und vor allem ästhetische Kategorien, kurz an den Widersprüchen, nicht an der Totalität wie z.B. der zur Weltanschauung erstarrte Marxismus-Leninismus. In diesem Sinne betont Heiner Müller: “Ich glaube an Konflikt. Sonst glaube ich an nichts.

Das versuche ich in meiner Arbeit zu tun: das Bewusstsein für Konflikte zu stärken, für Konfrontationen und Widersprüche. Einen anderen Weg gibt es nicht. Antworten und Lösungen interessieren mich nicht. Ich kann keine anbieten. Mich interessieren Probleme und Konflikte” (HMW 10, 197). Ähnlich, wenn auch wohl nicht so radikal könnte auch Brecht die Haltung des Widerstands charakterisieren. Sein “Thaeter” (BFA 22, 697), wie er sein episches Theater zeitweise in Abgrenzung zum traditionellen Theater nannte, emigriert “aus dem Reich des Wohlgefälligen” (BFA 23, 66) in den Bereich der Widersprüche.

Der Zuschauer als Koproduzent

Die eigenständige Produktion des Zuschauers, die gleichwohl primär eine Ko-Produktion darstellt, da er in der Regel auf die präsentierte, wenn auch unfertige und offene Produktion des Theaters reagiert oder sogar in ihr agiert, beinhaltet nicht nur kreative Imagination und emotionale, intellektuelle und politische Teilnahme, sondern auch physische Anwesenheit und deren Reflexion und Erfahrung als Teil der Aufführung und damit der Kunstproduktion. Es existiert “eine leibliche Kopräsenz” (G 18) von Akteuren und Zuschauern; letztere, die ja in der Regel gegenüber den Darstellern die Mehrheit bilden, erhalten durch ihre aktive Rolle im Zusammenspiel sogar eine besondere “*Verantwortung*”²⁴ für das Geschehen und befinden sich dabei nicht nur in einem Dialog mit den Schauspielern, sondern auch mit den anderen Zuschauern: Anders als beim einsamen Leser kommunizieren sie im öffentlichen Raum des Theaters mit den Theaterakteuren und zugleich auch vor, während und nach der Aufführung *untereinander*. Der Zuschauer ist nicht isoliert, bleibt nicht auf seine Individualität zurückgeworfen, vielmehr vollzieht sich im konkreten physischen Akt des Zuschauens und Zuhörens ein kollektiver Prozess auch, so Brecht, im Sinne “überindividuelle[r] Aufgaben” wie in den “Wissenschaften” (BFA 22.1, 275); temporär entsteht eine Art “fragile[r] Kollektivkörper.”²⁵ Brecht spricht in diesem Kontext davon, dass “der Zuschauer, einbezogen in das theatralische Ereignis, ...theatralisiert” werde. (BFA 21, 441) “Ein Schritt weiter,” so seine Überlegung zum Publikum, “und es entstünde eine qualitative Veränderung dieses Kollektivs: seine Zufälligkeit verschwände” (BFA 21, 441).

Das Theater ist der Ort einer “*realen Versammlung*, an dem eine einzigartige Überschneidung von ästhetisch organisiertem und alltäglich realem Leben geschieht” in Form eines gleichzeitigen und gemeinsamen Handelns von Schauspielern und Zuschauern in der präsentischen “*Theatersituation*.”²⁶ Theater-Eingang und -Foyer, Zuschauerraum und Bühne bilden als Ganzes den Theaterraum, dessen Form, Guckkasten oder Arena, antikes Amphitheater oder Shakespeares Globe Theatre die Ästhetik der Aufführung wie die

Haltung des Publikums und seine Teilnahme und Wahrnehmungsweise, letztlich seine Funktion im Theaterprozess entscheidend beeinflusst. Nicht nur hinter der Bühne und auf der Bühne, sondern auch vor der Bühne und vor allem im Spannungsfeld zwischen Bühne und Zuschauerraum finden als Begegnung zwischen Menschen kollektive ästhetische Prozesse statt, die zu einem offenen Zusammenspiel von unterschiedlichen ästhetischen Feldern mit Spannungen, „Differenzen“ und „unterschiedliche[n] Kompetenzen“ führen.²⁷ In der konstruierenden Rezeption, in der neu konfigurierenden Wahrnehmung und damit in der Konstitution von Imagination und Sinn findet eine Koproduktion des Zuschauers statt; erst in der Grenzüberschreitung von Bühne und Zuschauerraum wird der ästhetische Prozess zu Ende geführt. In der Nachfolge Brechts spricht Heiner Müller deshalb von dem „Versuchsfeld, auf dem Publikum koproduzieren kann“ (HMW 8, 175), und weigert sich, „ein fertiges Muster auf die Bühne“ zu stellen, er liefert dem Zuschauer mit seinem Theater keine „Synthese,“ sondern Rohmaterial, denn das „Drama,“ so Müller, „entsteht nur *zwischen* Bühne und Zuschauerraum, und nicht auf der Bühne“ (HMW 10, 85, Hervorhebung im Original).²⁸

In der Konstellation von Autor, Theaterakteuren und Publikum verbinden sich unterschiedliche Modi des Handelns: schreiben und lesen, spielen und präsentieren, agieren und partizipieren, zuschauen und zuhören. Diese Konstellationen führen in den verschiedenen Rahmungen, etwa bei dem Theater-Dreischritt, Inszenierung, Proben, Aufführung, aber auch in theaterpädagogischen Prozessen, zu jeweils unterschiedlichen Korrespondenzen, die jedoch eins gemeinsam haben: Ohne die Koproduktion des Publikums, d.h. ohne Beobachtung und Wahrnehmung oder Partizipation und Intervention, geht es nicht – in welcher Form und Intensität auch immer.

Im Rahmen der Verfremdungskonzeption und Zuschaukunst seines epischen Theaters war Brecht einer der ersten Theater-Theoretiker und -Praktiker, der ein Theater entwarf, in dem der Zuschauer als kollektiver Fremder in einem „Laboratorium sozialer Phantasie“ (HMW 8, 176) als Koproduzent agiert. Diese korrespondierende produktive und vom Theater intendierte Fremdheit des Zuschauers ist dabei allerdings deutlich zu unterscheiden von einer Fremdheit, die den Zugang zum Theater grundsätzlich verhindert, indem der Zuschauer ohne jegliche „Zuschaukunst“ eher im Sinne von Alienität vom Theater-Prozess ausgeschlossen bleibt.²⁹

Exkurs: Der Zuschauer als (Mit-)Spieler und (Ko-)Produzent im theaterpädagogischen Kontext

Die aktuelle Tendenz im professionellen Theater, die Stellung des Zuschauers radikal zu verändern, findet sich vereinzelt auch in früheren

Theaterexperimenten. Sie existiert aber vor allem auch in vielen Bereichen der Theaterpädagogik, obwohl gerade die Pädagogik seit langem und zum Teil immer noch den schlechten Ruf der Eindimensionalität und Bevormundung besitzt und ästhetischen Prozessen und kreativen Arbeitsformen angeblich entgegensteht. Aber gerade theaterpädagogisch beeinflusste Theaterformen experimentieren seit langem mit dem Zuschauer als kollektivem Koproduzenten, man denke nur an das Kasperle-Theater oder bestimmte Mitspiel-Formen besonders im Kindertheater. Aber auch das von Keith Johnstone beeinflusste Impro-Theater, das von Jonathan Fox begründete Playback Theatre und vor allem Augusto Boals Theater der Unterdrückten in Form des Forumtheaters können ohne den koproduzierenden Zuschauer nicht existieren. Die Trennung von Schauspieler und Zuschauer löst sich auf in der Figur des "Spect-Actors": "[he] transform[s] himself into a protagonist of the dramatic action and rehearse[s] alternatives for his situation, so that he may then be able to extrapolate into his real life the actions he has rehearsed in the practice of the theatre."³⁰ Auch bei dem biographischen Theater und dem Theater der Experten vermischen sich nichtprofessionelle Theaterakteure und potentielle koproduzierende Zuschauer.

Eine besonders radikale Form von Selbsterfahrung als Widerstand gegen vorgegebene und verfestigte Strukturen in Gesellschaft, Theater und Individuum findet sich im Spielprozess von Bertolt Brechts Lehrstück, bei dem die Teilnehmer Spieler und Zuschauer, "Tätige[n] und Betrachtende[n]" (BFA 21, 398), zugleich sein können: "das lehrstück lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, dass es gesehen wird. prinzipiell ist für das lehrstück kein zuschauer nötig, jedoch kann er natürlich verwertet werden." Es geht Brecht vor allem um "die durchführung bestimmter handlungsweisen, einnahme bestimmter haltungen, wiedergabe bestimmter reden." Dabei ist "die form der lehrstücke...streng, jedoch nur, damit teile eigener erfindung und aktueller art desto leichter eingefügt werden können."³¹ Eigene Erfahrungen der Teilnehmenden, alltagssprachlich formuliert, können also im Spielprozess in Brechts – im Gegensatz zum Rollenspiel und Psychodrama – fremd wirkende, ästhetisch konstituierte Texte eingebaut werden.

Die Lehrstücke sind demnach weder "nur als Spielvorlage" noch "nur als Text" zu verstehen.³² Mit dem "learning-play," wie Brechts englische Übersetzung mit der Betonung von Spiel und Lernen anstelle von Lehre und Stück im deutschen Kompositum lautet,³³ schuf er eine "Kette von Versuchen, die sich zwar theatralischer Mittel bedienten, aber die eigentlichen Theater nicht benötigten,..." Es ist "Kunst für den Produzenten" (BFA 22.1, 167). Als ästhetische Erfahrung, entwickelt im gestischen Spiel mit theatralen Texten, konkretisieren und materialisieren sich gesellschaftliche Situationen und Haltungen. Das Spielen bleibt – in ganz anderer Weise und doch vergleichbar

mit dem postdramatischen Theater – in hohem Maße vieldimensional, selbstreflexiv und kollektiv.³⁴

Paradigmenwechsel: Publikum und Alterität

In einer Art Paradigmenwechsel wird der Theaterbesucher in den letzten Jahren sowohl von den Theater-Künstlern als auch den Theaterwissenschaftlern verstärkt als Teil der theatralen Produktion wahrgenommen.³⁵ Das Publikum ist längst zu einem zentralen Forschungsgegenstand geworden.³⁶ Die Audience-Development-Forschung erhält einer immer größere Bedeutung, auch indem sie zur Dialog-Audience-Forschung weiterentwickelt wird,³⁷ ja es wird vom Publikum als “einer Art Hyperkategorie”³⁸ und von der “zukunfts publikum”³⁹ gesprochen, wie der Titel des Jahrbuchs für Kulturmanagement 2012 lautet. Dabei wird der Konsument zum “Prosumenten,”⁴⁰ der sich als “starke[r] Partner” im Rahmen eines wachsenden “Freiraum[s]” des theatralen Dialogs erweist.⁴¹

Seit Anfang des 20. Jahrhunderts, zunehmend aber an dessen Ende wird damit eine Entwicklung rückgängig gemacht, die erst Ende des 18. Jahrhunderts einsetzte: die Fokussierung auf die Kunstproduktion auf der Bühne bei gleichzeitiger Reduktion des Zuschauers zum passiven “Empfänger” qua Disziplinierung. Die passive Form des stillen, schweigsamen, konzentrierten Publikums im dunklen Zuschauerraum ist dem entsprechend eine relativ neue Erscheinung, die sich erst im 19. Jahrhundert wirklich durchgesetzt hat. Die Zuschauer sollten “der Botschaft auf der Bühne...lauschen...und sich in eine kontemplative poetische Welt entrücken” lassen, was heißt, sie wurden “zum Schweigen gebracht und entmündigt.”⁴² Entsprechend gering wurde auch die Relevanz des Zuschauers im theatralen Prozess bewertet.

Bei der aktuellen Theaterarbeit verstärkt sich die Funktion des Publikums: Oft in Form von Autoren-, Theater- und Zuschauerkollektiven wird jeweils in ihrer “Vielstimmigkeit” (G 146 und 162) im Theaterraum oder in anderen öffentlichen Räumen der Gegenstand “verhandelt,” so dass sich die Grenzen von Theater und Alltag ebenso verwischen wie die zwischen professionellen und nichtprofessionellen Akteuren. Selbstbestimmung und Erfahrungsmöglichkeiten als Folge des Selbermachens, d.h. von eigener Produktivität, stehen hoch im Kurs.⁴³ Die “Schule der Wahrnehmung” verdrängt die “moralische Anstalt” und steigert sich zur theatralen Zuschauer-Produktion.⁴⁴ Das Theater bildet als “kooperative Kunstform” (G 132) die Basis für die ästhetische Koproduktion einer umfassenden “kollektiven künstlerischen Intelligenz” (G 165), sprich eine soziale “Beziehungskunst” von Autor, Regisseur, Schauspieler, Musiker, Bühnenbildner und Zuschauer.⁴⁵

Brecht und andere Theaterautoren versuchten und versuchen zwar das 'Eintheatern' zu verhindern, indem sie Fremdheit und Distanz verstärken, die gewohnten Wahrnehmungsmuster der Zuschauer stören und so qua Alteritätsstruktur der "Zuschaukunst" die gewohnten Darstellungsmuster des Theaters dekonstruieren. Gleichwohl wurde bisher in Bezug auf den Zuschauer der Aspekt der Fremdheit zu wenig akzentuiert, der "in zahlreichen aktuellen politischen und medialen Debatten im Mittelpunkt [steht], etwa wenn es um Globalisierung oder Migrationsbewegungen geht, im Bezug auf die Bildungschancen von Jugendlichen, die Religionsfreiheit, oder auch in der Diskussion um das *Diversity Management* auf dem Weg in die Führungsebene von Unternehmen."⁴⁶ Interessant ist in diesem Zusammenhang die Überlegung, dem Zuschauer die Funktion der "Figur des Dritten" zuzuweisen, die in triadischen Konstellationen oft durch ihre Fremdheit eine zentrale dekonstruktive Bedeutung erhält. Dieses neue kulturwissenschaftliche Paradigma steht, ausgehend von ambigen Figuren wie Trickster, Parasit, Rivale, aber auch Bote und Dolmetscher, für ein zugleich verbindendes und trennendes Verhältnis von Theaterautor, Theater und Zuschauern, insbesondere für deren Widerstand und Fremdheit im (Ko-)Produktionsprozess.⁴⁷ Der Zuschauer befindet sich in einem spezifisch "gestaffelten und mehrfach vermittelten Fremdheitsverhältnis," und zwar in Bezug auf "die vorgelagerte Produktionsebene," "die Vermittlungsebene," "die Kontextebene" und die Rezeptionsebene."⁴⁸ Er reagiert auf "poetische Alterität"⁴⁹ und auf theatrale Alterität vor allem im Sinne "erkenntnisfördernde[r] Verfremdung des alltagweltlichen Selbstverständlichen."⁵⁰ Letztlich konstituiert die Alterität der Zuschauer den Theaterprozess in entscheidender Weise. Ihre "ästhetische Erfahrung" als "Erfahrung des Unbekannten, des Anderen..." (G 131) führt bei ihnen zu der "Bereitschaft," "Interesse für das Unbekannte aufzubringen, es anzuerkennen" (G 141) und sich mit dem Fremden zu beschäftigen, dem "immer auch ein subversives Element inhärent" ist.⁵¹

Anmerkungen

¹ Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*," in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht u.a., Hrsg., Bd. 24 (Berlin und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988-2000), S. 57-68; hier S. 58. Im Folgenden BFA Band, Seite.

² Heiner Müller, "Literatur muss dem Theater Widerstand leisten," in Müller, *Werke*, Frank Hörnigk, Hrsg., Bd. 10 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008), S. 52-73; hier S. 57. Im Folgenden HMW Band, Seite.

³ Ausgehend von Hegels Entfremdungsbegriff, aber auch mit Bezügen zu Francis Bacons Begriff des "Staunens" und Friedrich Nietzsches Überlegungen zum schwierigen Erkennen des "Gewohnten" sowie parallel zu Viktor Šklovskijs Überlegungen zur *ostranenie* (Verfremdung) und dem *dépaysment* der Surrealisten, entwickelt Brecht in den 1930er Jahren eine theatrale Methode, die er zu Beginn

“Entfremdung” nennt; von 1936 bis 1940 verwendet er beide Begriffe noch nebeneinander und identisch.

⁴ Walter Benjamin, “Was ist das epische Theater? (1),” in Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Hrsg., Bd. II.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), S. 519-531; hier S. 530.

⁵ Walter Benjamin, “Was ist episches Theater? (2),” in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II.2, S. 532-39; hier S. 536.

⁶ Vgl. Sieglinde Grimm, “‘Aneignung’ als Zitat: Goethe, Hölderlin und die Migrantenlyrik,” in Kurt Röttgers und Monika Schmitz-Emans, Hrsg., *Die Fremde* (Essen: Die Blaue Eule, 2007), S. 113-29.

⁷ Auch Heiner Goebbels propagiert ein Theater, “das den Blick öffnen kann und sich mit dem Vergnügen des Lesens messen kann,...” Heiner Goebbels, “Das Hören und Sehen organisieren,” in Goebbels, *Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater* (Berlin: Theater der Zeit, 2012), S. 151-59; hier S. 158. Im Folgenden G Seite.

⁸ “Der ästhetische Gewinn der Verselbständigung einzelner Mittel und der Trennung der Elemente liegt im irritierten und so manches Mal komplexen Genuss eines dezentralen Gewebes, das uns als Zuschauer immer wieder mit anderen Prioritäten konfrontiert oder selbstgewählte Prioritäten, Entscheidungen, Verknüpfungen fordert und möglich macht.” (G 148).

⁹ Auch Goebbels will auf “die Dominanz einer Disziplin” verzichten und vertritt stattdessen eine “ästhetische[n] Koexistenz, die auf Heterogenität beruht.” (G 146)

¹⁰ Penelope Wehrli spricht bei ihren Theater-Experimenten ebenfalls von “der kalkulierten Unübersichtlichkeit,” die den Zuschauer dazu bringt, seinen “Blickwinkel und Sehgewohnheit... zu hinterfragen” und in einem “fragmentarischen Imaginationsraum und in einem anderen Zeitrhythmus” eine “imaginative Eigenleistung” als “kreativen Akt” vor allem in Form von Selektion, neuer Montage und selbständiger Interpretation eigenverantwortlich hervorzubringen. Ann Kathrin Reimers, “Der neugierige Zuschauer – Penelope Wehrli Theater der kalkulierten Unübersichtlichkeit,” in André Barz und Gabriela Paule, Hrsg., *Der Zuschauer. Analysen einer Konstruktion im theaterpädagogischen Kontext* (Berlin: LIT, 2013), S. 165-82; hier S. 180.

¹¹ Frank Raddatz, *Der Demetriusplan oder Wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich* (Berlin: Theater der Zeit, 2010), S. 104; vgl. dagegen Bernd Maubach, *Auskultung. Zur Hörspielästhetik Heiner Müllers* (Frankfurt am Main: Lang, 2012), S. 300-8.

¹² Vgl. Florian Vaßen, “Bertolt Brechts Theaterexperimente. Galilei versus Lehrstück,” in Stefanie Kreuzer, Hrsg., *Experimente in den Künsten* (Bielefeld: Transcript, 2012), S. 91-130. Vgl. auch die Wandlung der “Augenlust” als “Neugierde” vom “Laster zur Wissenschaftstugend,” Bernadette Malinowski, “*Leben des Galilei* als philosophisches Theater,” in Mathias Mayer, Hrsg., *Der Philosoph Bertolt Brecht* (Würzburg: Königshausen & Neumann 2011), S. 101-32.

¹³ Obwohl ein interessanter sprachlicher Bezug zwischen *alienation*, der englischen Übersetzung von Verfremdung, und Alienität besteht, wird hier die Differenz zwischen Alterität und Alienität als “das tiefergehende Fremde”, dem im Gegensatz zur Alterität “als einem Gegenüber” “das Gemeinsame fehlt,” nicht weiter diskutiert;

Fabian Scholtes, *Umweltherrschaft und Freiheit. Naturbewertung im Anschluss an Amartya K. Sen* (Bielefeld: Transcript, 2007), S. 29. Scholtes bezieht sich u.a. auf Badura, der "von Interaktion der Kulturen im Modus der Alienität" spricht, "die durch einen Prozess der Kommunikationsausbildung erst zur Alterität werden kann..." Jens Badura, "Kulturelle Pluralität und Ethik," in Christof Mandry, Hrsg., *Kultur, Pluralität und Ethik. Perspektiven in Sozialwissenschaften und Ethik* (Münster: LIT, 2004, S. 17-38; hier S. 20-21.

¹⁴ Nach Auskunft des Brecht-Archivs gibt es dort nur die Kategorie "Entfremdung / Verfremdung," während die Stichworte "Fremde" bzw. "Fremdheit" nicht vorkommen. Auch Theorien der Fremdheit sind dort nicht zu finden. Ob eine genaue Durchsicht von Brechts Briefen und Tagebüchern bzw. seiner Bibliothek und der von ihm gelesenen Bücher hier größere Klarheit bringen kann, scheint zweifelhaft. Sicherlich spielt Hegels Dialektik bei Brechts Begriff der Entfremdung und Verfremdung eine Rolle und ebenso war ihm Marx' Analyse der gesellschaftlichen Entfremdung gegenwärtig. Dagegen dürften Georg Simmels Überlegungen zu Nähe und Ferne des Fremden Brecht wohl nicht bekannt gewesen sein.

¹⁵ Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung* (Berlin: Duncker & Humblot, 1908), S. 509-12.

¹⁶ "Diese Transformationen [die Fragmentierungen von Klasse, Rasse, Geschlecht, Sexualität etc.] würden auch unsere persönlichen Identitäten spalten und unsere Selbstwahrnehmung als vereinheitlichtes Subjekt untergraben. Dieser Verlust einer stabilen Selbstwahrnehmung wird seit einiger Zeit die Zerstreuung (dislocation) oder De-Zentrierung des Subjekts genannt. Diese doppelte Verschiebung, welche die Individuen sowohl in bezug auf ihren Ort in der sozialen und kulturellen Welt als auch in bezug auf sich selbst de-zentriert, bildet für das Individuum die 'Krise der Identität.'" Hall betont, "...dass jede gesicherte oder essentialistische Konzeption der Identität, die seit der Aufklärung den Kern oder das Wesen unseres Seins zu definieren und unsere Existenz als menschliche Subjekte zu begründen hatte, der Vergangenheit angehört." Stuart Hall, "Die Frage der kulturellen Identität," in Hall, *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften*, Ulrich Mehlem u.a., Hrsg., Bd. 2 (Hamburg: Argument, 2002), S. 180-222; hier S.180-81.

¹⁷ Badura betont allerdings weitergehend, dass die Teilung und Vielfalt ("Di-Versität") "das Eine, das gefaltet oder geteilt wird, immer schon" voraussetzt. "Kultur ist in dieser Denkweise immer schon auf das Eine des kulturellen Menschen, seine kulturelle Essenz, verwiesen." Badura plädiert dagegen für eine radikale "Auflösung des Entitätsdenkens" und betont stattdessen den Menschen als "Möglichkeitswesen;" deshalb ersetzt er auch den Begriff "Viel-falt" durch "Viel-heit," wie übrigens auch Brecht (siehe BFA 22.2, 691). Siehe Badura, "Kulturelle Pluralität und Ethik," S. 20f.

¹⁸ Zu dem Nietzsche-Bezug vgl. Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen, "Verworfenes Denken," *Brecht-Jahrbuch* (1980), S. 149-71.

¹⁹ Bernard Guillemin, "Gespräch mit Bert Brecht," in Willy Haas, *Zeitgemäßes aus der literarischen Welt von 1925-1932* (Stuttgart: Cotta'sche Buchhandlung, 1963), S. 53-55; hier S. 54f.

²⁰ Klaus Lösch, "Das Fremde und seine Beschreibung," in Simone Broders u.a., Hrsg., *Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012), S. 25-49; hier S. 25.

- ²¹ Simone Broders u.a., "Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen: Einleitung," in Ebd., S. 9-24; hier S. 10 und 14.
- ²² Lösch, "Das Fremde und seine Beschreibung," in Ebd., S. 28.
- ²³ Ebd., S. 44.
- ²⁴ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater* (Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999), S. 471.
- ²⁵ Claudia Benthien, "Die Performanz der schweigenden Masse. Zur Kollektivität der Zuschauenden in Theatersituationen," in Silvia Sasse und Stefanie Wenner, Hrsg., *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung* (Bielefeld: Transcript, 2002), S. 169-88; hier S. 173.
- ²⁶ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 12.
- ²⁷ Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters. Chorkörper – Probengemeinschaft – theatrale Kreativität* (Bielefeld: Transcript, 2009), S. 60f; vgl. auch Hajo Kurzenberger u.a., Hrsg., *Kollektive in den Künsten* (Hildesheim: Olms, 2008); Stephan Porombka u.a., Hrsg., *Kollektive Kreativität. Jahrbuch für Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis* 1 (2006).
- ²⁸ Dieser theatrale Zwischenraum zeigt Korrespondenzen mit Homi K. Bhabhas "makropolitische[m] Konzept des 'dritten Raums,'" wie Gerd Koch aufgezeigt hat: "Ortswechsel des Denkens und Umwege. François Julien und Bertolt Brecht," in Kristin Westphal, Hrsg., *Räume der Unterbrechung. Theater Performance Pädagogik* (Oberhausen: Athena, 2012), S. 69-89; hier S. 84.
- ²⁹ Vgl. Anne Steiner, "Der 'fremde' Zuschauer – Überlegungen zur Theaterrezeption Jugendlicher," in Barz und Paule, Hrsg., *Der Zuschauer*, S. 217-33; zur Alienität siehe Anmerkung 13. Evi Zemanek unterscheidet, sich auf die Rhetorik beziehend, zwischen "primärer" und "sekundärer" Verfremdung; erstere ist vom Autor intendiert, letztere "entsteht...durch eine zeitliche oder kulturelle. Diskrepanz zwischen Verfasser und Rezipient." Zemanek, "Vertraut(es) verfremdet: Heimat-Diskurse und Verfremdungsverfahren in der Gegenwartslyrik (Grünbein, Kling, Draesner)," in Broders u.a., Hrsg., *Phänomene der Fremdheit*, S. 70.
- ³⁰ Augusto Boal, *The Rainbow of Desire. The Boal Method of Theatre and Therapy* (New York: Routledge, 1995), S. 40.
- ³¹ Brecht, "Zur Theorie des Lehrstücks," in Reiner Steinweg, Hrsg., *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976), S. 164-65; hier S. 164.
- ³² Susanne Winnacker, "'Wer immer es ist, den ihr sucht, ich bin es nicht.' Gedankensplitter zur Dramaturgie der Abwesenheit in Bertolt Brechts Lehrstück *Die Maßnahme*," *Korrespondenzen* 10.19/20/21 (1994): S. 71-75; hier S. 72.
- ³³ Brecht, "The German Drama: pre-Hitler," in Steinweg, *Brechts Modell der Lehrstücke*, S. 149-51; hier S. 150.
- ³⁴ Vgl. Hans-Thies, Lehmann, "Theater/Theorie/Fatzer. Anmerkungen zu einer alten Frage," *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen* 24.53 (2008): S. 50-54.
- ³⁵ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts* (Tübingen: Narr, 1997).

³⁶ Vgl. auch Thomas Renz, "Von der Kunst, das Publikum standardisiert zu erforschen. Ein Beitrag zur Entwicklung der Methodik in der empirischen Kulturnutzerforschung," *Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement* (2012): S. 171-98; hier S. 185.

³⁷ Vgl. Verena Teissl und Gernot Wolfram, "Die Figur des Dritten, die Taktik des Zuschauers und der Kulturbetrieb," *Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement* (2012): S. 53-74; vgl. Albrecht Koschorke, "Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften," in Eva Eßlinger u.a., Hrsg., *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2010), S. 9-35.

³⁸ André Barz und Gabriela Paule, "Zuschauer und Zuschauen in theaterpädagogischem Kontext," in Barz und Paule, Hrsg., *Der Zuschauer*, S. 7-26; hier S. 7.

³⁹ Das Jahrbuch *Zukunft Publikum* enthält wichtige Referate der Jahrestagung "Zukunft Publikum. Neue Beteiligungsformen und interaktive Kulturwahrnehmung" des Fachverbandes für Kulturmanagement 2012.

⁴⁰ Birgit Mandel, "Audience Development als Aufgabe von Kulturmanagementforschung," *Zukunft Publikum. Jahrbuch für Kulturmanagement* (2012): S. 15-27; hier S. 15.

⁴¹ Teissl und Wolfram, "Die Figur des Dritten," Ebd., S. 62.

⁴² Steffen Höhne, "Das Theaterpublikum. Veränderungen von der Aufklärung bis in die Gegenwart," Ebd., S. 29-52; hier S. 34 und 47.

⁴³ Vgl. Corinna Vosse und Dieter Haselbach, "Kann ich hier mitmachen? Kulturproduktion und -rezeption im Kontext von Erwerbsarbeitswelt," Ebd., S. 139-52.

⁴⁴ Barz und Paule, "Zuschauer und Zuschauen," S. 7.

⁴⁵ Christel Weiler, "Dialoge mit dem Publikum," in Jan Deck und Angelika Sieburg, Hrsg., *Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater* (Bielefeld: Transcript, 2008), S. 27-39; hier S. 27.

⁴⁶ Broders u.a., "Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen: Einleitung," S. 9; vgl. auch "'Das Fremde hat Konjunktur.' Diese Aussage ist in den letzten drei Jahrzehnten längst zum Topos geworden und findet sich in zahlreichen Publikationen der geradezu unablässig produzierten wissenschaftlichen Thematisierung des Fremden." Lösch, "Das Fremde und seine Beschreibung," S. 25.

⁴⁷ Vgl. Teissl und Wolfram, "Die Figur des Dritten," S. 57 und 61.

⁴⁸ Lösch, "Das Fremde und seine Beschreibung," S. 44.

⁴⁹ Vgl. Norbert Mecklenburg, *Das Mädchen aus der Fremde: Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft* (München: Iudicium, 2008).

⁵⁰ Lösch, "Das Fremde und seine Beschreibung," S. 42.

⁵¹ Broders u.a., "Phänomene der Fremdheit – Fremdheit als Phänomen: Einleitung," S. 13.

Der (Wieder)Aufbau des engagierten Zuschauers. Die *Katzgraben*-Programmhefte des Berliner Ensembles, 1953/1972

Angesichts mangelnder wissenschaftlicher Aufmerksamkeit auf die Programmhefte des Berliner Ensembles (BE) untersucht dieser Aufsatz die Verbindungen zwischen den verschiedenen Aufführungen von Erwin Strittmatters Theaterstück *Katzgraben* – erst im Jahre 1953 (Regie: Brecht) dann später 1972 (Regie: Ruth Berghaus/B.K. Tragelehn) – und den Programmheften dieser Aufführungen. Dabei wird die Wirkung der Hefte betont. Als Auftakt werden die Motivationen hinter den Aufführungen kontextualisiert. Ein Überblick über Form und Inhalt des Programmhefts an sich bietet neue Einsichten in die Methoden, die man am Berliner Ensemble verwendet hat, die Öffentlichkeit der DDR in die großen sozialen und politischen Debatten der Zeit mit einbeziehen zu können. Das Programmheft entwickelte sich zu einem anspruchsvollen künstlerischen Zeitdokument, das nicht nur als Werbematerial für die Stücke konzipiert wurden, sondern auch als Bild-Text-Pamphlet mit zeitkritischem Charakter, dessen Ziel es war, ein engagiertes Theaterpublikum in der DDR zu kultivieren.

In addressing the paucity of scholarly attention on the *Programmheft*, this essay will examine connections between the staging of Erwin Strittmatter's play *Katzgraben* at the Berliner Ensemble – in 1953 (dir. Brecht) and 1972 (dir. Ruth Berghaus/B.K. Tragelehn) – and the ancillary promotional materials evidenced in the corresponding *Programmhefte* for those productions, placing particular emphasis on the intended effect. First, I would like to discuss and contextualize some of the motivations behind the staging of Strittmatter's play. I will then provide an overview of the form and content of the *Programmheft* as produced at the BE, focusing on how the *Programmheft* sought to involve the public in broader social and political debates. Finally, drawing on visual examples, the essay will briefly trace the development of the *Programmheft* as it transitioned into a sophisticated entity as critical image-text pamphlet and publicity material, attempting to shape public perception of the plays and eventually to cultivate a participatory spectatorship in the German Democratic Republic (GDR).

(Re)Building the Engaged Spectator: The *Katzgraben* Programmhefte of the Berliner Ensemble, 1953/1972

Kristopher Imbrigotta

Lernt und verändert, lernt daraus aufs
neue und ändert wieder!

*Brecht (1953)*¹

As an artist, theater practitioner, and pragmatist, Brecht was interested in engaging the public well beyond the stage towards the goal of developing and fostering an active, involved citizenry. His work sought to provoke the public into taking a stance or position (*Haltung*) on the realities of the world around them by thinking through and making connections to the interactions represented on stage in the epic theater. Brecht's project not only opposed checking one's critical faculties at the door, but also targeted the spectator's interest in the material both before and after the performance. To do this, the collaborators and practitioners at the Berliner Ensemble (BE) developed the image-text package *Programmheft* as an integral part of the overall dramaturgical and didactic component in the theater of the scientific age.

Strittmatter's *Katzgraben*: Szenen aus dem Bauernleben

While I cannot explicate here the complete history and intentions behind Strittmatter's 1951 play – one which Brecht enjoyed and in which he saw great potential for the stage – I would first like to offer a brief sketch of the play's plotline and some thoughts on Brecht's interest in staging it with the BE in 1953. Set around 1947 in the farm village of Katzgraben, a place similar to Strittmatter's own milieu of the "Senftenberger Braunkohlengebiet,"² the play opens with the village mayor's proclamation that all townspeople and farmers are required to attend a meeting. At this gathering, they would discuss the building of a "neue Straße," or new road, linking Katzgraben to the city. This "new road" is a central theme around which much of the action in the play revolves. The new road to be built is an overt allusion to the "Neuer Kurs" policy as it was called by the Soviet Union in 1952/3, an important time of transition in early GDR cultural history. The "Neuer Kurs" was not an attempt at a new direction for the Communist Party line but rather a tactical reduction of the speed with which many radical social changes would be implemented.

While the Socialist Unity Party (SED) did not wish to alter its policies in the wake of this “new course,” it was fully aware of the growing resentment and unrest among the workers and civilian population in the GDR. Thus, the political climate in 1953 was in a state of flux that ultimately allowed Brecht’s staging to deviate in form and structure from SED cultural policy and to go surprisingly unchallenged by Arts Commission oversight and censorship.³ It should not surprise, however, that a theater group, led by well-known public figures like Brecht or Helene Weigel, was better able to navigate the treacherous waters of party oversight and intervention. Not all of the artists and intellectuals who returned to the eastern part of Soviet-occupied Germany after 1945 were party members, and a number of those returning were not necessarily committed socialists. Therefore, it would be difficult to assume that most returning to the east had a unifying cause or goals around which they could rally and fully support. What emerged, however, was a determination to prevent the revival of German nationalism as seen during World War II under the Nazi regime in the form of rampant militarism.

There were dual lines of command in the GDR, with state institutions running, in many cases, parallel to party institutions. With these corresponding constellations of power at play, various forms of artistic censorship became prevalent. This was especially the case for theater institutions, where the state and party had a role to play behind the scenes controlling what plays could be performed, as well as influencing how those plays would be staged and presented to the public both during (SED censors planted in the audience) and after the production (mainly in the form of critics loyal to the Party).⁴ Marxist ideology regarded state promotion of cultural activities as essential, a basic right for all citizens. In fact, the idea that socialist culture was a foundation of socialist society was written into the republic’s constitution. Such a concept, as Carl Weber explains, “presumes that the theater plays an instrumental role in shaping citizens’ thinking and behavior [and] inevitably results in censorship when the ruling party believes in the social engineering of nearly every aspect of society.”⁵ As we will see below, the BE employed production and publicity materials like the *Programmheft* in order to reinforce the theater’s position and influence the shaping of public perception of the plays, sometimes in tandem with state policies but oftentimes with nuanced critical overtones to invite spectators to make other associations.

What made Strittmatter’s play so timely, especially for Brecht, was how it directly engaged with some of the proposed stipulations in the “Neuer Kurs.” The Politburo’s recommendations to the GDR government encouraged the latter to soften its official stance against private landowners and industrial farmers, to slow the pace of excluding bourgeois elements from society, to accept a greater tolerance of public speech and criticism, and to delay

implementation of increased work quotas. Such proposed allowances were crucial for theater in the GDR. This tolerance “indirectly legitimized dialectics and experimentation in the theater in accordance with Brecht’s theories in the *Short Organum for Theater*, and reflects Brecht’s real concern with integrating his dialectic theater into the framework of cultural policy.”⁶ However, these promises were not implemented fast enough to prevent the now infamous workers’ uprising on 17 June 1953, approximately ten days after the recommendations in the “Neuer Kurs” were announced. The work quotas policy was of course unpopular with workers and many intellectuals, Brecht among them, but was not the final reason for the backlash and open protest. Instead, the tipping point was the government’s response calling in soldiers and tanks to the streets of East Berlin. Although he did not publicly criticize the government’s brutal repression, Brecht’s thoughts on the matter can be found in the well-known poem “Die Lösung” (1953), first published after his death:

Nach dem Aufstand des 17. Juni
 Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands
 In der Stalinallee Flugblätter verteilen
 Auf denen zu lesen war, daß das Volk
 Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe
 Und es nur durch verdoppelte Arbeit
 Zurückerobern könne. Wäre es da
 Nicht doch einfacher, die Regierung
 Löste das Volk auf und
 Wählte ein anderes?⁷

The poem is a rebuttal against the functionaries of the Arts Commission and various statements by its members purporting “shame” and “betrayal” from the workers’ actions on that day, chief among them the Secretary of the Writers’ Union, Kurt Barthel. The poem was not, as is commonly held, a direct attack on the Party itself. Rather, the well-known thoughts cited here serve to establish Brecht’s complex, nuanced attitude towards the government and the events of 1953. His stance is multidimensional and, as Matthew Philpotts argues, can be seen as a calculated contradiction made out of necessity and a product of the growing pains of the early GDR.⁸ On the one hand, Brecht openly supported the state and lauded its genuine achievements in such publications as *Sinn und Form*; on the other, he criticized a number of the regime’s overreaching policies and its moves to censor and suppress dissent. Other texts written by Brecht can attest to his oppositional stance toward the regime’s campaign to suppress resistance and reprimand workers as a result of the June uprisings.⁹

Strittmatter, in *Katzgraben*, directly thematizes the debates surrounding the

“Neuer Kurs.” According to Katzgraben’s mayor, the old road to the city is “unpassierbar” and the construction of a new way will allow for greater access to the city, thus opening opportunities for the economically depressed village.¹⁰ The subtext to the rest of the play’s action deals with the political decisions undertaken by the East German government after 1945. One of these, the so-called *Bodenreform*, was a plan to confiscate and redistribute large tracts of private lands to farmers, creating entirely new (and eventually antagonistic) relations between the working classes and many landed, aristocratic families. The play presents these emerging social realities by intertwining a drama of three families in Katzgraben: the small farming family Kleinschmidt, the middle-class family Mittelländer, and the well-to-do Großmann family that has owned vast tracts of land in the region for many generations. The family names may sound trite or overly simplified, but this was an intentional move to highlight the class differences at play in the period before and during the first decade of the GDR. The names also exemplify how humor and satire are intentionally employed in Strittmatter’s “Bauernkomödie.” For example, we also have the contradictory relationship between Elli, the Kleinschmidt daughter studying agronomy, and Hermann, the adopted son in the Großmann family, as well as the didactic comic relief in the exchanges between the feuding families representing the three socio-economic classes of farmers.

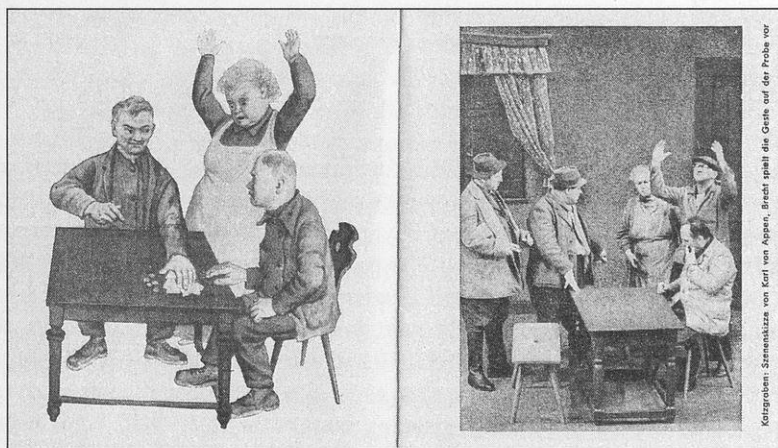


Fig. 1: *Katzgraben-Programmheft* 1953. L: sketch by Karl von Appert; R: rehearsal photo, in which Brecht demonstrates a gesture for the actors. (Used by permission.)

At the heart of the play is the back and forth about the decision to build the “new road” (a direct allusion to Socialist Realism and the “Aufbau” program of the SED) in the name of progress, linking Katzgraben to the modern city. Kleinschmidt, the peasant farmer who believes in the promise of the new road, argues throughout the play for its construction:

KLEINSCHMIDT: Her mit dem neuen Weg! Das ist der Fortschritt... Ein neuer Weg: Das Molkereiauto holt deine Milch, der Bücherwagen bringt mir neue Bücher, auf schnellen Rädern kommt die Stadt uns näher. Die Straße holt die Wissenschaft ins Dorf, und Wissenschaft und Wohlstand sind ein Paar.¹¹

Supported by the mining worker and local SED group leader Steinert, the peasant farmers decide to embrace the new road, while the bourgeois and aristocratic families (Mittelländer and Großmann included) fight against all attempts to erode their former positions of influence and authority in Katzgraben. After all the trials and tribulations fighting the powerful Großmanns, the peasant farmers – with the help of the party – eventually convince the middle-class farmers to join their efforts and build the new road to prosperity. In the end, the new road is finished, the small farmers embrace the new technologies of the tractors to irrigate and plow their fields, and the Großmanns – still clinging to their old ways – get the short end of the deal.

All this sounds fairly straightforward within the context of the political and social programs in the early years of the GDR. What made Strittmatter's play so attractive to party functionaries was not only its strong ideological slant, but also its enthusiastic support and eventual staging at the BE by Brecht himself in 1953. He was drawn not only to the play's basic message – the potential for renewal of the working classes after World War II – but was also interested in how the workers acting together could effect change at the highest levels and criticize those in power standing in the way of progress. At the time, Brecht was actively searching for new plays to bring to the stage in East Berlin with a decidedly socialist message that thematized the history of class struggle. Prior to the premiere on 23 May 1953, Brecht had begun to promote Strittmatter's play and his staging to the general public, with initiatives ranging from press engagements to essays published in leading literary and culture journals, such as *Sinn und Form* and *Sonntag*, lauding the play's spirit and Strittmatter's commitment to socialism. His casting decisions for the BE performance also played a central role in this public campaign as he engaged his best actors (e.g., Weigel, Angelika Hurwicz, Regine Lutz, Sabine Thalbach, Erwin Geschonneck, and Ekkehard Schall). In a short text advertising the upcoming performance, Brecht makes the case for his decision to stage Strittmatter's farmer comedy: "Strittmatter gehört zu den neuen Striftstellern, die nicht aus dem Proletariat aufsteigen, sondern mit dem Proletariat... Er geht neue Wege, nicht ohne Kenntnis der alten."¹² Brecht prepared his staging carefully and deliberated significantly on the setting, traveling with the cast and Strittmatter, who was at that time an assistant at the BE, to the Niederlausitz so that they could find a suitable village after which to model the play.

The dramatic text went through several revisions over a rehearsal period lasting several months, which produced the *Katzgraben-Notate*,¹³ the single-largest collection of Brecht's notes for any of the plays. According to these notes, the *Katzgraben* production at the BE was an opportunity to juxtapose old and new positions/attitudes (*Haltungen*), to publicize the unresolved problems with the nascent socialist state, to stress the model character of the proletarian hero, to avoid flat idealizations, and to combine the political with private spheres.¹⁴ Brecht collected short observations and production notes such as this from his 1953 staging of the play written by himself and assistants in his *Regiekollektiv* such as Peter Palitzsch, Käthe Rüllicke, and Carl Weber. Unlike the various model books from subsequent productions at the BE, which both visually and textually documented performance aspects, the *Katzgraben-Notate* included neither photographs nor imagery and were intended to fully capture a rehearsal process from concept to stage that could lead to a possible production. He had originally envisioned a publication of this work with many of these notes taking the form of a dialogue, as seen in his other theoretical writings such as in the *Messingkauf* or the *Anmerkungen zu den Stücken* (see BFA volume 24). Fellow collaborator Elisabeth Hauptmann received the typescript later that year for editing, but it was never completed due to the relative lack of success of the BE production in the GDR. Aware of the many possibilities and pitfalls, Brecht and his collaborators at the BE staged Strittmatter's *Katzgraben* and produced a *Programmheft*, one that was especially detailed compared to others that came before it and set the standard for other *Programmhefte* that followed.

The promotional materials of the Berliner Ensemble

Let us turn briefly to the various types of informational and promotional materials produced at the BE, including the anatomy of the *Programmheft*, as well as the intended role it played in the artistic, political, and social program at the BE. These publications were developed in collaboration with the artists, graphic designers, actors, and dramaturges at the BE, and played an integral role in influencing overall theatrical and publicity concepts of postwar theater in the GDR. The practice of designing thoughtful, critical promotional materials at the BE began in the first years of the ensemble's inception, with Brecht, Peter Palitzsch, Weigel, Ruth Berlau and others meticulously documenting and photographing rehearsals and productions for later use. While some forms of publicity materials such as the *Programmheft* and an early form of the *Einführungsblatt* from designers Hans Mahn and Herbert Sandberg were already in circulation in the mid- to late 1950s, their conception and full development did not become standard practice for the bulk of the BE productions until the 1960s and beyond under the guidance of Karl-

Heinz Drescher (1936-2011). Drescher is an essential figure in the history of the BE and in the development of its publicity and marketing materials.¹⁵ As lead graphic designer for almost 37 years (1962-1998), he was responsible for the public face of the BE, both within the GDR and internationally, as seen not only in the *Programmhefte*, but also in many other ancillary materials and public exhibitions at the Theater am Schiffbauerdamm. Sylke Wunderlich writes that Drescher “ermöglicht dem Betrachter Assoziationen und Wiedererkennungseffekte und schöpft dabei alle Gelegenheiten der Typen- und Bildkombinationen.”¹⁶ Drescher’s collaborator at the BE, Jörg Mihan, characterizes him as a “denkender Graphiker” who did not pioneer the *Programmheft* but carried on a tradition at the BE, designing concepts and graphic imagery that would visually represent the productions and could be recalled by the public after the life of the theater production.¹⁷ The *Programmheft*, in its earlier incarnations in the 1950s and especially by the mid- to late 1970s, became an entity of its own in promoting the plays at the BE. Taking many cues from the ever-growing technical advancements in the early twentieth century in the genre of theater photography, the posters, flyers, *Sonderdrücke*, *Programmhefte*, and other materials had an important external function – they served to advertise the plays and projects at the BE to the theatergoers in East Berlin. The materials also functioned as messaging tools to help shape public discourse and perceptions of pressing contemporary social issues.

First in the series of material is the *Einführungsblatt* (introductory sheet). In order to provide the spectators with necessary information before the performance, these were given out at the box office at the advanced purchase of tickets. A short note in the *Theaterarbeit* volume (first published in 1952) produced at the BE explains this: “Wir halten es übrigens für zweckmäßig, das [Blatt] schon beim Kartenvorverkauf abzugeben.”¹⁸ The *Einführungsblatt* contained rehearsal photographs (and other images), provided the requisite information about the staging such as casting, as well as a short synopsis of the play’s content. To make the *Einführungsblatt* even more portable, i.e., more likely to be taken and kept after the show, the BE developed a special format (four-sided DIN A4 format paper), folded twice to fit into one’s pocket or bag. Similarly, the flyer (called “Werbezettel” before 1989) was used mostly as a replacement or supplement to the *Einführungsblatt* should the latter be delayed at print or be technically flawed. The *Sonderausdruck* was among other ancillary materials published and disseminated mostly for special purposes to honor important people or make special announcements related to the BE’s program and schedule.

These informational and promotional materials were designed to bookend the entire theatrical experience for the spectators, from the moment they purchased a ticket to the period of time after the performance when one would enter into

debate and form critical opinions based on that performance. The centerpiece was the image-text package *Programmheft*, which engaged the spectator at each stage of this theatrical experience: first, as journalistic supplement and advertisement, as a playbill with information about the production, but also as a collaborative effort to invite the spectator to juxtapose historical events and cultural objects with the contemporary social and political implications of the play. The *Programmheft*, in this sense, was designed to serve as political leaflet to be kept (or better: disseminated to others) after the performance. A quote about staging Gerhard Hauptmann's *Biberpelz und Roter Hahn* (directed by Brecht at the Deutsches Theater, March 1951) in *Theaterarbeit* describes the *Programmheft* as an indispensable tool for each performance to engage the spectator:

Das Programmheft vermeidet literarische Reflexion über das Theater. Es beschäftigt sich vielmehr mit geschichtlichen Realitäten. So führt es den Zuschauer zum Stück, damit er darin sucht, worauf es der Bearbeitung angekommen ist, und es führt ihn zugleich über das Stück hinaus, worauf es in der Wirklichkeit ankommt... Es soll das Stück politisch stützen, der Zuschauer soll schon vor Aufgehen des Vorhangs umwerten. Er wird vorbereitet auf ein politisches theatralisches Ereignis, das auch bei ihm eine politische Haltung provoziert... Der Zuschauer soll veranlasst werden, das Programmheft aufzubewahren, soll die Aussage des Stücks später erinnern können und soll es gern weitergeben wollen.¹⁹

Palitzsch, assistant and director at the BE for many years, also stressed the importance of the *Programmheft* in the developing stages of a play. At the same time, he provided a more nuanced explanation regarding literary reflection in the theater:

Das [Programmheft] soll dem neuen und alten Publikum vor allem die aktuelle Bezogenheit der Aufführung vor Augen führen und dann in zweiter Linie literarische Hinweise geben. Es soll in die historischen Gegebenheiten und den Problemkreis des Werkes einführen, und es soll dem Zuschauer helfen, soviel wie möglich, Belehrung und Spaß aus dem Theater mit nach Hause zu nehmen.²⁰

The *Programmheft*, which was distributed at every new performance, demanded a great deal of energy, planning, and engagement from the dramaturge and the graphic designers at the BE. The dramaturge's task was to redact the textual components that addressed the socio-political aspects and contexts in which the play was created. Other texts were meant to present the reception and critical importance of the work, as well as the dramaturgical emphasis in the current staging or adaptation. These texts played a key role

in crafting the *Programmhefte*; the design principles would morph over time, but its form stayed relatively consistent with the goals and political message of the BE. Once this process of collecting texts was completed, the graphic designer (after 1962 mainly Drescher) would set the texts against visual materials in a packaged and transportable form so that the elements could effectively interact on the page. The design aspect was crucial: it had to correspond to the highest aesthetic and stylistic standards that could appeal to a number of different groups (mostly to the working-class theatergoer).

The *Programmheft* is a collage of elements, a pastiche of text and image from diverse sources sometimes reminiscent of the photomontage works of John Heartfield or Hannah Höch. Among the many text types were quotes from prominent public figures in the GDR, famous artists and intellectuals throughout history, reactions from ordinary citizens, and, as one would expect, obligatory citations from Brecht's notes and speeches about the importance and relevance of each production in its time. Brecht's quotes often formed a transition in the short texts from the historic to the literary. As Palitzsch mentioned, "Belehrung," or the education of the theater spectator from the time during the performance to well afterwards at home, was a fundamental goal – as it was in the epic theater in general. The *Programmheft* also appropriated texts from other plays and literary works that the dramaturges at the BE considered pertinent and valuable to the current production, thereby presenting these names and works to the public within a controlled and specific context (associated with the BE and Brecht). Its goal was to invite the spectator to reconsider their pre-conceived notions and make new connections to history, culture, literature, and politics, i.e., to participate in the intellectual life of the theater as a public institution.

The texts were not the only element designed to achieve this goal. Another major component, perhaps the one with greatest effect, was the wealth of visual materials in the *Programmheft* – photographs, clippings from periodicals, linocuts, drawings, reproductions of paintings, and various in-house graphic images. Palitzsch notes at one point, "dass das Bildmaterial selbstständig argumentiert."²¹ His statement underscores the necessity of including imagery in an effective manner that could visually communicate and complement the messages, themes, and texts. Brecht was indeed a proponent of images in his work, from projections and signs on stage to the use of a number of mass media images in his *Kriegsfiibel* and work journals. Production photographs in the model books of the BE were visual records of rehearsals and problems that made it possible for actors, directors, and dramaturges to rethink and refunction the staging of Brecht's plays well after his death. In the context of the *Programmhefte*, these materials created visual appeal and served an essential point of contact between the public and the production via "Gegenüberstellung in Text, Bild und Schrift."²²

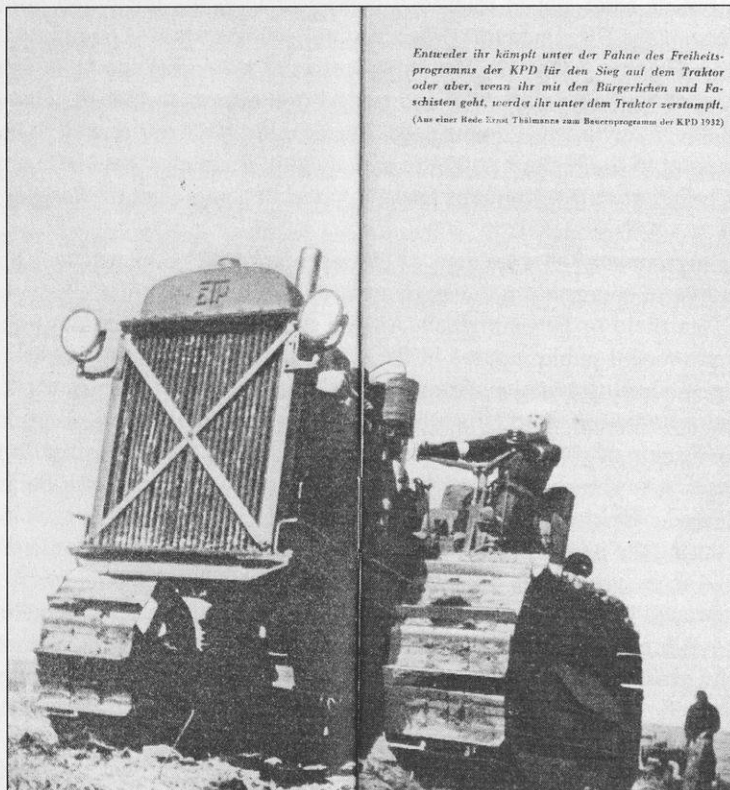


Fig. 2: *Katzgraben-Programmheft* 1953, showing a woman driving a tractor. A comparable image in the 1972 *Programmheft* has a man at the helm.

The *Katzgraben Programmhefte*: 1953 and 1972

To illustrate what I have outlined so far I would like to compare and contrast some of the more interesting aspects of the *Programmhefte* for Strittmatter's play *Katzgraben*, both from the 1953 production (Brecht) and the 1972 production (Berghaus/Tragelehn) at the BE. On 10 May 1953 (two weeks prior to the premiere), Brecht published excerpts of the production notes to his staging of *Katzgraben*. Around the same time, the BE finished the *Programmhefte* to accompany this production. The front and back cover of the *Programmhefte*, assembled and designed by Brecht, Ruth Berlau, Karl von Appen, and other members of the BE, shows the BE logo, a montage graphic by von Appen depicting a scene in the play (see figure 1), and a short poem on the dialectics of the old vs. the new that amplifies a central theme of the play.²³

The spectator then turns to see a full-page spread of a woman farmer on a tractor (figure 2), which connects the plotline in the play to the reality of the *Bodenreform* in the early GDR. This is a very powerful and radical image in terms of its general political message and its direct attack on gender norms. The tractor rolls on plowing the fields, a symbol of strength, progress, and technology (represented in construction of “the new road”). In the upper right is an excerpt from a 1932 speech by Ernst Thälmann, leader of the German Communist Party (KPD) during the twilight of the Weimar Republic, extolling the virtues of freedom, work, and struggle: “Entweder ihr kämpft unter der Fahne des Freiheitsprogramms der KPD für den Sieg auf dem Traktor oder aber, wenn ihr mit den Bürgerlichen und Faschisten geht, werdet ihr unter dem Traktor zerstampft.” The message here is clear: the worker – depicted here as female – is responsible for building the new socialist state, one that is strong and prosperous. The “Traktor” is also an allusion to the growing strength of fascism that one year later would envelop Germany. These elements further contextualize the play’s content with the historical and political implications of the fight for a socialist “Arbeiter und Bauernstaat.” The tractor is one example of progressing (*Fortschreiten*) that Brecht lauds in the text of Strittmatter’s play. He continues: “[D]er Traktor ersetzt den Ochsen. Aus so ‘prosaischen’ Dingen wie Kartoffeln, Straßen, Traktoren werden poetische Dinge! Das Stück zeigt nicht nur. Es zieht den Zuschauer mächtig in den großen Prozeß der produktiven Umwandlung des Dorfes... Es erfüllt ihn mit dem Geist des Fortschreitens.”²⁴ The tractor symbolizes the mechanization and modernization of farming practices that, in this play, benefit the small family farmer Kleinschmidt and pose the largest threat to the landed agribusiness of the Großmann farm.

Another full-page spread offers three short texts that invite the spectator to engage with various themes.²⁵ First, the text on the *Katzgraben* set decoration alludes to why the stage is designed to remind the audience of documentary photographs, giving the scenes “zeitgeschichtlichen, authentischen Charakter.” Second, the text at the bottom provides a short explanation about how the BE incorporates politics and political messages into its staging, while at the same time striving to keep the entertainment factor of the theater present. The third short text, “Die Verssprache,” highlights the linguistic approach practiced by actors at the BE that reveals how the language of workers and farmers carries meaning; not a “simple” language, but one that is noble and understandable to the masses.²⁶ The images on this page produced by von Appen consist of a procession of children and workers in *Katzgraben* who are fighting to construct “the new road,” carrying slogans that read “Schluss mit dem Vorurteil,” “Schluss mit der Dummheit,” and finally the Brechtian maxim “Lernen und Verändern.” Brecht comments on such “socialist traits” in rehearsal notes, regarding for example Act Two, Scene One: “Ein schöner sozialistischer Zug ist es, dass der Kleinbauer, nachdem er

eben bedrückt festgestellt hat, wie unterernährt sein neuer Ochse ist und wie schwer es sein wird, Futter zu beschaffen, doch dem Parteisekretär versichert, nach der Zuteilung der Ochsen werde kaum noch jemand 'auf Großmanns, des Großbauern, Stange krähn.'"²⁷ The *Programmheft* visually recalls this pivotal scene in the play. The procession emphasizes for the spectator that farmers, workers, and their families are the "positive heroes" in this play and they have become this way through working together in their own collective interest. The imagery, which Brecht compares to documentary photographs, also conforms to the documentary character of the play and invites the spectator (in the *Programmheft*) and the audience (in the performance) to reassess the function of theater for social change. On other pages in the 1953 *Programmheft* the spectator can also find quotes from ordinary farmers in the Niederlausitz, a short informational article about the peasant revolts in the early sixteenth century, words by then-SED chief Walter Ulbricht on state-sponsored tractor initiatives, as well as statistics on the growing number of women involved in farming in the GDR.

The *Programmhefte* were meant to be provocative instruments that would influence the reception process and this one in particular did not disappoint. As previously noted, spring 1953 was a difficult time for the spectators in East Berlin, with tensions rising between workers wanting better conditions and the SED's economic plans to increase production and output quotas. All this social and political friction provided fodder for Brecht to stage *Katzgraben*, a play showing how the farmers and workers rose up and called for change and accountability from those in positions of power. The situation was documented in Brecht's now famous rebuke of the state's harsh reactions to the demonstrations (see "Die Lösung" above). Still, in order to attract the public into the theater and avoid additional scrutiny (and possible intervention) from the party, Brecht amplified the comic and entertaining aspects of the family feuds and the colloquial flair of the dramatic text.²⁸

Despite the efforts, the *Katzgraben* performance was not universally well received. Lily Leder, a contemporary theater critic in the GDR, described the premiere in 1953 in *Theater der Zeit* as less than stellar, especially from a director with such a reputation. Brecht was not the only one in the crossfire; Leder also panned Strittmatter, writing, "[Es ist] dem Autor nicht gelungen, einen echten Konflikt herauszuarbeiten."²⁹ Critics from West Germany also criticized Brecht's production. In a review in *Der Spiegel*, the 1953 production was panned as being out of touch with the harsh realities of everyday life in the East, something Brecht had tried very much to emphasize.³⁰ Such scathing remarks from *Spiegel* inform us about the play's tepid reception in both the FRG and the GDR:

Dass [das] Publikum das Drama nicht so ganz historisch nahm,

merkten die Brecht-Leute spätestens, als die Weigel auf der Bühne über Butterpreise scherzte. Die Zuschauer sollten nach dem Willen von Regisseur und Autor wie befreit auflachen, weil die Bäuerin darüber klagte, dass die Butter – die Szene spielt kurz nach der Währungsreform – ‘nur’ noch zwanzig Mark pro Pfund koste. Aber niemand lachte. Da es augenblicklich im Osten gar keine Butter mehr gibt.³¹

Further evidence for the relative lack of success of Brecht’s staging can be found in its short performance numbers. The production premiered on 23 May 1953 with an initial run at the BE of only a few weeks, experiencing intermittent breaks thereafter, with a total of only 37 shows in two years. The final performance of Brecht’s original staging was on 26 April 1955.



Fig. 3: Katzgraben-Programmheft 1972. Text from Müller’s *Die Bauern* is juxtaposed with images of Bodenreform.

The *Programmheft* from the 1972 production, designed by the BE’s Drescher, continues similar themes, texts, and visual motifs found in the 1953 *Programmheft*. It also provides new perspectives, albeit with less emphasis on overt political accents. The year 1972 is also significant. Following Weigel’s death the previous year, the BE experienced a major change

in artistic direction as Weigel's replacement, Berghaus, became the new creative director (*Intendant*) and was able to put her own distinctive stamp on the BE's repertoire. Restaging and adapting many productions from the 1950s (e.g., *Katzgraben*, *Die Mutter*) was all part of this transitional process during the early 1970s. This was also one year after Erich Honecker had replaced Ulbricht. Many in the GDR hoped at least for a short while that this changing of the guard would bring reforms in social, economic, and artistic policies; in reality, most of these reforms were at best cosmetic and were soon withdrawn. The 1972 *Programmheft* back/front cover is austere – no images, just two short texts, one by Brecht lauding Strittmatter's play in 1953, and the other a poem by Strittmatter about peasant farmers. The tractor imagery is present with the same Thälmann quote except this tractor's driver is male which conveniently eschews the gender politics altogether. The next page to the left provides a short exchange from Scene 9 in Heiner Müller's drama *Die Bauern*, which critically addressed the *Bodenreform* and collectivization of land.³² The constellation not only refers the spectator to Strittmatter's play but also provides a connection to Müller's text as a continuation within the literary discourse of the debates in the 1970s concerning the earlier years of the GDR (see figure 3).

The following three pages in the *Programmheft* are dedicated to contextualizing the author's life. To the right, the textual timeline parallels events in Strittmatter's biography and career with photos and materials documenting the *Bodenreform* process: a photo of farmers receiving land; a geographical map detailing how a 300-hectare manor was parceled into 63 separate farms; on the left, a staged photograph showing farmers celebrating after receiving their parcels; and to the right, the first shipment of Soviet tractors to the nascent GDR in 1949. Next, evoking the theme of the sixteenth-century peasant revolt, the 1972 *Programmheft* combines a full-page reproduction of Pieter Bruegel the Elder's sketch for his narrative painting "The Summer" (1568, see figure 4) with a poem written in 1568 in colloquial language by Hans Sachs:

Ich aber bin von art ein Bauwr / Mein Arbeit wirt mir schwer und
sauwr / Ich muss Ackern, Seen und Egn, / Schneyden Mehen,
Heuwen dargegn, / Holtzen, und einfühn Hew und Treyd, / Gült un
Steuwr m r viel Hertzleid, / Trinck Wasser un iß grobes Brot, / Wie
denn der Herr Adam gebot.

Brecht's affinity for the narrative potential in Early Modern painting, especially Bruegel, is well documented.³³ Essentially, he was attracted to Bruegel's ability to expose details in everyday life, and wrote about this at length in a number of essays, journals, and notes. The poem not only narrates the sketch but also points us to Strittmatter's plot, inviting a critical

historicization of the text in order to recall the simple (e.g., a diet of bread and water as God commanded) but arduous life of a farmer: a difficult life filled with the important task feeding people. The poem reminds us that this type of labor is hard (“schwer und sauwr”) and that work and struggle are practical realities for most humans. As the poem’s narrator explains, it is a natural instinct (“von art”) for the farmer. Bruegel’s sketch included in the *Programmheft* visually refers the spectator back to the play’s provincial, agrarian setting of Katzgraben. Of particular interest are the detailed gestures exhibited by the subjects in the foreground and periphery, i.e., how one farms, takes a short break, or physically carries the harvest from the field to market. While Bruegel’s image highlights the initial appeal of staging Strittmatter’s play, it must also be mentioned that it was not included in the 1953 version and presumably serves as a link connecting Brecht’s staging to the 1972 production.

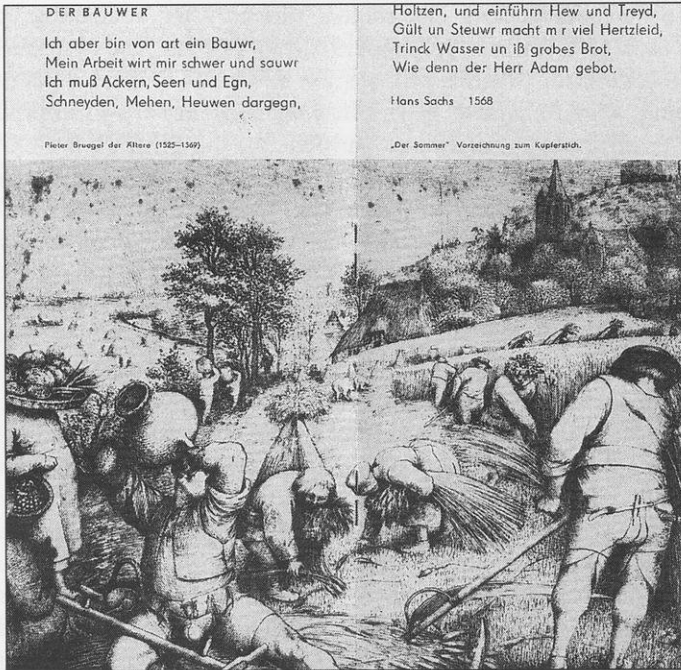


Fig. 4: Katzgraben-Programmheft 1972, featuring Hans Sachs’s poem and Pieter Bruegel the Elder’s sketch.

The spectator can see the farmers working as a collective to effect change from a movement fomented from the bottom up. Within the historical context of the play, the sketch prompts the spectator to think critically about what is visible and to question connections between the present day and the historical situation: What are the working conditions of contemporary

workers? For whom do these workers labor and who benefits from this? The Bruegel sketch is a reminder of the possibilities of social change through history and should not serve as a way to romanticize such images of the past (“das gute Alte”). Finding out how to collectivize their efforts was not the only part of the peasant farmers’ struggle in *Katzgraben*; it was also about the mechanization and eventual modernization of farming practices, as evidenced in the image of the tractor in the text and *Programmheft* for both productions. The spectator is not meant to simply identify with the play’s protagonists or project wholesale what is visible on stage onto their own reality. What mattered greatly to Brecht was how these different elements – inviting critical thought, cultivating connections to contemporary events, and presenting those events through actions that are historically conditioned – were translated artistically on stage and, subsequently, how the theater audience engaged with those messages after the performance.

Subtle differences in form and content emerge when comparing both the *Programmhefte* from the 1953 and 1972 productions. The first, developed in collaboration for Brecht’s own staging at the BE, is overt in its political messaging, a timely product of its historical situation. The 1953 production was oriented toward the debates surrounding the birth of the GDR, the immediate aftermath of World War II, and thematizing the discussions of labor conditions for workers. The latter *Programmheft* from 1972 is not nearly as radical in terms of politics or imagery. The decision to include a photograph of a woman driving the tractor in 1953 is a bold statement pushing gender norms and policy to the forefront (see image 3). Von Appen’s sketches for the procession of workers actively protesting pack more of a critical visual and political punch when compared with the highly staged, likely propagandistic photograph in the 1972 *Programmheft*. That image documents how workers received (that is, passively stood by and collected) parcels of land in the *Bodenreform* (see figure 3). The 1953 *Programmheft* also employs a more revolutionary jargon that engages with the struggles of its time, such as the struggle against prejudice or ignorance, and with with a general spirit of social change. Conversely, the collaborators in 1972 chose a positivistic, more concrete approach to the *Programmheft*, including a historical timeline from 1945-1952 that chronicles Strittmatter’s life and work leading to the “Neuer Weg,” the *Bodenreform*, and his play *Katzgraben*. For reasons mentioned above, it may have been easier for Brecht to push boundaries and the limits of critical expression in 1953 than it was for those who came after, especially Ruth Berghaus, whose dramaturgical program took the BE in a new direction between 1971-1977.

An examination of the *Programmhefte* allows us to review the history of the BE as an institution and to discuss whether the proposed goals of civic engagement through the theater were effective. The contrasting

Programmhefte are a product of the events that unfolded in the GDR. On the one hand, the *Programmheft* from 1953 is overtly forceful with its messages of change and moving forward out of the shadows of Nazism and World War II. In the other from 1972, we see how the artistic and political realities had shifted and evolved during almost 20 years of state intervention and pressure. The version from 1953 has a utopian, forward-thinking orientation displaying what might be possible in the young GDR; by 1972, that orientation toward the potential of the future is transformed into one demonstrating the realities and effects of what actually happened in the arts and in the public sphere, in this case Heiner Müller's censored text and photographic documents of the *Bodenreform*. Even though the image of the tractor and the quote from Thälmann are present in both versions, the sense of movement and revolutionary spirit is lost in Drescher's *Programmheft* in favor of a sober assessment of the contemporary state of political and social affairs, as well as the kind of theater practiced at the BE.

As mentioned previously, there is a slight incongruence between what the *Theaterarbeit* volume proclaims about avoiding literary reflection in the *Programmheft* and what Palitzsch asserts. Both statements relegate literature and literary references in the *Programmheft* to a secondary role. But that is not exactly the case especially in the later incarnations of *Programmhefte* and corresponding publicity materials, where one finds more instances of these literary references and connections to the plays (e.g., the Sachs poem and the Breugel sketch). In fact, a "Literarisierung des Theaters" was something for which Brecht strongly argued, beginning with his thoughts on the *Dreigroschenoper* as early as 1930 and continuing after his return from exile and the subsequent founding of the BE. In his notes to the play, he states:

Die Literarisierung bedeutet das Durchsetzen des 'Gestalteten' mit 'Formuliertem,' gibt dem Theater die Möglichkeit, den Anschluß an andere Institute für geistige Tätigkeit herzustellen, bleibt aber einseitig, solange sich nicht auch das Publikum an ihr beteiligt und durch sie 'oben' eindringt.³⁴

Brecht and his collaborators at the BE realized that politics and ideology must be altered before the public could be moved to change. The *Programmheft* became one part of this "literarizing" concept at the BE, providing sources of "contact" so that spectators could make connections and actively take part in the theatrical experience.

The *Katzgraben* materials examined here are but one example of how BE artists designed the *Programmhefte* to play an integral part in the development of the overall artistic concept of Brechtian theater. In combining theatrical, historic, and political texts with appropriated visual materials, they sought to

engage a new kind of spectator and a new class of critical citizen in the GDR – the enlightened worker, who previously had little or no direct connection to the theater as a medium of political and social change.³⁵ The *Programmhefte* provided handy, portable access to Brecht's and others' theories and statements, assembled in a mostly non-academic package that could be kept or disseminated to others. These image-text publications, along with the flyers, special editions, publicity posters, and introductory sheets not only promoted the productions at the BE, but also contextualized and historicized the content of its performances, in addition to visually highlighting the significant thematic turning points (what Brecht called "*Drehpunkte*") in the plays, such as the procession scene in *Katzgraben* discussed above. Ideally, the public would then be able to make connections, form opinions, and eventually discuss the main points of contention with others well after the play was over. Brecht advocates this very position: "Es ist nicht genug verlangt, wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt. Unser Theater muss die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren."³⁶

Endnotes

¹ Bertolt Brecht, "Erwin Strittmatters *Katzgraben*," in Brecht, *Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht et al., eds, Vol. 24 (Berlin and Frankfurt am Main: Aufbau and Suhrkamp, 1988-2000), 441. Subsequently cited as BFA volume, page.

² The Lausitz, or Niederlausitz, is an area between the states of present-day southeast Brandenburg and northeast Saxony, bordering on Poland and the Czech Republic.

³ For more on the recent discourse of theater censorship in the GDR, see Margaret Setje-Eilers, "Wochenend und Sonnenschein: In the Blind Spots of Censorship at the GDR's Cultural Authorities and the Berliner Ensemble," *Theatre Journal* 61.3 (October 2009): 363-86; and Laura Bradley, "East German Theatre Censorship: The Role of the Audience," *Theatre Journal* 65.1 (March 2013): 39-56.

⁴ See Bradley, "GDR Theatre Censorship: A System in Denial," *German Life and Letters* 59.1 (January 2006): 153-55. State censorship did not officially exist in the GDR, although in reality it was an everyday practice. SED censors were called "facilitators," "pedagogues," and "administrators." See also Setje-Eilers, 363.

⁵ Carl Weber, "Periods of Precarious Adjustment: Some Notes on the Theater's Situation at the Beginning and after the End of the Socialist German State," *Contemporary Theatre Review* 4.2 (1995): 24.

⁶ H.G. Huetlich, *Theater in a Planned Society: Contemporary Drama in the German Democratic Republic in its Historical, Political, and Cultural Context* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1978), 31.

⁷ See Brecht's poem "Die Lösung," BFA 12, 310. The poem, written in response to the uprisings in June 1953, remained unpublished until 1959 after Brecht's death, first

appearing in the West German newspaper *Die Welt*, and then eventually included in Brecht's poetry collection *Buckower Elegien* (Suhrkamp, 1964).

⁸ See Matthew Philpotts, "'Aus so prosaischen Dingen wie Kartoffeln, Straßen, Traktoren werden poetische Dinge!' Brecht, *Sinn und Form*, and Strittmatter's *Katzgraben*," *German Life and Letters* 56.1 (January 2003): 57-59. According to Philpotts, Brecht's adaptation of *Katzgraben* in 1953 at the BE is important because of its "highly significant position within his work in the GDR." We should also "remain wary of always viewing Brecht as a critical, detached presence in the GDR," suggesting here that Brecht used the events of the time—albeit largely out of his control—to his advantage, praising the GDR while simultaneously developing a theater tradition for the benefit of social change and criticism. Philpotts argues that Brecht's *Katzgraben* production is often overlooked because it demonstrates an example of Brecht's conformity to the SED regime and, in turn, does not fit well into the established narrative of Brecht as a "dissenter" during the social unrest in the summer of 1953. For more, see also: Stephen Unwin, *A Guide to the Plays of Bertolt Brecht* (London: Bloomsbury/Methuen, 2005), 235-236.

⁹ See Patrick Harkin, "Brecht and 17 June 1953: A Reassessment," in Laura Bradley and Karen Leeder, eds, *Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity* (Rochester, NY: Camden House, 2011), 83-99. Unlike the poem "Die Lösung," Brecht did publish essays criticizing the government's response to the uprisings, such as "Das Amt für Literatur," and "Nicht feststellbare Fehler der Kunstkommission."

¹⁰ Erwin Strittmatter, *Katzgraben. Szenen aus dem Bauernleben* (Berlin: Aufbau, 1967), 9.

¹¹ *Ibid.*, 13.

¹² Brecht, "Erwin Strittmatters *Katzgraben*" (BFA 24, 437). This text originally appeared in *Sinn und Form* on 3 June 1953, approximately two weeks after the premiere.

¹³ See BFA 25, 401-90.

¹⁴ For example, in one note dated 11 April 1953 before a rehearsal, Brecht writes, "Das Theater ist wie ein Schwimmer, der nur so schnell schwimmen kann, wie es ihm die Strömung und seine Kräfte erlauben. Im Augenblick etwa, wo das Publikum unter realistischer Darstellung noch eine Darstellung versteht, welche die Illusion der Wirklichkeit gibt, würden wir keine der beabsichtigten Wirkungen erzielen" (BFA 25, 430). See also BFA 25, 410, 418, and 429.

¹⁵ For more information on Drescher and publications about his work at the BE, see Karl-Heinz Drescher, *Pinselknecht bei Brecht. Erinnerungen* (Döbel/Haale: Stekovics, 2006); Drescher and Friedrich Dieckmann, *Die Plakate des Berliner Ensembles 1949-1989*, Dieckmann, ed. (Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1992); and Drescher, *Trommeln für Brecht. 37 Jahre als Grafiker am Berliner Ensemble* (Berlin: Edition Pentagraph, 2007).

¹⁶ Sylke Wunderlich, qtd. in Drescher, *Treibgut gesichert. 37 Jahre als Grafiker am Berliner Ensemble* (Berlin: Edition Pentagraph, 2009), 13.

¹⁷ Jörg Mihan, speech on 15 September 1989 at the opening of a Drescher exhibition at the Theater am Aegi in Hannover, qtd. in Drescher, *Treibgut gesichert*, 19. Mihan, Drescher's colleague at the BE, worked in promotions and the *Besucherabteilung*.

¹⁸ Brecht, *Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*, Helene Weigel, Peter Palitzsch, et al., eds (Berlin: Henschel, 1952/1961), 225.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Peter Palitzsch, "Unser Berliner Ensemble wirbt für sich," *Neue Werbung* 6.4 (1959): 9.

²¹ Ibid.

²² *Theaterarbeit*, 225.

²³ All images are from my personal collection of scanned and digitized *Programmhefte*. Special thanks to Jost Hermand for allowing me access to his own collection of materials, which greatly aided me in my research. I would also like to acknowledge Joachim Lucchesi for providing valuable feedback on an earlier version of this essay.

²⁴ Brecht, "Erwin Strittmatters *Katzgraben*," 441.

²⁵ The three texts can all be found in the *Katzgraben-Notate*: "Die Dekoration" (BFA 25, 404-05), "Politik auf dem Theater" (BFA 25, 418), and "Die Verssprache" (BFA 25, 426).

²⁶ See Brecht's remarks on *Sprachgestus* in "Über reimlose Lyrik mit unregelmässigen Rhythmen," BFA 22.1, 359.

²⁷ Brecht, "Sozialistischer Zug" (BFA 25, 414).

²⁸ See various production notes and conversations in the *Katzgraben-Notate*, for example, BFA 25, 401-402 and 409-411. Here Brecht reiterates the notion that Strittmatter's "Bauernkomödie" must employ comic and humorous elements in the service of criticism, i.e., to make the audience enjoy critique, not simply to make the audience laugh at mannerisms and jokes. See also BFA 24, 441: "Das Wichtigste freilich sind Strittmatter die neuen Menschen seines Stücks. *Katzgraben* ist ein Hohelied ihrer Tugenden, ihres erfinderischen Mutes, ihrer praktischen Freundlichkeit zueinander, ihres kritischen Humors."

²⁹ See Lily Leder's review in *Theater der Zeit*, June 1953.

³⁰ For example, a theater review in *Der Spiegel* (3 June 1953) titled "Der Ochse ist ein Fakt" labeled the production a half-success and a propagandistic "sowjetdeutsches Zeitstück" that was not received well by the GDR public. According to the review, Brecht and the actors at the BE could neither deliver the play's timely message nor demonstrate precisely its historical significance in a time when GDR citizens experienced hardships and poor living conditions. It even mentions the *Programmhefte* for the 1953 staging, citing Brecht's own texts ("Die Verssprache," for example) to criticize the lack of supposed progress in the play text and the production itself: "Manchmal tut der rhythmisch gebundene Fortschritt sich eher mittelalterlich."

³¹ Ibid. Such criticisms from the West were common and, if nothing else, intended to antagonize.

³² Müller's play was originally titled *Die Umsiedlerin* in 1961. It was banned from the stage until the 1970s.

³³ See, for example, Tom Kuhn, "Brecht reads Breugel: Verfremdung, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory," *Monatshefte* 105.1 (Spring 2013): 101-122; and Todd Cronan, "Seeing Differently and Seeing Correctly: Brecht For and

Against Abstraction,” *The Brecht Yearbook* 38 (2013): 96-120. Bruegel, Brecht found, employed various techniques to cultivate *Verfremdungseffekte* in his work not unlike other narrative paintings from the Japanese and Chinese traditions. (BFA 22.1, 133-34) Some of these techniques include multiple perspectives and planes, narrative strands that proceed in different directions, or lack of focal point. See also Brecht, “Verfremdungstechnik in einigen Bildern des älteren Breughel” (BFA 22.1, 270-71).

³⁴ Brecht, “Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*,” BFA 24, 58. English translation: “The Literarization of the Theatre (Notes to the *Threepenny Opera*),” *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, ed. and trans. John Willett (New York: Hill and Wang, 1964), 43-44.

³⁵ See Brecht, “Katzgraben-Notate” (BFA 25, 490).

³⁶ Brecht, “Politik auf dem Theater” (BFA 25, 418).

“Into the light step the alterable” Soundscape, Participation, and Listening Experience in *The Measures Taken*

At the end of the 20th century *The Measures Taken* was staged in its complete form for the first time. This production integrated the music of Hanns Eisler, which was essentially unknown before. The music creates a new and complex dialog with Brecht’s learning play, and Eisler’s work raises surprising questions about the structure of the learning play. Is this really a theater form for amateurs, who do not need the participation of professionals? Is the reduced and ascetic form a significant component of the learning play? As these and other questions are addressed, it becomes clear that the musical aspects of the play, along with its original performance setting, created an exceptional auditory and visual experience, a “new art of listening and seeing,” which sets *The Measures Taken* apart from other learning play collaborations with Weill, Hindemith, and Schwaen.

Erst Ende des 20. Jahrhunderts setzen vereinzelt Aufführungen der *Maßnahme* in ihrer kompletten Werkgestalt ein – mit der nun erlebbaren Musik Hanns Eislers. In der von Aufführungsverboten befreiten Rezeption zeigt sich, dass das musikalische Potenzial einerseits neue Einsichten zum Stücktext und seiner Inszenierung dialogisch bereithält, andererseits aber auch konstituierende Merkmale des Lehrstücks provozierend schwächt bzw. ignoriert: so die Infragestellung der Lehrstückarbeit mit Laien oder das Aufgeben der kleinen beweglichen Theaterform, die Brecht entwickelt hatte als Gegenentwurf zu großem, statischen Repräsentationstheater. Die *Maßnahme*-Musik mit ihrem vielschichtigen Spektrum von Musikbezügen, Architektur- und Raumzitate sowie damit im Zusammenhang stehenden Rezeptionsbedingungen stellt im Vergleich zu den mit Weill, Hindemith und Schwaen entwickelten Lehrstücken den bedeutendsten Beitrag für eine neue “Zuhör- und Zuschaukunst” dar, dabei Muster des attackierten bürgerlichen Theaters provokant aufgreifend und im neuen Kontext zur Diskussion stellend. Eisler legt mit seiner Musik eine komplexe semantische Schicht prägend über Brechts Text, widersprüchlich und irritierend, emotional verstärkend, den Schrecken zur Erkenntnis fördernd.

“Ins Licht treten die Änderbaren” Klangraum, Partizipation und Hör-Erfahrung: *Die Maßnahme*

Joachim Lucchesi

Als im September 1997 Bertolt Brechts und Hanns Eislers *Maßnahme* am Berliner Ensemble Premiere hatte, war dies vor allem ein musikalisches Ereignis, handelte es sich doch um die deutsche Erstaufführung der kompletten Eislerschen Musik seit dem Kollaps der Weimarer Republik und den ab 1932 einsetzenden Aufführungsverboten seitens der Nationalsozialisten (oder aus Furcht vor ihnen).¹ Kurz vor seinem Tod erließen Brecht und der sich ihm anschließende Eisler ein eigenes Aufführungsverbot, dabei im Blick habend, dass politische Entwicklungen in der Sowjetunion seit Stalin sowie der inzwischen vorherrschende Kalte Krieg zwischen den Machtblöcken nicht nur zu Missverständnissen und politisch ungewollten Umdeutungen des Stückes führen könnten, sondern dass mit der Liquidierung der deutschen Arbeiterbewegung ab 1933 auch für die *Maßnahme* aufführungspraktisch entscheidende Arbeiterchortraditionen unwiederbringlich zerstört worden waren. Seitdem war Eislers Partitur nicht mehr freigegeben worden,² lediglich der veröffentlichte Klavierauszug ließ die hohe Qualität der Musik erahnen.³ Die Londoner BBC-Aufführung 1987, initiiert durch John Willett und mit kompletter Eisler-Musik, sowie diejenige 1995 an der Berliner Studentenbühne BAT mit reduzierter Wiedergabe am Klavier (anstelle des laut Partitur verlangten Instrumentalensembles) verwiesen zugleich auf den urheberrechtlich erzeugten Mangel an Produktionen. Doch diese beiden Aufführungen trugen nicht zuletzt wegen ihrer großen Resonanz zur Aufweichung und schließlich Rücknahme des Verbots durch die Brecht-Erben bei. Somit hatte die *Maßnahme* bis zu ihrer endgültigen Freigabe im Vorfeld des 100. Geburtstags von Brecht eine gegensätzliche, fast schon kuriose Doppelseitenexistenz: einerseits als weltweit gedruckter und in Übersetzungen verfügbarer, öffentlich diskutierter Brecht-Text; andererseits mit Eislers Musik, die selbst Spezialisten nahezu unbekannt blieb.

Es ist zu fragen, was in all den Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg gelesen, diskutiert, analysiert und aufgeführt wurde. Nicht etwa die *Maßnahme* Brechts und Eislers, sondern nur ein Teil davon: der Text in seinen Druckfassungen bzw. in seiner theatralen Umsetzung. Doch hatten bereits Brecht und Eisler darauf verwiesen, dass sie ihr Werk – als Gegenstück zur Schuloper *Der Jasager* entwickelt – vom ersten Wort bis zum letzten Takt

Musik in intensiver Zusammenarbeit geschaffen hatten: “Ich bin doch jeden Tag” – erinnerte sich Eisler – “ein halbes Jahr von neun Uhr vormittags bis ein Uhr mittags in seiner Wohnung, ich glaube, am Knie, gewesen, um die *Maßnahme* zu produzieren, wobei der Brecht gedichtet hat und ich jede Zeile kritisiert habe.”⁴ Die Musik war also kein nachträglich Hinzugefügtes, wie umgekehrt auch der Text nicht nur Brechts Autorenschaft zu verdanken war. Beide, Brechts Text und Eislers Musik, sind “maßgeschneidert” in diesem oratorischen Schau- und Hörstück zusammengefügt. Brecht hatte schon im Vorfeld der Uraufführung auf die gattungsüberschreitende Spezifik dieses Werks hingewiesen und dabei seine Bezeichnungen als “Theaterstück” oder auch “Lehrstück” durch den neutralen Begriff der “Veranstaltung” ersetzt: die *Maßnahme* sei “kein Theaterstück im üblichen Sinne. Es ist eine Veranstaltung von einem Massenchor und vier Spielern.”⁵

Erst seit der Freigabe des Stücks im Jahre 1997 wurde deutlich, dass für die etwa eine Stunde dauernde Aufführung über 30 Minuten Musik benötigt werden.⁶ Doch ausgerechnet Eislers Musik widersetzt sich einer am Lehrstück orientierten Aufführungspraxis am stärksten. Hatte noch Paul Hindemith für das *Lehrstück* eine offene Partitur geschrieben und damit flexible, nach jeweiligen Verhältnissen und Musikern sich richtende Aufführungsbedingungen geschaffen, so verlangt Eislers Musik die Befolgung der Partitur mit all ihren Konsequenzen für das Stück, die Aufführenden und den Aufführungsort. Andrzej Wirth ist zuzustimmen, wenn er über Eislers *Maßnahme*-Musik schreibt: “Die Musik schließt die Freiheit der Improvisation aus und ist nicht nur ein verfremdendes, sondern auch ein disziplinierendes Mittel.”⁷ Diese Disziplinierung ist doppelt vorhanden, denn sie wird zum einen in der *Maßnahme* als Thema zentral verhandelt. Zum anderen errichtet sie bei der praktischen Aufführung eine Barriere, die jegliche Improvisation, jegliches Abweichen und Suchen nach neuen Angeboten im Spielerischen wie Musikalischen ausschließt. Dies zeigt sich übrigens sofort an den zahlreichen internationalen Produktionen von Brechts *Maßnahme*-Text nach dem Aufführungsverbot von 1956: sie wären in diesem Umfang kaum realisierbar gewesen, wenn Eislers Musik als unabtrennbarer Stückbestandteil ihre notengetreue Aufführung verlangt hätte. Mit der in der *Maßnahme* vorgeschriebenen Musik wird die mit dem alleinigen Text noch mögliche Laienspielebene verlassen und das Stück in einen professionellen oder zumindest semiprofessionellen Rahmen gestellt. In diesem Zusammenhang hat sich Wirth auch zum “Raum” der Lehrstücke geäußert:

Der Raum der Lehrstücke ist ein Erfahrungsraum, der weder der Bühne noch dem Zuschauerraum entspricht (also kein Erlebnisraum); der ideale Raum der Lehrstücke ist eine Einrichtung, in der Spielen und Zuschauen zwei Modalitäten des theatralen Agierens sind...

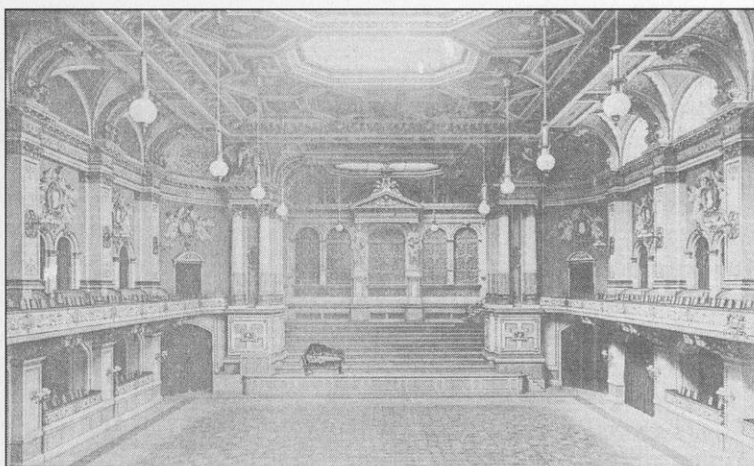
Deswegen sind die Versuche, die Lehrstücke in dem konventionellen Theaterraum vorzuführen, problematisch, auch wenn sie in solchen Räumen uraufgeführt wurden... Lehrstücke waren einst subversive Formen der alternativen Kultur.⁸

Folgt man dieser Feststellung Wirths, so bleibt als Schlussfolgerung, dass die *Maßnahme* mit ihrem spezifischen Charakter die spieltheoretischen und -praktischen Parameter der Brechtschen Lehrstücke aufgegeben hat und zu dem geworden ist, was der Stückeschreiber immer wieder als Ziel seiner Theaterarbeit angesehen hat: die Entwicklung des epischen Theaters. Sieht man in der *Maßnahme* Merkmale für Brechts episches Theater verwirklicht – also das selbstreferentielle Spiel im Spiel, das ausgestellte Zeigen, Wiederholen, Sichtbarmachen und Verfremden von Spielvorgängen, die Verwendung von Halbmasken, die eine gestische Spielweise erfordernde und selbst gestisch gestaltete Musik, der die Handlung musikalisch kommentierende Kontrollchor – dann hatte die *Maßnahme* durch ihre “strenge” und – um einen Lieblingsausdruck Brechts hier zu verwenden – “ausmathematisierte” Struktur den Boden des spielerische Freiräume schaffenden Lehrstück-Experiments verlassen. Aus dieser Perspektive wird erst verständlich, was die vielzitierte Antwort Brechts auf Wekwerths Frage bedeutet: dass die *Maßnahme* das Beispiel für ein “Theater der Zukunft” sei.⁹ Deutlich wird, dass Brecht zwar die *Maßnahme* als Stücktitel konkret benennt, sie aber nicht in den Kontext seiner Lehrstücke stellt – er belässt sie unkorrigiert unter der Wekwerthschen Firmierung “Theater der Zunkunft.” Eisler berichtet Ähnliches.

Wenn Brecht dagegen sein Aufführungsverbot im vielzitierten Brief an den schwedischen Regisseur Paul Patera damit begründet, dass die *Maßnahme* (ganz im Sinne des Lehrstücks) “nicht für Zuschauer geschrieben,” sondern “für die Belehrung der Aufführenden” bestimmt sei, so nimmt er, um seine Absage wirkungsvoll (also listig) zu begründen, dem Theaterregisseur das Publikum weg.¹⁰ Und ungeachtet dessen, dass Brecht genau wusste, dass die *Maßnahme* ohne Zuschauer und Zuhörer ihren Sinn verliert, nämlich dann, wenn drei- bis vierhundert Sängerinnen und Sänger gegen “den leeren Raum” ansingen – trotz aller dabei zugestandenen Selbsterfahrung der performenden Agitatoren, der Musiker, Chorsänger, des Regisseurs und des Dirigenten.¹¹ Bei der Uraufführung hatte Brecht zudem leibhaftig das Gegenüber von Aufführenden und Zuschauenden erleben können und im Anschluß eine Publikumsbefragung durchführen lassen.

Sogar bis in die Besetzungsliste der Uraufführung hinein spiegelt sich das Verhaftetsein in traditionellen theatralisch-musikalischen Aufführungspraktiken. Drei Berufsschauspieler waren in Berlin in den Rollen der Agitatoren zu sehen: Helene Weigel, Ernst Busch und Alexander

Granach. Hinzu kam der Konzert-, Lied- und Oratoriensänger Anton Maria Topitz (Tenor), der wechselt die Rollen des 1. Agitators, des Parteihausleiters, des Händlers und des 1. Kulis zu übernehmen hatte. Ebenfalls waren ein professionelles Ensemble von Musikern unter der Leitung des Chordirigenten Karl Rankl, der Bühnenbildner Teo Otto sowie der Film- und Theaterregisseur Slatan Dudow beteiligt. Schließlich bildeten etwa drei- bis vierhundert Sängerinnen und Sänger dreier Arbeiterchöre (Berliner Schubert-Chor, Gemischter Chor Groß-Berlin, Gemischter Chor Fichte) gemeinsam den Kontrollchor. Während der Aufführung wurden Textprojektionen auf eine die Konzertorgel abdeckende Leinwand eingeblendet; als Spielebene war für die vier Agitatoren ein Boxring vorbereitet, der bereits als Bühnenrequisit im Songspiel *Mahagonny* und in der Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* Verwendung gefunden hatte. Obwohl die beteiligten Chöre bis heute mit der sozio-musikalischen Bezeichnung "Arbeiterchöre" als Indiz für den Laien- und Lehrstückcharakter der *Maßnahme* gelten, waren sie indes und ganz im Gegenteil technisch hoch entwickelt. Bereits geschult an anspruchsvollen Passions- und Oratorienwerken des 18. und 19. Jahrhunderts waren diese mit semiprofessionellen und notenkundigen Sängern durchsetzten Chöre befähigt (wie dann auch das hochgelobte Ergebnis zeigte), die schwierigen Anforderungen der Eislerschen Musik zu bewältigen. Auch der zunächst befremdlich wirkende Uraufführungsort – die alte Berliner Philharmonie an der Bernburger Straße als Tempel bürgerlicher Hochkultur – war in Anbetracht solch geballter Professionalität dann doch wieder stimmig.



Berliner Philharmonie, Großer Konzertsaal. Der Raum wurde 1887/1888 nach Entwürfen von Franz Schwechten umgebaut und im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Beim Publikum der Uraufführung, welches Augenzeugen nach zum größten Teil aus Arbeitern bestand, mussten zunächst Hemmschwellen abgebaut

werden: die Uraufführung am Sonnabend, den 13. Dezember 1930 um 23:30 Uhr fand damals nach dem Ende eines langen Arbeitstages, also einer sechstägigen Arbeitswoche statt. Auch die Rückkehr nach Hause weit nach Mitternacht dürfte sich für viele Besucher als Problem erwiesen haben wegen der dann nicht mehr, oder nur in großen Zeitabständen fahrenden öffentlichen Verkehrsmittel (wer konnte sich eine Taxifahrt leisten?). Darüber hinaus wird die alte Berliner Philharmonie auch ein Ort gewesen sein, den viele Zuschauer hier erstmals betreten haben dürften. Brecht und Eisler waren diese Probleme der späten Uhrzeit, der Wahl des unvertrauten und soziokulturelle “Berührungspunkte” auslösenden Ortes nicht unbekannt, dennoch hatten sie sich so entschieden. Warum? Vermutlich war für sie die Philharmonie wegen ihrer aufführungspraktischen Möglichkeiten der geeignete Hör- und Schauraum, denn wo lassen sich bis zu 400 Chorsänger auf einer Bühne im Halbrund sowie unter guten akustischen Voraussetzungen positionieren?

Die Uraufführung sowie die bis zur Machtübergabe an Hitler nachfolgenden acht Aufführungen in Deutschland und Österreich betonten die Großdimensionalität der *Maßnahme*. Sie ist formal dem Massenspiel, dem Massenoratorium nahe;¹² zeitweilig standen – wie in der Uraufführung – etwa 300 bis 400 Chorsänger auf der Bühne.¹³ Das szenische Tableau dieses “Podiumsstücks” lässt eine Bild- und Tonsprache von großer Gewalt entfalten.¹⁴ Vier Agitatoren müssen sich vor dem Kontrollchor verantworten, welcher auf stufig nach hinten ansteigenden halbrunden Podesten “erhöht” steht und damit einen überlegenen “Macht-Raum” anzeigt. Zugleich entfalten sich in dem kontrastierenden körpersprachlichen Gegenüber von “Masse-Individuum” und dem stimmlich-akustischen “Laut-Leise” des gesprochenen oder gesungenen Worts enorme Spannungsbögen. Hinzu kommt, dass die Musik überwiegend dem Kontrollchor zugeordnet ist, welcher durch das gesungene und instrumental begleitete Wort eine zusätzliche Verstärkung und Akzentuierung erlangt – die *Maßnahme* ist ein “chordominiertes” Stück. Insgesamt herrscht eine vokalistische Vielfalt vor, die dem Stück eine Sonderstellung verleiht; sie reicht vom rhythmischen Sprechen über das Rezitativ, das Arioso, den Song bis hin zum chorischen Gesang. Für den Vokalpart sind vorgeschrieben: ein Solotenor, vierstimmiger Männerchor und vierstimmiger gemischter Chor. Das Instrumentalensemble (3 Trompeten, 2 Hörner, 2 Posaunen, 2 Pauken, Schlagzeug und nur an einer einzigen Stelle – nämlich fast in der Stückmitte – wird ein Klavier beim Lied des Händlers eingesetzt) spricht ebenfalls von Machtverhältnissen. Nicht, dass Eisler und Brecht Streichinstrumente generell für ästhetisch indiskutabel gehalten hätten (im *Lindberghflug* und im *Jasager* werden sie auch verwendet). Doch Blechbläser bringen machtvollere, durchdringendere Musik hervor und können sich gegenüber einem Massenchor akustisch durchsetzen, gleichsam die sieben Posaunen erinnernd, welche laut Altem Testament die Mauern von Jericho zum Einsturz brachten. Aber auch eine weitere Konnotation ist

möglich, denn Blasorchester, Fanfarenzüge und Schalmieengruppen prägten den musikalischen Alltag der Arbeiter – Eisler erzeugte absichtsvoll vertraute Klangmuster. Wie sehr die der Musik innewohnende Kraft richtig erkannt wurde, zeigt die letzte, am 28. Januar 1933 in Erfurt durch Polizeigewalt abgebrochene *Maßnahme*-Aufführung: die Partitur weist Einstiche von Bajonetten auf.

Anton Maria Topitz sang in der Uraufführung den Tenorpart. Doch bemerkte Eisler damals in anderem Zusammenhang, dass das Kampflied “Die Internationale,” von einem berühmten Tenor gesungen, lächerlich wirke. Daraus ergibt sich übertragend die Frage, ob Brecht und Eisler die *Maßnahme* mit einer weiteren Stil- und Interpretationsebene verbinden wollten? Zum Lied des Händlers (“Song von Angebot und Nachfrage”), wo jener zynische Sentenzen über den Wert des Menschen in arioser Genußhaltung von sich gibt (dabei selbstversunken, ja selbstverliebt ist in den Genuss des Singens und seiner Vorfreude auf das bevorstehende Essen), passt der Habitus des klavierbegleiteten Tenors ideal. Allerdings hat er in der *Maßnahme* auch den Parteihausleiter zu singen. Doch ist der Rollenwechsel zwischen beiden konträren Charakteren – Händler und Parteihausleiter – musikalisch nicht so eindeutig markiert, wie zu vermuten wäre. Zwar kommen beim Lied des Händlers Jazz- und Tanzmusikidiome hinzu, um mit dem nur hier in der Partitur vorgesehenen Klavier (welches als soziale Chiffre und karikierendes Statussymbol auf bürgerliche Musikkultur weist) dessen Klassenzugehörigkeit auch musikalisch zu betonen, doch vollziehen die arios-klangschönen Melodien – beispielsweise im Rezitativ des Parteihausleiters – den sozialen Wechsel der Figuren keineswegs mit. Da anzunehmen ist, dass Eisler und Brecht eine solche sozial indifferente Musikausformung kaum zugelassen hätten, müssen Störfelder dieser Art Beachtung erfahren. Was, so wäre zu fragen, ist der kleinste gemeinsame Nenner innerhalb dieser beiden sozial konträren Rollen? Vielleicht liegt ihre musikalische Gemeinsamkeit in einer jeweils Macht ausübenden und sie zugleich genießenden Haltung. Diese Frage nach den (von Brecht und Eisler beabsichtigten?) Unschärfen in der musikalischen Figurenzeichnung zweier politischer Kontrahenten ist meines Wissens in der Forschung bisher noch nicht diskutiert worden.

War es so, dass mit der von Brecht und Eisler als “Lehrstück” ausgewiesenen *Maßnahme* deren Adressaten, also die vielen Laienspielgruppen und Amateurvereinigungen der Weimarer Republik ins spielpraktische “Abseits” gerieten? Es muss wohl bejaht werden, denn das Werk war kein Lehrstück mehr im spezifischen Sinne. Die Musik erforderte professionelle Schauspieler (mit gesangssolistischen Anforderungen) und professionelle Instrumentalisten, einen technisch hoch entwickelten Massenchor, geleitet von einem professionellen Dirigenten. Zudem schränkte das Stück wegen seines oratorischen Werkcharakters, des Massenchors und des beabsichtigten

Spielens vor Zuschauern die Auswahl von Aufführungsorten erheblich ein und zielte aus Spiel-, Platz- und Akustikgründen auf eine Großraum-Architektur, die auch damals meist mit hohen Veranstaltungsmieten, Heizkosten in der kalten Jahreszeit und weiterem organisatorischen Aufwand verbunden war. Zugleich repräsentieren diese großräumigen Sakral-, Versammlungs-, Konzertsaal- oder Theaterbauten in der Geschichte den Architektur gewordenen Machtanspruch der jeweils herrschenden politischen Klasse: Sie ziehen sich – 1930 – wie ein roter Faden vom Römischen Imperium bis zu den entstehenden Repräsentationsbauten der Stalin-Zeit. Ein Schau- und Hörstück wie die *Maßnahme* mit seinen sakrale Kirchenraumarchitektur “mitdenkenden” Bachschen Passions- und Textzitate war deshalb kaum mehr in den Arbeiterbezirken Berlins einsetzbar und aufführbar für die dort wohnenden Zielgruppen; sie konnte nicht auf schnellen Ortswechsel ermöglichenden Lastwagen, deren Ladefläche als improvisierte Open-Air-Bühne diente, gespielt werden (wie etwa Szenen aus der *Mutter*). *Die Maßnahme* in ihrer historisch gegebenen Werkgestalt verlangte widerspruchsvoll geschlossene Aufführungsorte mit politischem, kulturellem und psychologischem Abschreckungscharakter für jene, an die sie sich richtete.

Über den historischen Aufführungskontext hinaus stellt sich auch die Frage, wie in der *Maßnahme* mit dem Lehrstück-Kernsatz des “learning by doing” umgegangen werden soll. Bezieht sich dieses Spielprinzip auch auf die vier Agitatoren? Wenn ja: sind die drei mit reinen Sprechrollen versehenen Agitatoren – immer vorausgesetzt, dass die *Maßnahme* gesungen aufgeführt wird – in der Lage, bei gefordertem Rollenwechsel die Gesangspartien des Tenors zu übernehmen? Und weiter gefragt: können die Kontrollchorsänger auch Spielende, die Spielenden auch Chorsänger sein? Die Antwort wäre aller Wahrscheinlichkeit nach “nein,” denn hier kommen – damals wie heute – arbeitsteiliges Spezialistentum und rotierendes Selbsterfahrungsprinzip im Sinne eines “learning by doing” sich selber in die Quere. Es stellt sich heraus, dass alleinig der Brechtsche Text den spielpädagogischen Umgang mit der *Maßnahme* praktikabel macht, dagegen die musikalische, also historisch-werkgetreue, komplette Umsetzung ungeahnte Widerborstigkeiten gegen Lehrstück-Spieltechniken entwickelt und das Stück aus dem spezifischen Lehrstück-Kontext herausnimmt. So entwickelt Eisler ein musikalisch komplexes und dialogisches Gewebe von Sing- und Sprechstimmen sowie Instrumentalensemble; es reicht “vom orchestergestützten Dialog über den trommelbegleiteten Sprechchor, den solistisch vorgetragenen Song, den Männerchorsatz bis zur Zusammenführung von Sologesang, Sprechstimme, gemischtem Chor und Orchester.”¹⁵

Es zeigt sich nicht zum ersten Mal, dass Brechts theatertheoretische Ausführungen – beim Wort genommen – erhebliche Umsetzungsprobleme

bereiten oder sich gar als undurchführbar erweisen. Haben doch mit ihm arbeitende Schauspieler und Schauspielerinnen – zum Beispiel Regine Lutz – wiederholt bestätigt, dass Brecht in seiner Theaterarbeit alles Theoretische ausblendete und ein Probieren frei von Vorgaben und Regeln bevorzugte, da sich, wie er meinte, der Geschmack des Puddings erst beim Essen erweise. Für die unterschiedlichen Etikettierungen der *Maßnahme* – reichend vom “Lehrstück” bis zur “Veranstaltung” – liefert Joy H. Calico eine Erklärung aus ähnlichem Zusammenhang: Brecht habe gegenüber seinen Komponisten gern abweichende Gattungsbezeichnungen verwendet; so ist der *Jasager* von ihm als “Lehrstück,” von Weill als “Schuloper” bezeichnet worden.¹⁶

Abgesehen von der schwierigen gattungstypologischen Etikettierung der *Maßnahme* muss sich die Brecht-Forschung fragen, ob es ihn überhaupt gibt, “den” Spieltypus der Lehrstücke? Bilden sie nicht vielmehr eine sehr heterogene Versuchs- oder Laborreihe mit unterschiedlichsten Werkstrukturen, Aufführungsbedingungen, Schwierigkeitsgraden, spielpädagogischen Intentionen, Produktionsmobilitäten und gesellschaftlichen Zielgruppen? So wird anhand des Radiostücks *Der Lindberghflug* ein neuartiges Rundfunk- und Kommunikationsmodell ausprobiert, das in weit über die Zeit hinausgreifende Bereiche des interaktiven Dialogs zwischen Mensch und modernster Technik weist, schreibt Paul Hindemith für das *Badener Lehrstück* eine dem aktuellen musikpraktischen Trend “Gebrauchsmusik” folgende “offene Partitur,” die sich wechselnden Aufführungsbedingungen, Besetzungsgegebenheiten und Schwierigkeitsgraden flexibel anpasst, liegt der Schuloper *Der Jasager* ein pädagogisch hochmodernes Konzept der Musikunterweisung von Kindern und Jugendlichen im Rahmen ihrer schulischen Ausbildung zu Grunde. Auch die Uraufführungsorte dieser Lehrstücke entsprechen dem: Das Baden-Badener Festival für Neue Musik und das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin.

In der nach dem zweiten Weltkrieg sich wieder entwickelnden Brecht-Literatur wurde dem Lehrstück zunächst nur geringe Aufmerksamkeit zuteil. So gerieten in den wenigen DDR-Lebensjahren und nach seinem Tod vor allem Brechts Furore machenden Theaterstücke aus dem Exil in den Fokus des öffentlichen und wissenschaftlichen Interesses, während der keineswegs attraktive “Ruf” der Lehrstücke als unsinnlich-sperrig, politisch-didaktisch und schaffensbiographisch überholt kaum größere Beachtung erringen konnte. Erst Reiner Steinweg brachte bekanntlich mit seinen Aufsehen erregenden Studien in den 1970er Jahren die entscheidende Wende in der Bewertung der Lehrstücke.¹⁷ Er entdeckte in ihnen ein zukunftsweisendes Modell für ein sozialistisches Theater, welches des Zuschauers nicht mehr bedarf. Die “klassische” Polarität zwischen den Schauspielenden und den ihnen Zuschauenden war hier aufgehoben und machte im Zusammenhang mit einem in der 1968er Generation nachfragenden kritischen Gesellschaftsbewusstsein

den Weg frei für Steinwegs vieldiskutiertes Lehrstück-Modell einer politisch-ästhetischen Erziehung.

Während sich Steinweg vor allem auf die progressiv-theatrale, spielpraktische und spieltheoretische Seite der Arbeit mit Lehrstücken Brechts (darunter der *Maßnahme*) beschäftigte, betonten seit den 1980er Jahren vor allem Musikwissenschaftler die bis dahin meist unterbewertete Musik im Kontext der Lehrstücke.¹⁸ Dieser Perspektivwechsel auf die Lehrstück-Musik hatten jedoch kaum Auswirkungen auf die – nach wie vor – textzentrierten literaturwissenschaftlichen Lehrstück-Analysen. Klaus-Dieter Krabiel beschrieb dann in seiner vieldiskutierten Studie Anfang der 1990er Jahre das Lehrstück mit dem Blick auf dessen differenzierte historische Entstehungs- und Aufführungsgeschichte als einen eigenständigen vokal-musikalischen Spieltypus und distanzierte sich damit von Steinwegs Positionen.¹⁹ Doch erst mit der bahnbrechenden werkkompletten Aufführung der *Maßnahme* 1997 vertiefte sich die theatralisch-musikalische Perspektive auf das Stück ein weiteres Mal und weckte bei manchem der dort anwesenden Germanisten Zweifel gegenüber musikausblendender Textanalyse. Weitere Erkenntnisse zur Lehrstück-Musik-Relation lieferte insbesondere der Berliner Musikwissenschaftler Gerd Rienäcker, der in Eislers Musik ihren vielschichtigen Traditionsbezug kenntlich machte und auf prägende Stiltzitate, reichend von Bachs Passionen, Händels Oratorien bis zur 1. Sinfonie von Brahms verwies.²⁰ Nach der textzentristischen *Maßnahme*-Rezeption in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand nun durch die “wiederentdeckte” Musik ihre längst ausstehende Neubewertung. Ein markantes Beispiel für diese neue Auseinandersetzung mit der *Maßnahme* im Kontext ihrer Berliner Erstaufführung nach 1933 ist der Sammelband *Massnahmen*, das über die musikalische Debatte weitere neue und kontrovers diskutierte Perspektiven auf das Werk aufmacht.²¹

Joy H. Calico tritt in ihrem vielbeachteten Buch *Brecht at the Opera* (2008) in Übereinstimmung mit Krabiel dafür ein, das Lehrstück als ein musikalisches Genre und ein gegen die Oper gerichtetes Musiktheater zu betrachten.²² Sie betont, dass *die* Lehrstücke mehr für die Spielenden, denn für ein Publikum gedacht sind – dies sei der radikalste Affront gegen die traditionelle Dualität von Spielenden und Zuschauenden (S. 17). Für die *Maßnahme* konstatiert sie die überwältigende physische Präsenz des Chores und sein musikalisches Agieren in fast jeder Szene (S. 28), während dagegen die Szene 5 (mit dem Lied des Händlers) einen fast opernhafte Charakter trägt (S. 29). Neben Calico hat sich in jüngster Zeit Gerd Rienäcker zur *Maßnahme* geäußert. Mit seiner Analyse zu “Ändere die Welt, sie braucht es,” liefert er ein Beispiel für Eislers Verwendung von altem Material in neuen Zusammenhängen.²³ So weist er im Notenbild Elemente aus der barocken Figurenlehre nach. Dies ist ein weiterer Beleg für die sakral verräumlichende *Maßnahme*-

Musik mit ihrem komplexen Bezug auf Bach und andere Komponisten des Barockzeitalters. In einer ebenfalls aufschlussreichen Studie untersucht Peter Schweikart die immer wieder betonte Sonderstellung der *Maßnahme*-Musik in Eislers Gesamtschaffen und kommt dabei zu einem differenzierteren Ergebnis, denn Eisler nimmt "in der *Maßnahme* einige konkrete Modelle der vorangegangenen Schauspielmusiken auf, geht aber in der großformalen Konstruktion und dramaturgisch deutlich darüber hinaus."²⁴ Auch mit Blick auf die von Rienäcker freigelegten Bezüge auf Bachs Passionen konstatiert Schweikart, dass Eisler Ähnliches schon zuvor in anderen Bühnenwerken ausprobiert hatte; damit stellt er die *Maßnahme*-Musik in größere entstehungsgeschichtliche Zusammenhänge.

Während also die neuere Forschungsliteratur wesentliche Erkenntnisse über die Musik der *Maßnahme* hinzugewonnen hat und diese nun nach ihrer verbotsbedingten Unhörbarkeit als einen gleichgewichteten, komplexen Teil des Stückes würdigt und analysiert, ist jedoch die Frage, *was* die *Maßnahme* eigentlich sei – nämlich ein Lehrstück im Brechtschen Sinne, ein oratorisches Werk, ein Schau- oder Hörstück, eine Veranstaltung, eine für spielerische Zwecke veränderbare Versuchsanordnung oder ein nach den Vorgaben von Text und Partitur aufzuführendes Bühnenstück – mit oder ohne Publikum – weitgehend offen. Krabiel bemerkte dazu: "Obwohl die ideologischen Voraussetzungen des Lehrstücks und das daraus abgeleitete Politik-Verständnis historisch obsolet sind, wird gerade in jüngster Zeit ein aktuelles Interesse an der *Maßnahme* reklamiert... Ob sich hieraus Perspektiven für die Praxis ergeben werden und die *Maßnahme* sich im Bereich des (Musik-) Theaters oder des Konzerts auf Dauer etablieren kann, ist heute eine ganz offene Frage."²⁵

Möglicherweise – um eine Prognose zu wagen – entwickelt sich der Umgang mit der *Maßnahme* zweigleisig weiter: im Sinne eines "klassischen" Lehrstücks mit wenigen Spielenden und dem gewohnten Verzicht auf Eislers Musik (eventuell mit anderer Musik). Parallel dazu verwandelt sich die *Maßnahme* jetzt zu einem ebenfalls schon "klassischen" Schau- und Hörstück im publikumsbesetzten Theater/Konzertsaal mit professionell Aufführenden, welches in aufführungshistorischer Rekonstruktion Eislers oratorisch-großräumige Musik mit einschließt. Welchen aufführungspraktischen Weg die *Maßnahme* zukünftig einschlagen wird, bleibt abzuwarten. Eislers Hinweis, dass ihre Realisierung "die Verwandlung eines Konzertsaals in einen politischen Schulungskurs mit den Mitteln der Musik und des Theaters" bedeute, muss heute anders gelesen werden als 1930.²⁶ Vonnöten bleibt jedoch – damals wie heute – dass sie sich nur dann in ihrer vorgegebenen Werkgestalt komplett entfalten kann, wenn die großräumigen Verhältnisse eines Konzert- bzw. Theatersaals sowie der darin Agierenden und Zuschauenden gegeben sind. Doch unter diesen Verhältnissen wird – und

das ist die These des Beitrags – die Lehrstück-Idee der *Maßnahme*, und nicht nur der Junge Genosse, zu Grabe getragen.

Anmerkungen

¹ Am 13. September 1997, Regie Klaus Emmerich, Kammerensemble Neue Musik Berlin (Leitung Roland Kluttig), Chor der Deutschen Staatsoper Berlin. Mit Götz Schulte, Mira Partecke, Georg Bonn, Achmed Bürger und Thomas Wendrich.

² Bis heute liegt Eislers *Maßnahme*-Partitur im Druck nicht vor; sie kann als Leihmaterial von der Universal Edition Wien für Aufführungen angefordert werden.

³ 1931 durch die Universal Edition Wien.

⁴ Nathan Notowicz im Gespräch mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler, in Jürgen Elsner, Hrsg., *Wir reden hier nicht über Napoleon. Wir reden von Ihnen!* (Berlin: Verlag Neue Musik, 1971), S. 189f.

⁵ Zit. nach Bertolt Brecht, *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg*, Reiner Steinweg, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972), S. 237.

⁶ Der Prozentsatz des vertonten Texts ist in der *Maßnahme* kleiner als im Vergleich zu den Lehrstücken; dagegen ist bei ihr die Zeitdauer der musikalischen Gestaltung länger. Siehe Joy H. Calico, *Brecht at the Opera* (Berkeley: University of California Press, 2008), S. 25.

⁷ Andrzej Wirth, "Lehrstück als Performance," in Inge Gellert, Gerd Koch, Florian Vaßen, Hrsg., *Maßnahmen. Bertolt Brecht/Hanns Eislers Lehrstück Die Maßnahme* (Berlin: Theater der Zeit, 1998), S. 209.

⁸ Ebd., S. 208.

⁹ Brecht, *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe*, S. 265.

¹⁰ Siehe ebd., S. 258.

¹¹ Die Absurdität solcher Performance lässt sich heute an Maßnahmen im Fußballsport verdeutlichen: wenn wegen geschehener oder befürchteter Randalen durch Hooligans das Publikum ausgesperrt wird und das Spiel in der Fußballarena vor menschenleeren Rängen stattfinden muss.

¹² Helmuth Kiesel hat in seinem aufschlussreichen wie kontrovers diskutierten Aufsatz Bezüge der *Maßnahme* zum germanischen/nationalsozialistischen Thingspiel hergestellt. Siehe Helmuth Kiesel, "Die *Maßnahme* im Licht der Totalitarismustheorie," in Gellert, Koch, Vaßen, *Maßnahmen*, S. 83-100.

¹³ Die Zahlenangaben schwanken in der Literatur.

¹⁴ Ernst Busch, in Brecht, *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe*, S. 466.

¹⁵ "Die Musik. Beschreibung von Manfred Grabs," in Brecht, *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe*, S. 214.

¹⁶ Calico, *Brecht at the Opera*, S. 19.

¹⁷ Siehe *Die Maßnahme. Kritische Ausgabe* sowie Steinweg, Hrsg., *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976).

¹⁸ Vgl. Albrecht Betz, *Hanns Eisler. Musik in einer Zeit, die sich eben bildet* (München: Verlag text + kritik, 1976); Albrecht Dümling, *Lasst euch nicht verführen. Brecht und die Musik* (München: Kindler, 1985); Joachim Lucchesi und Ronald K. Shull, *Musik bei Brecht* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988); Jürgen Schebera, *Hanns Eisler. Eine Bildbiographie* (Berlin: Henschelverlag, 1981).

¹⁹ Klaus-Dieter Krabiel, *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps* (Stuttgart: Metzler, 1993).

²⁰ Gerd Rienäcker, "Musik als Agens," in Gellert, Koch, Vaßen, *Maßnahmen*, S. 180-89.

²¹ Gellert, Koch, Vaßen, *Maßnahmen*, vgl. hierzu Kiesel, S. 83-100.

²² Calico, *Brecht at the Opera*, S. 17.

²³ Gerd Rienäcker, "...aber ändere die Welt, sie braucht es!" in Ulrich Tadday, Hrsg., *Hanns Eisler. Angewandte Musik* (München: Verlag text + kritik, 2012), S. 64-81.

²⁴ Peter Schweinhardt, "Der Weg zur *Maßnahme*. Zu Hanns Eislers frühen Theaterarbeiten," in Tadday, *Hanns Eisler*, S. 28-63; hier S. 57.

²⁵ Klaus-Dieter Krabiel, "Die *Maßnahme*," in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch*, Bd. 1 (Stuttgart: Metzler, 2001), S. 265.

²⁶ Hanns Eisler, *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, Günter Mayer, Hrsg. (Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1973), S. 181.

Death of a Comrade: Remembrance and Intervention in George Tabori's *Nathans Tod*

George Tabori's adaptation of Gotthold Ephraim Lessing's play *Nathan der Weise*, *Nathans Tod* (1991), represents a post-Holocaust critique of the Enlightenment author's discursive idealism, including the dismantling of the dramatic form containing Nathan's plea for tolerance. As a text, Tabori's play is based in large part on Lessing's original. In its form, however, *Nathans Tod* draws not on Lessing's but on Brecht's dramaturgy, and here especially his learning play *Die Massnahme*, from which *Nathans Tod* borrows its dramatic trajectory and internal logic as well as its emphasis on performance and ritual. With Brecht's help, Tabori recalibrates Lessing's *Nathan der Weise*, shifting the focus from Jewish emancipation to Nathan's individual suffering. In *Nathans Tod*, the protagonist's death as a victim of persecution is doubtless lamentable, but it is also inevitable, as his position vis-à-vis the actual violence of political power is both obsolete and untenable. In his postmodern resituating of *Nathan*, Tabori calls for both a political reassessment of Enlightenment ideals of tolerance and humanism in light of the Holocaust and an acknowledgment of the irreducible singularity of Nathan's suffering.

George Taboris Adaption von Gotthold Ephraim Lessings Schauspiel *Nathan der Weise*, *Nathans Tod* (1991), stellt eine post-Holocaust Kritik des diskursiven Idealismus' des Aufklärers dar, einschließlich der Demontage der dramatischen Form, die Nathans Plädoyer für Toleranz enthält. Als Text basiert Taboris Stück zu großen Teilen auf Lessings Original, formal, jedoch, bezieht sich Tabori nicht auf Lessings Dramaturgie sondern auf Brechts, insbesondere sein Lehrstück *Die Maßnahme*, dem *Nathans Tod* sowohl die Struktur des dramatischen Verlaufs und die innere Logik als auch die Betonung von Performanz und Ritual entlehnt. Mit Hilfe Brechts gibt Tabori Lessings *Nathan* eine neue Ausrichtung und verschiebt den Schwerpunkt von jüdischer Emanzipation auf Nathans individuelles Leiden. Fraglos ist der Tod des Protagonisten beklagenswert, aber er ist, angesichts Nathans unhaltbarer und obsoleter Haltung gegenüber der tatsächlichen Gewalt politischer Macht, zugleich unvermeidbar. In seiner postmodernen Resituierung *Nathans* ruft Tabori mithin zur politischen Neubewertung der aufklärerischen Ideale von Toleranz und Humanität angesichts des Holocaust auf und zugleich dazu, die irreduzible Singularität von Nathans Leiden anzuerkennen.

Tod eines Genossen: Erinnerung und Intervention in George Taboris *Nathans Tod*

Martin Kagel

Jedes Leben hat einen Anfang, eine Mitte und ein Ende, wenn auch nicht unbedingt in dieser Reihenfolge.

George Tabori

I.

Als der Dramatiker und Regisseur George Tabori im November 1991 am Lessingtheater in Wolfenbüttel sein Stück *Nathans Tod* zur Aufführung bringt, eröffnet er die Vorstellung mit einem etwa zehnmütigen, stummen Vorspiel, das die Zuschauer auf diesen ganz anderen *Nathan* einstimmen soll.¹ “Auf der Bühne,” so Werner Schulze Reimpell und Benjamin Henrichs in ihren Rezensionen, bewegten sich “lange vor Beginn Soldaten in Tarnanzügen wie Hunde, kommandiert von einer Peitsche.” “Zuerst hocken die Kerle erschöpft, schlafend, schnaufend auf ihren Stühlen, dann beginnen sie ein martialisches Training—rutschen und robben über den Boden, jagen einander und fauchen dabei wie menschliche Kampfhunde, wetzen sich lüstern an ihren Stühlen, zerschlagen sie schließlich zu Kleinholz, Brennholz.” “Als ein offenbar debiles jüdisches Mädchen kommt, das einen Leiterwagen mit sieben Puppen hinter sich herzieht, packen es die Soldaten. Der Vergewaltigungsversuch misslingt” jedoch, als der Anführer der Gruppe eingreift. Dennoch: “Jerusalem ist die Hölle.”² An diesem Ort, “einer Stadt des Hasses und Todes,”³ herrscht Krieg zwischen den Religionen und den Geschlechtern, werden Menschen zum Töten abgerichtet, besteht Versöhnung, so die pessimistische Botschaft der Pantomime, kaum mehr als Möglichkeit. Als Nathan auf der Bühne erscheint, wird er zunächst seiner Brieftasche beraubt, dann darf er sprechen. “Er erzählt eine Geschichte,” heißt es lakonisch in den Regieanweisungen in einem Ton, der die Vergeblichkeit der Rede antizipiert.⁴

Die Bühne, auf der die Handlung stattfindet, ist als Schachbrett ausgelegt. 64 Felder sind auf dem Boden aufgezeichnet, dahinter zwei Reihen Zypressen, ein Baum, der seit der Antike mit Trauer assoziiert wird.⁵ Als Fluchtfeld lässt die Bühnenbildnerin Marietta Eggmann das rohe Ziegelwerk der Brandmauer erkennen.⁶ Strategie und Spiel, Tod und Trauer, Judenverfolgung und Auschwitz, all dies ist auf dieser Bühne präsent, auf der das wortlose Vorspiel gleichsam als Gegenstück zu den stummen Umarmungen am Ende

von Gotthold Ephraim Lessings *Nathan der Weise* den Primat politischer Gewalt behauptet, die allen im Stück verhandelten Konflikten vorausgeht. In diesem Sinne evoziert die Szene auch jene traumatische Erfahrung, die den Verwicklungen in Lessings Original zugrunde liegt: die Ermordung von Nathans Frau und seinen sieben Söhnen, die, von Christen verfolgt, im Haus des Bruders "insgesamt verbrennen [mussten]."⁷ In Taboris Theater wird die Erinnerung an die Auslöschung von Nathans Familie, die bei Lessing erst im 4. Akt und dort eher zögerlich zur Sprache gebracht wird, zum historischen und begrifflichen Ausgangspunkt der Inszenierung.

Ich habe mir das Stück angeschaut und fand: Ein Mensch kommt nach Hause, und sein Haus ist abgebrannt, die Frau und sieben Söhne tot, und dadurch, dass er dies Christenbaby übernimmt, verwandelt sich sein Hass in Liebe. Das ist für mich nicht mehr Utopie, sondern eine Zumutung. Durch ein so einschneidendes Erlebnis entsteht eine Versteinerung, so, dass man sich gewisse Gefühle einfach nicht leisten will. Dieses Erlebnis vor achtzehn Jahren, das kann man nicht so beiläufig behandeln. Wenn ich eine Antwort auf Lessing gebe, dann kann ich meine persönliche Erfahrung nicht negieren.⁸



Fig. 1: Szene 1 "Krieg." Das Mädchen (Leslie Malton) mit Soldaten. Courtesy Deutsches Theatermuseum München; copyright Wilfried Hösl.

Diese Antwort schloss ein, Nathan nicht nur als literarische Figur in historischer Distanz zu betrachten, sondern auch als reale Person in der

Gegenwart, eine Duplizität, die für das Verständnis von Text, Inszenierung und Rezeption des Stückes von großer Bedeutung ist. Bewusst ebnete der jüdische Regisseur den Unterschied zwischen Fiktion und Realität ein, um auf diese Weise die Authentizität des Dargestellten zu unterstreichen.⁹ Die Verunsicherung der Bühnenfiktion durch die Realität ging bis in die Besetzung der Hauptrolle hinein, für die Tabori den jüdischen Schauspieler David Hirsch verpflichtete und aus New York nach Deutschland zurückholte. "It is funny," schrieb Hirsch, der genau wie Tabori große Teile seiner Familie im Holocaust verloren hatte, in einem Brief an den Regisseur im Dezember 1990, "when I came to America, I turned down Tyrone Guthrie's offer to play the young Rabbi in *The Tenth Man*; I didn't want to play Jewish parts. Now I'll return from whence I left on a *Kindertransport* in '39 to play Jewish."¹⁰

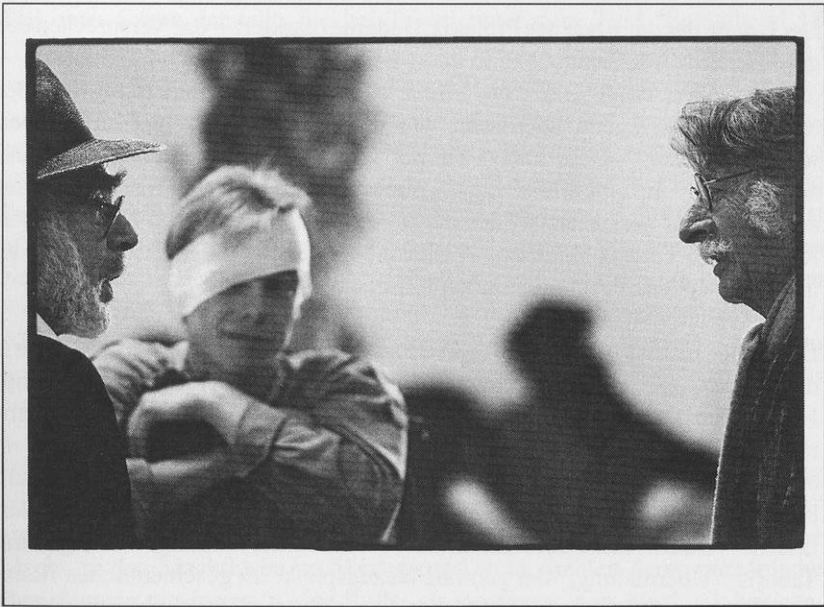


Fig. 2: David Hirsch (Nathan), Hans Piesbergen (Tempelherr), und Regisseur George Tabori bei den Proben zu Nathans Tod. Courtesy Deutsches Theatermuseum München; copyright Wilfried Hösl.

Es ist aus der Perspektive dieser Parallelität—dem Trauma des Verlustes geliebter Menschen und der Last der Erinnerung ans Verbrechen—, dass Tabori Zweifel an der psychologischen Wahrhaftigkeit der Darstellung in Lessings Schauspiel anmeldet. Nathans Wille zur Versöhnung wirkt aus seiner Sicht von der Figur erpresst, da dieser die widersprüchlichen Emotionen, die aus der traumatischen Erfahrung resultieren, überdeckt statt sie durcharbeiten. Taboris Inszenierung hält dem entgegen, dass es sich der Realität willkürlicher religiös und politisch motivierter Gewalt im Prozess

aktiver Erinnerung zuerst einmal zu stellen gälte, bevor Veränderung initiiert werden kann. Wo dieses nicht geschieht, bleibt die von Nathan geforderte Toleranz ein leeres Ideal, das bloß den Zustand perpetuiert, den das Gebot wechselseitiger Duldung zu überwinden hoffte. Lessings Stück sei “vor Auschwitz, vor Freud” geschrieben, stellt Tabori fest, und meint damit, dass die im Stück propagierte Vernunft sich weder ihrer eigenen Dunkelheit noch ihrer Grenzen bewusst ist.¹¹ “Was ist aus der Utopie geworden, aus dem blendenden Glauben an die Vernunft,” so der Autor bei den Proben zum Stück, “– nichts! Was wir, die Nachgeborenen von Lessing, erleben, ist nicht nur der Triumph der Unvernunft – es ist der Missbrauch der Vernunft...um das Unvernünftige zu rechtfertigen.” Aufklärung mag sich total dünken, ihrer eigenen Dynamik nach ist sie totalitär.¹²

Der Bruch, der das Ende des Projekts Moderne markiert—das Versprechen der gesellschaftlichen Emanzipation eines sich selbst bestimmenden Subjekts—und in dessen Folge alle “bisherigen Motive, Muster und Maßgaben der Moderne grundlegend überdacht, neu formuliert, wenn nicht aufgegeben werden müssen,” ist für Tabori ein politischer, erkenntnistheoretischer und ästhetischer.¹³ Er ist darüber hinaus auch ein persönlicher Einschnitt. Denn auf der Bühne personifiziert der jüdische Schauspieler David Hirsch neben Rechas auch Taboris Vater, der, ebenfalls ein Vertreter aufgeklärten Denkens, in Auschwitz einer entfesselten Vernunft zum Opfer fiel.

Der Holocaust ist in *Nathans Tod* wie in fast allen anderen Stücken Taboris der eigentliche Fluchtpunkt in der theatralischen Auseinandersetzung. Historische Beziehungen werden vom Autor dabei nicht linear, sondern räumlich begriffen. Für Tabori wird die Bühne zum postmodernen *lieu de mémoire*, ein Feld der Erinnerung, von dem aus sich geschichtliche und kulturelle Linien sowohl zur Vergangenheit als auch zur Gegenwart ziehen lassen.¹⁴ Derart kann Auschwitz für beide Texte, Lessings Vorlage und Taboris “Übermalung,” der zentrale Bezugspunkt im geschichtlichen Raum sein.¹⁵ Diese mögen zwar zeitlich weit auseinander liegen, als Antwort auf die Frage nach der Möglichkeit der Emanzipation der Juden in Deutschland stehen sie den geschichtlichen Ereignissen jedoch äquidistant gegenüber. Die Zuschreibung “nach Lessing,” die Tabori seinem Stück gab, bedeutet insofern nicht allein, dass das Stück auf der Basis von Lessings Schauspiel geschrieben wurde, sprich *in seiner Folge*, sondern eben auch, dass es *zeitlich später* entstand. Sie bezeichnet, mit anderen Worten, sowohl die Nähe der Texte im Bezug auf die Fragestellung als auch die qualitative Distanz die zwischen ihnen liegt. Unüberbrückbar getrennt durch die geschichtliche Zäsur der Shoah, können sie gleichwohl nur durch diese vermittelt aufeinander Bezug nehmen.

II.

Nathans Tod besteht zu etwa 90% aus Lessings Originaltext, doch veränderte Tabori den Charakter des Stückes durch Eingriffe, Auslassungen und Hinzufügungen derart, dass nur noch wenig vom aufklärerischen Ethos der Vorlage erhalten blieb. Gänzlich gestrichen wurde der 5. Akt und alle Szenen, die sich auf die komplizierten Verwandtschaftsverhältnisse in Lessings "dramatischem Gedicht" beziehen. Auch die Freundschaftsdiskurse zwischen Nathan und dem Tempelherrn fehlen. Stattdessen konzentriert sich Tabori "auf eine Reihe von Kernszenen der Intrige gegen Nathan."¹⁶ Zu diesen gehören das Schachspiel zwischen dem Sultan Saladin und seiner Schwester Sittah, das von Tabori fast vollständig übernommen wurde; weiterhin die erste Begegnung zwischen Nathan und dem Tempelherrn, die den ersten Teil einer Szene darstellt, die bei Tabori unter dem Titel "Sonntagabend 18 Uhr 15" steht; schließlich die Szene "Die Falle," die im wesentlichen aus den hier stark gekürzten und durch Eingriffe veränderten Dialogen Saladins mit seiner Schwester und mit Nathan über die Frage der "wahren Religion" besteht, sowie die durch Zusammenfügung verschiedener Szenen aus dem ersten und vierten Akt entstandene Szene "Der Patriarch schaudert," die Passagen kombiniert, in denen der Patriarch Gegenstand des Gesprächs ist oder selbst spricht. Umrahmt werden diese vier Szenen von zwei Monologen Nathans, der Szene "Krieg," in der Nathan Lessings Parabel vom brennenden Palast vorträgt, und der Szene "Pogrom," in der er die Ringparabel rezitiert. Als Epilog und in dezidiertem Kontrast zu Lessings Schlusszene folgt am Ende eine kurze von Tabori hinzugefügte Szene, die den Titel "Ein Fest für Nathan" trägt.¹⁷

Von Lessings Charakteren sind außer Daja, der "Gesellschafterin" der von Nathan adoptierten Tochter Recha—letztere wird als "das Mädchen" angeführt—zwar noch alle vorhanden, doch da bei Tabori das Verhältnis der Macht zu den Machtlosen im Vordergrund steht, spielen deren persönliche Beziehungen nur insoweit eine Rolle, als sie dieses zum Ausdruck bringen. Mit Ausnahme von Nathan verzichtet Tabori auf eine in sich schlüssige Psychologisierung oder Motivation der Figuren. Ihm ist es hauptsächlich um deren gesellschaftliche Positionierung zu tun. "Was in der szenischen Realisation auf eine Brutalisierung und Sexualisierung des Geschehens hinausläuft," so Silvia Stammen in ihrem ausführlichen Vergleich der Texte, "bewirkt auf der Textebene eine Zuspitzung auf den Machtkomplex."¹⁸ Sultan Saladin, der Patriarch und, bis zu einem gewissen Grad, der Tempelherr gehören in *Nathans Tod* zu jener Gruppe, die politische Macht ausübt, Nathan und die beiden weiblichen Figuren des Stückes, Sittah und Recha, zu der, die sie erleiden.

In der Gegenbewegung zur radikalen Kürzung des Textes, von dem insgesamt nur etwa ein Viertel erhalten blieb, fügte Tabori einige Textpassagen neu ein und literarisierte—um mit Brecht zu sprechen—auf solche Weise Lessings Schauspiel, gab ihm, was es vorher nicht besaß, eine Tendenz.¹⁹ Zu den hinzu gefügten Passagen gehörten kurze Zitate aus dem Alten Testament und Sigmund Freuds Schriften, Lessings oben erwähnte Parabel vom brennenden Palast, die im Zusammenhang mit dem Fragmentenstreit entstanden war und mit der das Stück nun begann, Bruchstücke aus der *Erziehung des Menschengeschlechts* (1780) und aus späten Briefen von und an Lessing und, zusätzlich zur Abschlusszene, von Tabori selbst verfasste Textpassagen, die er zumeist am Ende einer Szene hinzufügte, um dieser eine bestimmte Wendung zu geben.²⁰ Zu den Veränderungen gehörte weiterhin, dass die Handlung nicht mehr im Mittelalter angesiedelt war—alle direkten Referenzen zu politischen Verhältnissen der Zeit fehlen—und sich statt dessen in einer zeitlich nicht definierten Bühnengegenwart abspielte. Auch zwei neue Kollektive, Soldaten und Klosterbrüder zusätzlich zu den bereits bei Lessing erwähnten Mamelucken, fügte Tabori dem Stück hinzu.

Am Ende stehen statt fünf Akten sieben betitelte Szenen, die sämtlich das Negativ des aufklärerischen Optimismus' Lessings darzustellen scheinen. Ein "anti-Nathan, anti-Lessing. Ein szenisches Pamphlet gegen ein dramatisches Gedicht,"²¹ das den vernünftigen Dialog suspendiert und immer da "wo Lessing die bestmögliche aller Wendungen andeutet...mit der schlechtmöglichen" antwortet:

Bei Lessing wird nicht nach der Ursache des Feuers in Nathans Haus gefragt, wichtig ist nur, dass Recha von einem edlen Ritter gerettet wurde. Bei Tabori brennt das Haus aufgrund von Brandstiftung der Christen, der Brand wird mit "Pogrom" betitelt, und Nathans Tochter kommt in den Flammen um. Bei Lessing befragt der Tempelherr den Patriarchen nach den Folgen einer nichtchristlichen Erziehung durch einen Juden aus Sorge um Rechas Seelenheil und gibt dabei Nathans Namen nicht preis. Bei Tabori kommt es zur Denunziation. Lessing zeigt uns Nathans Weisheit, die gegen Fanatismus und Machtkalkül gerichtet ist und ihre Hoffnungen auf die Zukunft legt. Taboris Nathan wird von Fanatismus und Machtkalkül zermürbt und tritt auf die Bühne als ein von der Vergangenheit tief enttäuschter.²²

Ein Aspekt, der die Umfunktionierung des Stückes deutlich zum Ausdruck bringt, ist die grundsätzlich verschiedene Rolle des Schachspiels. Während dieses bei Lessing als Emanzipations- und Toleranzsymbol fungierte, da er nicht allein Saladins Schwester Sittah spielen—und gewinnen—ließ, sondern auch die zentrale Rolle der Königin im Spiel hervorhob und mit ihr die Bedeutung humanitärer Vernunft gegenüber politischem Kalkül, ist

das Spiel in *Nathans Tod* rein negativ besetzt.²³ Auf dem Bühnenschachbrett dreht sich die Handlung allein um Macht und Gewalt, und zuletzt wohl auch darum, wie Tabori einmal über das Spiel meinte, “den König, die Vaterfigur, fertigzumachen.”²⁴

In dem wohl markantesten Moment des Stückes, der sich in Szene 4, “Die Falle,” befindet, fragt Nathan den Sultan, ob er es ihm erlaube “ein Geschichtchen zu erzählen.”²⁵ “Die Geschichte von den Ringen?” erkundigt sich Saladin. Als Nathans bejaht, erwidert er schlicht, “Nein.”²⁶ “Schade,” entgegnet sein Gegenüber enttäuscht. Das ist, wo es die Erwartungshaltung der Zuschauer düpiert, zum Lachen, und in der kühlen Geste, mit dem es dem vernünftigen Gespräch den Garaus macht, zugleich furchterregend. Es ist ein für Tabori typischer abgründiger Witz, denn dort, wo der Dialog endet, auf dem bei Lessing alles basierte, endet, wie *Nathans Tod* zeigt, auch die Hoffnung auf eine menschenwürdige Behandlung.²⁷ “Das törichte Märchen / Über irgendwelchen Ring / Wir werden es nie wieder hören,” heißt es am Ende des Stückes, als Nathan bereits tot ist, aus dem Munde des Patriarchen, der mit Saladin so vergnügt feiert wie einst die Staatssekretäre in Wannsee. “Jerusalem ist judenfrei.”²⁸

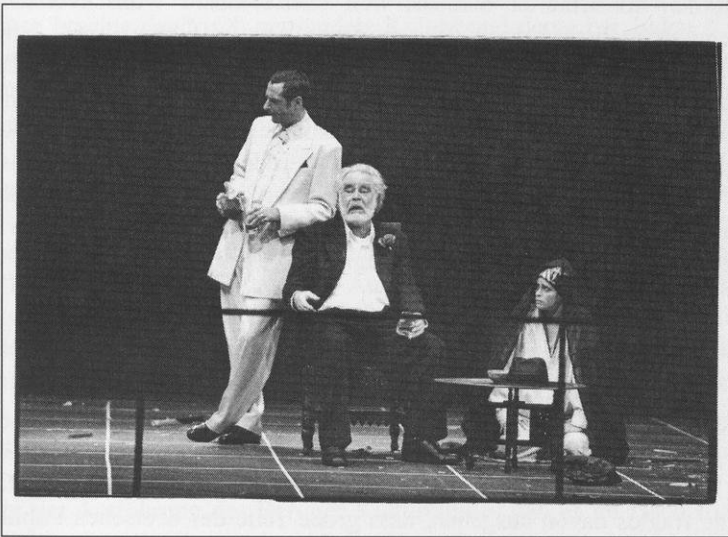


Fig. 3: Saladin (Daniel Friedrich) befragt Nathan (David Hirsch); rechts seine Schwester Sittah (Leslie Malton). Courtesy Deutsches Theatermuseum München; Copyright Wilfried Hösl.

Die Szene lädt zum Widerspruch ein und betont zugleich, dass der Vernunft der Herrschenden nicht in der von Lessing vorgeschlagenen Form beizukommen ist. In diesem Sinne geht es in Taboris Antwort auf Lessing

auch nicht allein um die Zerstörung der Illusion friedlicher Koexistenz in einer von religiösem Fanatismus und politischer Gewalt dominierten Gesellschaft, sondern auch, ganz konkret, um die Zerstörung eines Textes, dessen Form das illusionäre Verhältnis zur Realität festzuschreiben scheint. Lessings dialogische Diskursivität, in der sich im fünfkäftigen Spannungsbogen das Humanitätsideal der Aufklärung literarisch realisierte, verkehrte Tabori in die Monologizität in sich geschlossener Szenen, um auch so den historischen Bruch zu markieren, der die Gegenwart von den am Ende abstrakten Ansprüchen des späten achtzehnten Jahrhunderts trennte.²⁹ Dem Religionswissenschaftler Jochanan Bloch galt der in *Nathan* zum Ausdruck gebrachte Glaube ans vernünftige Gespräch als "hochmütig gegenüber der Dimension der Konkretheit," über die er nicht verfügte. Auch Tabori behauptet dies und überschreitet, indem er die "Härte der Gegensätze" in Lessings dramatisches Gedicht zurückfließen lässt, dessen politische und ästhetische Grenzen.³⁰

Taboris "gewaltsamer Umgang"³¹ mit Lessings Text wurde in der Kritik dabei zumeist negativ bewertet. Franz Wille konstatierte in *Theater heute*, dass der Dramatiker am Thema "eklatant ... gescheitert" sei, und das Lessings "utopisch-unwirklich konstruierter Schluss, weil unerreichbare Wunschvorstellung, um einiges realistischer als Taboris pessimistische Übermalung" bliebe.³² Auch Schulze Reimpell monierte, dass Lessings Stück bei Tabori "simpler" geworden sei. "Ihm wurde mit der Utopie auch die Hoffnung genommen, dass es vielleicht noch einmal anders werden könnte."³³ C. Bernd Sucher räumte ebenfalls ein, dass "diese Szenenfolge bloß rudimentären Assoziationsstoff zum Thema" biete, doch lobte er umgekehrt auch das entscheidend andere an Taboris *Nathan*: "Diese Aufführung," schreibt Sucher, "verstört tief, sie rührt an und fordert vom Zuschauer Stellungnahme."³⁴

III.

Es gehört zu den Charakteristika von Adaptionen, dass diese die Erinnerung an ihre Vorlage wachhalten, zumal, wenn sie wie im Fall *Nathans Tod* die Beziehung zum früheren Text ausdrücklich ankündigen.³⁵ Tabori konnte fraglos davon ausgehen, dass große Teile des deutschen Publikums mit Lessings Schauspiel vertraut waren und dessen ungebrochener Aufklärungsoptimismus in seiner Version des Textes weiter mitschwang. Dass es dem Autor gleichwohl um mehr als eine bloße Aktualisierung der Vorlage ging, wird in der völligen Umkehrung deutlich, die das Stück bei ihm erfährt. *Nathans Tod* ist ein alternativer Entwurf, ein, wie Tabori selbst feststellte, "anderes Stück," nämlich eines, das neu ansetzte und die Vorlage nicht als autoritativ begriff, sondern als *eine* Möglichkeit der Bearbeitung des Stoffes.³⁶ Demgemäß lässt sich auch kaum behaupten, dass sich das kritische

Potential von *Nathans Tod* erst im intertextuellen Dialog mit Lessings Vorlage vollständig entfaltet.³⁷ Das Gegenteil ist der Fall. Der Bruch, den Tabori im Stück selbst thematisierte, galt auch für das Verhältnis zum Vorgänger: der Dialog mit Lessings *Nathan* ist verstummt.³⁸

Der kanadischen Literaturwissenschaftlerin Linda Hutcheon zufolge können Adaptionen nicht nur Beziehungen von Priorität und Autorität aufbrechen, sondern auch die formale und kulturelle Identität von Texten destabilisieren.³⁹ Beides trifft auf Taboris “radikale Umcodierung” zu, in der dieser über die Kritik der inhaltlichen Ausrichtung von Lessings *Nathan* hinaus auch die Bedeutung des Textes in der jüdisch-deutschen Kulturgeschichte reflektiert.⁴⁰ Bis ins zwanzigste Jahrhundert hinein galt vielen Deutschen, Juden und Nicht-Juden, Lessings Drama als Beweis dafür, dass jüdische Assimilation gewollt und möglich war, als Inkarnation der emanzipatorischen Ideale von Aufklärung und Toleranz.⁴¹ Noch im November 1932, als sich der achtzehnjährige Tabori auf den Weg nach Berlin machte, um dort eine Lehre im Hotelfach zu beginnen, gab ihm eine seiner Tanten mit auf den Weg, dass sie ihn nicht nach Deutschland gehen lassen würde, “wenn dieses Stück nicht wäre.”⁴² Gut ein Jahr später, im Oktober 1933, als jüdische Deutsche aus dem sogenannten Kulturleben des nationalsozialistischen Staates ausgeschlossen wurden, brachte der frisch gegründete Kulturbund deutscher Juden *Nathan der Weise* zur Eröffnung seiner ersten Spielzeit auf die Bühne. Zwar stand Nathan—wie später bei Claus Peymann in Bochum—auch hier abseits, als sich die Blutsverwandten am Ende des Stückes umarmten, doch unterstrich dies gemeinsam mit den Tränen, die im Publikum bei der Premiere vergossen wurden, in erster Linie das nach wie vor Gültige an Lessings Botschaft.⁴³ Nathan wurde, mit anderen Worten, in Berlin nicht als prinzipiell Ausgestoßener präsentiert, sondern blieb allein als Missverständener außen vor. Derart hielten Zuschauer und Aufführende entgegen aller politischen Vernunft am Lessingschen Humanitätskonzept als “Bollwerk gegen jeglichen irrationalen Einfluss” fest.⁴⁴ “Der Großteil der Juden in Deutschland,” so Barbara Fischer über die Reaktion auf die Inszenierung, “identifizierte sich auch im ersten Teil des 20. Jahrhunderts nicht mit Nathans Judentum, sondern seiner allgemeinen Menschlichkeit und Bildung.”⁴⁵

Außer der Aufführung des Berliner Kulturbundes gab es im faschistischen Deutschland wenig überraschend keine Inszenierungen von Lessings Drama mehr. Erst nach dem Krieg, als das Schauspiel auf zahlreichen deutschen Bühnen aufgeführt wurde, inklusive fast allen ostdeutschen Theatern, hatte Nathans Botschaft wieder Konjunktur. Die erste *Nathan*-Inszenierung fand bereits wenige Monate nach Kriegsende statt, im September 1945 zur Wiedereröffnung des *Deutschen Theaters* in Berlin. Auch dort kam es zu intensiven emotionalen Reaktionen des Publikums. “Zu Füßen des weisen alten Juden, der Lessings Credo sprach, saßen die Menschen und weinten,”

erinnert sich Inge von Wangenheim an “die Berührung der Kunst mit dem Leben.” “Mancher Zuschauer verlor die Beherrschung, verließ, da Nathan sich dem Klosterbruder eröffnet und über die Christengreuel zu Gath berichtet, aufschluchzend das Parkett, es gab Herzanfälle, Ohnmachten.”⁴⁶ Auch hier schien Lessings *Nathan* indessen eher als Palliativ zu wirken als zum Verständnis der faschistischen Verbrechen beizutragen. Denn wohl brachten, so Reinhart Meyer in einer weitgreifenden Analyse, solche Inszenierungen die Bereitschaft zur Reue zum Ausdruck, Anlass zur kritischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit aber gaben sie nicht.⁴⁷ Insbesondere lieferten sie keine Erklärung dafür, “warum die deutsche humanistische Tradition einen so ungenügenden Schutzwall gegen die nationalsozialistische Barbarei dargestellt hatte.”⁴⁸

Angesichts der, wenn man so will, ambivalenten Rolle, die Lessings *Nathan der Weise* im Kontext der Verfolgung und Ermordung deutscher Juden gespielt hatte—halb Aufklärung, halb Irreführung—ist das Aufbrechen des Textes, das Tabori offensichtlich als notwendig empfand, sinnfällig und konsequent. Denn erst im Gestus der Zerstörung ließ sich die Gewalt des Pogroms gegenüber dem sentimentalischen Gestus der Versöhnung als die Wirklichkeit behaupten, die erinnert werden musste. “Statt einer Melodramatisierung des Geschehens,” beschreibt Anat Feinberg Taboris theatralisches Verfahren, “will er eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, die die Schauspieler wie die Zuschauer von jenen Konventionen und Tabus befreit, die auf ihnen lasten, sie hemmen, täuschen, irreführen.”⁴⁹ Diese Auseinandersetzung steht dabei ganz im Zeichen Freuds, gilt dem “Ausfüllen der Lücken der Erinnerung” und der “Überwindung der Verdrängungswiderstände.”⁵⁰ Die gemeinsam erlebte Verfolgung Nathans auf der Bühne, zu deren Zeugen die Zuschauer werden, gemahnt das Publikum an die Verbrechen, die von Deutschen an Juden begangen worden waren. Die Anerkennung der Tatsache seines gewaltsamen Todes ist der notwendige erste Schritt, sich vom Trauma des Verbrechens zu lösen.

In der Rezeption des Stückes wurde *Nathans Tod* in der Regel als ein Text begriffen, in dem Tabori Lessings Vertrauen in das vernünftige Gespräch als Garant einer gerechten Welt zu erschüttern suchte.⁵¹ Wenn sich Taboris Version indessen darin erschöpft hätte, hätte er wenig zu Lessings Original beigetragen, das solche Lesarten selbst zulässt.⁵² Auch wäre Tabori sicherlich nicht so anmaßend gewesen, dass er behauptet hätte, er könne Lessings dramatisches Gedicht “verbessern,” indem er es aktualisierte. Was seine Lesart stattdessen untersucht, sind die zweifelhaften Aspekte des im Stück propagierten Begriffs der Toleranz.⁵³

Toleranz gilt in westlichen Demokratien heute als politische Kardinaltugend. Gleichwohl werden unter ihrem Deckmantel häufig Gewaltverhältnisse

verschleiert, und zwar nach außen wie im Innern der Demokratie selbst. Als "repressive Toleranz" kann sie Gewaltverhältnisse dort legitimieren, wo politische Interessen sie zum "Zwangsverhalten" machen, das es verhindert, den gesellschaftlichen status quo in Frage zu stellen.⁵⁴ Umgekehrt kann sie dadurch, dass Intoleranz heute tabuisiert wird, neue Hierarchien schaffen, die die Handlungen von Individuen oder Gruppen schützen, die selbst nicht zur Toleranz bereit sind.⁵⁵ Darüber hinaus verhindert die Rede von der Toleranz häufig den Dialog, den sie fördern soll, indem sie wichtige Differenzen eskamotiert, die so in Auseinandersetzungen und Debatten nicht thematisiert werden können und sich dann auf gewaltsame Weise Ausdruck verschaffen.⁵⁶ Grundsätzlich hängen Wert und Funktion von Toleranz daher von konkreten historischen und sozialen Umständen ab, nicht zuletzt "von der Gleichheit..., die in der Gesellschaft herrscht, in der Toleranz geübt wird."⁵⁷

Nathans Tod lässt als zentrale Fehleinschätzung des Protagonisten die Auffassung erscheinen, sich mit dem Begriff der Toleranz außerhalb des Politischen zu bewegen. Fraglos ist er in erster Linie Opfer der Verfolgung. Tabori präsentiert ihn aber zugleich auch als Opfer seiner eigenen Blindheit gegenüber den Grenzen der Toleranz in einer Gesellschaft, die vom Kalkül politischer Macht durchsetzt ist. Indem das Stück auf die Welt politischer Verfolgung jenseits der imaginären verweist, ruft *Nathans Tod* zur Revision von Nathans Ethik auf. Auch das gehört zur Dramaturgie dieses neuen Schauspiels: nicht nur die Welt, auch Nathan muss sich ändern.⁵⁸

In Lessings "dramatischem Gedicht" wäre der Tod Nathans tragisch gewesen, insofern er den Widerspruch zwischen dem humanistischen Ethos der Figur und dessen Unvereinbarkeit mit den gesellschaftlichen Verhältnissen herausgestellt hätte. Dass dies nicht geschehen konnte, war schon in die Struktur der Vorlage eingebettet, die "parabolische Dichtung von einer möglichen Welt" war, "die den tragischen Helden nicht mehr nötig macht."⁵⁹ Taboris Schauspiel verweist darüber hinaus auf die Notwendigkeit, nach alternativen Formen zu Nathans Humanitätsideal zu suchen. Nathan stirbt hier nicht nur aus Gründen der historischen Wahrhaftigkeit, sondern auch, ganz untragisch—nämlich laut Tabori an einem Herzinfarkt⁶⁰—, um im späten 20. Jahrhundert neuen literarischen Zugang zur politischen Frage der Toleranz zu finden. Nathan ist vor diesem Hintergrund bei Tabori immer beides, Opfer, dessen es zu gedenken, und Vaterfigur, die es zu überwinden gilt.

IV.

In der Fixierung auf Lessings Vorlage wurde in der Rezeption von—und der noch schmalen Forschung zu—*Nathans Tod* völlig eine andere intertextuelle

Beziehung übersehen, die für das Stück äußerst signifikant war, nämlich die zu Bertolt Brecht und seinen Lehrstücken aus den späten zwanziger Jahren. Der Einfluss Brechts auf das Theaterschaffen Taboris ist unbestritten. Bezeichnenderweise hat die Brecht-Forschung seit den sechziger Jahren auch Parallelen zwischen Brecht und Lessing herausgearbeitet und zwar insbesondere im Bezug auf die didaktische Ausrichtung des Theaters unter den Begriffen "Erziehung und Lehre."⁶¹ *Nathan der Weise*, das "Lehrstück der Toleranz," war prominentes Beispiel dafür auf Seiten Lessings⁶²; bei Brecht war der erzieherische Impetus von Beginn an konstitutiver Teil seiner Ästhetik. Das Werk beider Autoren war darüber hinaus von einem ausgeprägten Bewusstsein des eigenen geschichtlichen Ortes geprägt. Gemeinsam war Lessing und Brecht schließlich auch, dass sie ihr Bemühen um Theaterreform in gesellschaftskritische Positionen einbetteten. Für "beide Autoren," so Hans Joachim Schrimpf, "ist ein Theater, auf dem nicht die Auseinandersetzung mit den brennenden Zeitproblemen des gesellschaftlichen Lebens und des wissenschaftlichen Fortschritts ausgetragen würde, rückständig und unannehmbar."⁶³

Mit seiner eigenen Suche nach effektiven theatralischen Formen, in denen sich Gesellschaft kritisch begegnen ließ, schloss Tabori an beide Vorgänger an. Auch sein Theater war seines Freudschen Unterbaus zum Trotz von starkem historischem Bewusstsein gekennzeichnet und suchte sowohl seinen Inhalten als auch seiner Form nach Antworten auf Fragen der Gegenwart zu geben. Im Bezug auf Lessings *Nathan* zielte sein Bemühen dabei insbesondere auf eine Ästhetik, die es erlaubte, Text und Figur der Kritik auszusetzen, ohne zugleich das individuelle Leiden des Protagonisten im Begriff aufzuheben. Den formalen Bezugspunkt für eine solche Ästhetik fand Tabori nicht bei Lessing, sondern bei Brecht.

Tabori war mit Brechts Lehrstücken nachweislich spätestens seit Mitte der 60er Jahre vertraut, als er die Wirksamkeit der Form im politischen Theater der U.S.A. überprüfte. Sein anti-rassistisches Szenarium *The Niggerlovers* (1967) weist deutliche Spuren des Einflusses von Brechts *Badener Lehrstück* auf, und *Pinkville* (1971), Taboris Vietnam-Kritik, basiert in seiner Anlage auf Brechts *Mann ist Mann*. Nur zehn Jahre vor *Nathans Tod* hatte Tabori dazu Brechts *Der Jasager und der Neinsager* am Kasseler Theater inszeniert, wo er nicht nur die verschiedenen Versionen des Stückes zur Aufführung brachte, sondern den Abend auch, wie es die Lehrstückkonzeption verlangte, mit einer Diskussion beendete.

Der Jasager, eine Schuloper, die Brecht gemeinsam mit Elisabeth Hauptmann und Kurt Weill erarbeitet hatte, thematisiert das Verhältnis des Einzelnen zur Gemeinschaft und setzt sich dabei vor allem mit der Frage auseinander, welcher Grad individueller Selbstaufgabe für den

gesellschaftlichen Fortschritt verlangt werden konnte.⁶⁴ Brecht konkretisierte die Thematik politisch in einem weiteren, etwa zeitgleich entstandenen und auf dem *Jasager* basierenden Lehrstück mit dem Titel *Die Maßnahme*, für das Hanns Eisler die Musik komponierte und in dem nun historisch präziser die individuelle Disziplin im revolutionären Kollektiv verhandelt wurde.⁶⁵ Der Protagonist der *Maßnahme* ist ein Junger Genosse, dessen spontanes, von unmittelbarer Empathie getragenes Handeln es verhindert, die vom Kollektiv gesetzten politischen Ziele zu erreichen. Als er die Gruppe als ganze gefährdet, entscheiden die Revolutionäre sich, ihn zu töten und in eine Kalkgrube zu werfen, um seine Identität zu verbergen. Die "Auslöschung" findet mit dem Einverständnis des Jungen Genossen statt. Gleichwohl ist sie ein widersprüchlicher und zutiefst beunruhigender Akt revolutionärer Gewalt, dessen Notwendigkeit im Stück untersucht und zur Debatte gestellt wird.⁶⁶

Die Parallelen zwischen Brechts *Maßnahme* und Taboris *Nathans Tod* sind augenfällig. Beide Stücke sind Adaptionen von Texten, deren idealistischen Gestus sie in einem konkreten historischen Kontext überprüfen und als widersprüchlich präsentieren. Beide Stücke bestehen aus individuellen Szenen, durch die sich kein dramatischer Bogen spannt. In beiden Stücken wird der humanistische Idealismus der Protagonisten als Eigenschaft begriffen, die notwendig zu seinem Untergang führen muss. Auch sozial ist sie negativ besetzt. Der Titel beider Stücke verweist in diesem Sinne auf den Tod der Hauptfigur—die "Maßnahme" bezieht sich auf die Erschießung des Jungen Genossen—eine Art der Vorwegnahme, die den ritualartigen Charakter der Stücke betont, in denen ein bereits bekanntes Geschehen noch einmal nachgestellt wird.⁶⁷ Gemeinsam ist den Stücken dabei auch, dass die Zuschauenden durch die gespielte Wiederholung der Handlung dazu aufgefordert werden, zum Verhalten der Protagonisten Stellung zu beziehen. Schließlich machen beide Stücke ausführlichen Gebrauch von den Stilmitteln des epischen Theaters und den Techniken der Verfremdung, bei Tabori beispielsweise durch das Einfügen von narrativen Elementen, Titularien, von die Szene kommentierenden Dialogpassagen, durch die Verbindung verschiedener Zeitebenen, ein Bühnenbild, das eine Haltung zum Geschehen zum Ausdruck bringt, den Gebrauch von Puppen und anachronistisch anmutenden Requisiten und Kostümen.⁶⁸

Bekanntlich bezieht sich der Begriff der Lehre in der Lehrstückkonzeption Brechts nicht auf ein Publikum, das belehrt werden soll, sondern auf diejenigen, die das Stück aufführen. Das Lehrstück beabsichtigt mithin weder einen bestimmten Lehrsatz zu illustrieren noch das Publikum politisch direkt zu agitieren. Vielmehr gibt es den Spielenden die Möglichkeit, eine historische Situation in ihrer konkreten Widersprüchlichkeit in eigener Erfahrung vertiefend zu verstehen. Derart stellt es eine Form der Befragung

oder Erkundung dar, die in der Aufführung des Stückes stattfindet, ein ästhetisches Experiment, das in der Erziehung derjenigen besteht, die an diesem Prozess beteiligt sind. “Das Lehrstück,” so Brecht 1937, “lehrt dadurch, dass es gespielt, nicht dadurch, dass es gesehen wird.”⁶⁹

Lehrstücke sind ihrem Wesen nach performativ und benötigen daher kein Publikum im traditionellen Sinne, obschon sie dieses nicht notwendig ausschließen. Die Entbehrlichkeit des Publikums ist keine Frage der eigentlichen Präsenz von Zuschauern, sondern eine des theatralischen Modus der Aufführung, die der Erfahrung derjenigen, die agieren, Priorität gegenüber der Repräsentation eines Textes für andere gibt. Statt zum Nacherleben durch Identifikation mit dem Helden lädt der mimetische Nachvollzug hier zur kritischen Analyse der in den Texten gegebenen Wahlmöglichkeiten ein und fordert die Beteiligten—und in zweiter Linie gegebenenfalls auch die Zuschauenden—auf, ihnen gegenüber Stellung zu beziehen.

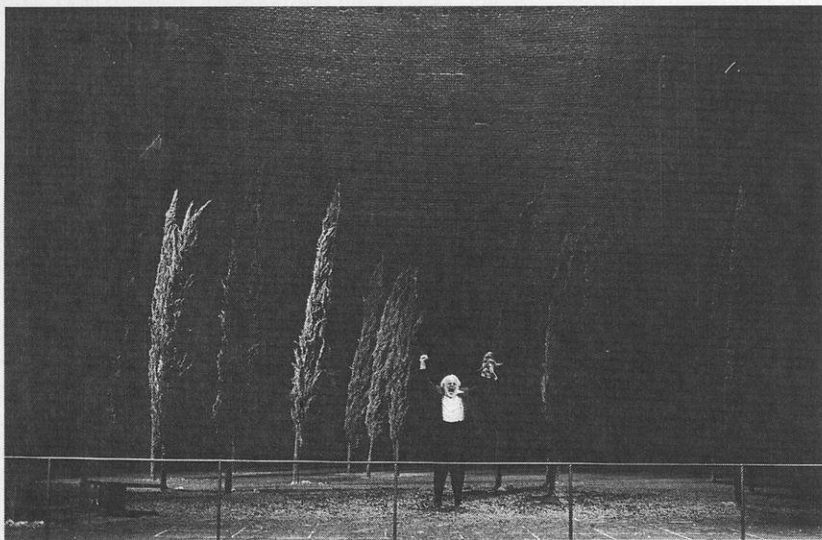


Fig. 4: *Nathan* (David Hirsch). Courtesy Deutsches Theatermuseum München; Copyright Wilfried Hösl.

In seiner Rezension von Taboris *Jasager/Neinsager* merkte Andrzej Wirth an, dass Taboris kritischer und, in seinen Worten, “dekonstruktiver“ Umgang mit Brechts Lehrstück wesentlich darauf basierte, dass Tabori den Repräsentationsmodus veränderte, es von einem *Lehrstück* in ein *Schaustück* verwandelt hatte. *Jasager/Neinsager* konnte von ihm so von einem Text, der die vorsätzliche Unterwerfung des Individuums unter die Gebote des Kollektivs erfahrbar machte, in einen Text über den Zugriff totalitärer Regime auf den Einzelnen transformiert werden.⁷⁰ In *Nathans Tod* benutzt Tabori die

genau umgekehrte Strategie, wenn er ein Stück, das traditionell aufgeführt und angeschaut werden sollte, der Form des Lehrstücks annäherte.

Die Folge dieses konzeptionellen Eingriffs war, dass sich die dramaturgische Logik des Stückes grundsätzlich veränderte. Dieses verweigerte Spielenden und Zuschauenden jetzt nicht allein die Identifikation mit der ethischen Leitfigur Nathan, sondern erlaubte es auch, dessen Haltung zu verwerfen und das sozial Negative des Charakters begreifbar zu machen. Dazu ist Nathan in dieser Konstellation nicht mehr autonom Handelnder, ein „Drübersteher,“ der die eigene Position im Dialog geschickt und souverän behauptet, sondern ein der Macht ausgelieferter, von den Konflikten getriebener Außenseiter, „ratlos, hilflos und fürchterlich allein.“⁷¹

Auch für das Publikum ergibt sich aus der dramaturgischen Wende eine interessante Konsequenz. Brecht erwähnt in seiner Lehrstücktheorie, dass das Publikum hier lediglich als unbeteiligter Zuschauer fungiere. Das heißt nicht, dass es dem Geschehen indifferent gegenübersteht, sondern dass es im Lehrstück strukturell Beobachter ist. In Bezug auf *Nathans Tod* wird gerade auch dies produktiv, da die Position des unbeteiligten Mitläufers im Kontext des Holocaust besonders signifikant ist. Statt es den Zuschauenden zu erlauben, in leichtes und zugleich unverbindliches Einverständnis mit Nathans Vision einer aufgeklärten Gemeinschaft zu verfallen, in der ein jeder sich „beliebt...vor Gott und Menschen angenehm“ macht, verlangt *Nathans Tod* von ihnen, Zeuge der systematischen Verfolgung Nathans zu werden und die eigene passive Haltung angesichts dieses Geschehens zu reflektieren.⁷²

Auf die Figur des Jungen Genossen abgebildet erhält schließlich auch der Tod Nathans seine eigene Logik. Nathan muss sterben—als Figur wohlgermerkt—weil sein politisch naives Verhalten die Gemeinschaft als ganze zu gefährden droht. Für Tabori steht es außer Frage, dass die vom Protagonisten verkündeten Absichten gut sind und dieser vorbildhaft handelt. Die Frage, die er stellt—und es ist eine überlebenswichtige—ist, ob gut zu sein und vorbildhaft zu handeln der angemessene Umgang mit der politischen Macht ist. Das Stück verneint sie. Lessings Schauspiel sei, so Tabori, „ein schönes Märchen mit sehr viel Wahrheit und ungeheuer viel humanistischem Anstand.“ Er aber glaube nicht daran.⁷³

V.

Taboris Theater ist in der Rezeption gelegentlich als postmodern bezeichnet worden und in der Tat teilte der Autor den historischen Defaitismus der Postmoderne ebenso wie deren Neigung, Literatur- oder Kunstgeschichte als Zitatenschatz zu begreifen.⁷⁴ Zum postmodernen Charakter seines Werkes

gehörte dabei auch der Begriff der Übermalung, mit dem Tabori seinen Text charakterisierte, stellte er doch, wie sein Umgang mit Lessings Text insgesamt, den Begriff eines autoritativen Originals infrage. Denn Tabori begriff, wie oben bereits erwähnt, Lessings *Nathan* gerade nicht als Urtext, sondern als "Material," das er bei Lessing "gefunden" hatte.⁷⁵ Schließlich zweifelte Tabori im Modus postmoderner Skepsis auch an der Möglichkeit sprachlicher Darstellung historischer Erfahrung und, auf dieser Basis, am Wahrheitsgehalt überkommener Formen der Repräsentation, sofern diese nicht die "körperliche Dimension ästhetischer Erfahrung" einschlossen.⁷⁶

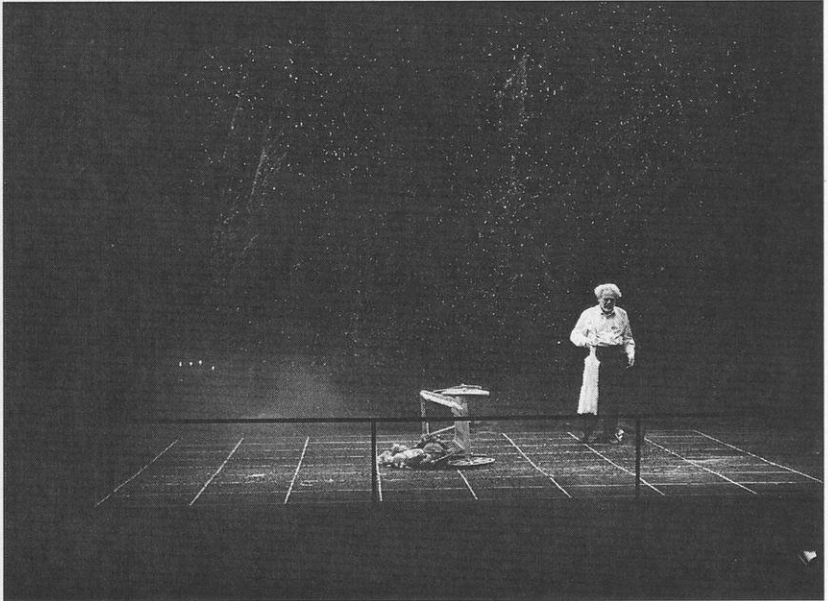


Fig 5: Nathan (David Hirsch). Courtesy Deutsches Theatermuseum München; Copyright Wilfried Hösl.

Auch dem Begriff des postdramatischen Theaters lassen sich Taboris späte Stücke und seine Inszenierungspraxis zuordnen. Mit diesem verbindet ihn vor allem ein verändertes Verständnis der Funktion des literarischen Textes, der hier anderen theatralischen Mitteln gleichgestellt ist. Der Dialog ist, mit anderen Worten, den Figuren nicht mehr natürlich, sondern selbst Gegenstand theatralischer Auseinandersetzung. Seiner privilegierten Stellung als Bedeutungsträger enthoben, dominiert der literarische Text im postdramatischen Theater nicht mehr das Geschehen, sondern kann nun selbst nach jenem Sinn befragt werden, der ansonsten als gegeben vorausgesetzt wurde. Die Zurücksetzung des Bühnendialogs im Sinne einer Enthierarchisierung der Mittel geht seit den 60er Jahren einher mit der Betonung des Performativen auf deutschen Bühnen, das seinerseits den vorhandenen Modus theatralischer Repräsentation kritisch hinterfragt.

Beides formt die Art und Weise, in der sich Taboris Adaption der positiven Lehre verweigert.

Die Verwandlung des Stückes in ein Lehrstück zieht nach sich, dass in *Nathans Tod*—zur Konsternation manches Kritikers—nach außen hin nichts mehr gelehrt wird. Das gilt in insbesondere für die Parabel, eine klassische Form literarischer Didaktik. Denn die Ringparabel wird ebenso wie die Parabel vom brennenden Palast von Tabori genau dort platziert, wo sie nicht mehr wirksam sein kann. Eigentlich richtet sich Nathans Rede von den drei Ringen in Taboris Adaption an niemanden mehr außer die Toten. Nach innen gerichtet verweist sie wesentlich auf den, der sie erzählt, den Juden Nathan. Dieser muss, ähnlich wie der Junge Genosse in Brechts *Maßnahme*, die Begrenztheit überkommener Humanitätsideale in der politischen Auseinandersetzung erkennen. Mit seinem Tod aber wird zugleich auch das Unhintergehbare seines individuellen Leidens sichtbar. Nicht in den Worten, sondern in der vollzogenen Handlung und in genauer Parallele zum Tod des Jungen Genossen deckt das Schicksal Nathans mithin nicht allein Defizite im Handeln des Protagonisten auf, sondern verweist auch direkt auf seine Person. Von Nathan bleibt bei Tabori keine Idee, kein Begriff—diese werden systematisch zerstört—sondern es bleibt das erfahrene und vorgeführte Leiden des Einzelnen in seiner Einsamkeit und irreduziblen Singularität.

Nimmt man die Beziehung zum Lehrstück ernst, so muss man schließen, dass es Tabori nur partiell darum ging, der Dialektik der Aufklärung am Beispiel von Lessings Drama eine theatralische Form zu geben. Sicherlich kritisiert er ein naives Verständnis von Toleranz und den "verbrecherischen Missbrauch der Vernunft," doch stellt sein Lehrstück, wie Hans-Thies Lehmann und Helmuth Lethen im Zusammenhang der *Maßnahme* geschrieben haben, eigentlich "eine Form dar, in der 'Dialektik' nicht gespielt oder vorgespielt, sondern vor allem aufs Spiel gesetzt wird."⁷⁷ Wohl steht *Nathans Tod*, mit anderen Worten, in der Linie ideologiekritischer Texte, die die Verdinglichung des Menschen unter der Signatur instrumenteller Vernunft anklagen, aber Taboris Lehrstück thematisiert ähnlich wie Brechts *Maßnahme* auch den todernten Gehalt der Szene.⁷⁸ Was diese zeigte, ist, dass "bei aller Dialektik auf der Bühne" des Lehrstücks in letzter Instanz "ein Moment stummen Protestes der Körperlichkeit bleibt, an dem die aufgebotene Rationalität sich abarbeitet."⁷⁹ Innerhalb der Logik des Begriffs muss die Spur Nathans ausgelöscht werden, da sein Humanitätsideal sich als politisch unhaltbar und historisch obsolet erwiesen hat. Außerhalb dieser Logik aber reflektiert seine Figur bei Tabori "eine radikale *Heterogenität* dem Begriff gegenüber, die von keiner Dialektik verschlungen werden kann, sondern immer von Neuem jede begriffliche 'Position' aufs Spiel setzt."⁸⁰

Obschon gesättigt von historischer Reflexion ist Taboris Lehrstück insofern ein Text, der geschichtlich uneingelöst bleibt. Seine Intervention erinnert schlicht an den, der hier zum Opfer wurde. *Nathans Tod* ist ein Endzeitstück, ein einsamer Text, der, wie Heiner Müller es einmal im Bezug auf Brechts Lehrstücke formulierte, auf Geschichte wartet.⁸¹ “Die Zeit der schönen Utopien ist vorbei,” so das Credo Taboris am Endpunkt aufgeklärter Humanität, “was wir vielleicht brauchen sind unvernünftige Trümmerfrauen, nicht den weisen Narr. – Lessing starb in den Armen des Juden Daveson, in wessen Armen starb Daveson?”⁸²

Anmerkungen

¹ Cf. Silvia Stammen, “Geschichte der Zerstörung – Zerstörung der Geschichte. *Nathans Tod* im Textvergleich mit *Nathan der Weise*,” in Hans-Peter Bayerdörfer und Jörg Schöner, Hrsg., *Theater gegen das Vergessen: Bühnenarbeit und Drama bei George Tabori* (Tübingen: Niemeyer, 1997), S. 283-318; hier S. 290. Sehr instruktiv, was die Entstehung der Szene anbelangt, Silvia Stammen, “*Nathans Tod*: George Tabori dekonstruiert Lessings Utopie. Ein Probenbericht,” *Applaus: Münchner Kultur-Magazin* 12 (1991): 26-29. Zur Bedeutung der Stühle cf. Hans-Peter Bayerdörfer, “Gewalt mit Stühlen – Gewalt gegen Stühle: Ein szenisches Leitmotiv bei George Tabori,” in Christine Lubkoll and Günter Oesterle, Hrsg., *Gewagte Experimente und kühne Konstellationen: Kleists Werk zwischen Klassizismus und Romantik* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001), S. 1-12.

² Werner Schulze Reimpell, “Nie wieder die Ringparabel: George Taboris Auseinandersetzung mit Lessing,” *Frankfurter Rundschau*, 16.11.1991. Benjamin Henrichs, “Das Märchen wird verbrannt,” *Die Zeit*, 22.11.1991.

³ Anat Feinberg, *George Tabori* (München: dtv, 2003), S. 160.

⁴ Zitate aus dem Stück nach dem—bisher einzigen—Stückabdruck im Programmheft zur Uraufführung am Lessing Theater Wolfenbüttel am 14.11.1991 (die Inszenierung wurde am 24.11.1991 in den Spielplan des Münchner Residenztheaters übernommen). George Tabori, “*Nathans Tod*. Nach Lessing,” *Programmheft: Bayrisches Staatsschauspiel München* 79 (1990-91): 1-48; hier S. 7.

⁵ “Zypresse,” in *Der große Brockhaus*. Bd. XII. 16te, völlig neubearbeitete Auflage in 12 Bänden (Wiesbaden: F.A. Brockhaus, 1957), S. 772.

⁶ Cf. Franz Wille, “*Nathans Not*: George Taboris Lessing-Variation, uraufgeführt in Wolfenbüttel,” *Theater heute* 12 (1991): S. 2.

⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Nathan der Weise* (Stuttgart: Reclam, 2003), S. 120.

⁸ Ingrid Seidenfaden, George Tabori, “Wir brauchen keine weisen Narren,” in Wend Kässens, Hrsg., *Der Spielmacher: Gespräche mit George Tabori* (Berlin: Wagenbach, 2004), S. 102-03; hier S. 102.

⁹ “Man kann nicht das Märchen erzählen, die Figuren leben ja heute.” Seidenfaden, Tabori, “Wir brauchen keine weisen Narren,” S. 102.

¹⁰ David Hirsch an George Tabori, 12. Dezember [1991], Akademie der Künste Berlin, Tabori Archiv, Mappe 3131.

¹¹ Cf. Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008), S. 12.

¹² Seidenfaden, Tabori, "Wir brauchen keine weisen Narren," S. 102.

¹³ Roger Behrens, *Postmoderne*, 2. korrigierte Auflage (Hamburg: EVA, 2008), S. 17.

¹⁴ Cf. Peter W. Marx, *Theater und Kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi* (Tübingen: Francke, 2003), S. 238f. und 250; außerdem Anat Feinberg, "Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten: George Taboris Jubiläum," in Jan Strümpel, Hrsg., *George Tabori* (München: text + kritik, 1997), S. 71-80; hier S. 72.

¹⁵ So nennt Tabori sein Verfahren. "Nathans Tod von George Tabori und Gotthold Ephraim Lessing," *Coram Publico. Theaterzeitschrift des Bayrischen Staatsschauspiels* 11 (1991): S. 5.

¹⁶ Cf. hier und im folgenden Stammen, "Geschichte der Zerstörung – Zerstörung der Geschichte," S. 287ff.

¹⁷ Cf. Tabori, "Nathans Tod. Nach Lessing," 1-48.

¹⁸ Stammen, "Geschichte der Zerstörung – Zerstörung der Geschichte," S. 287.

¹⁹ Cf. Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur *Dreigroschenoper*," in Brecht, *Werke, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht u. a., Hrsg., Bd. 24 (Berlin: Aufbau und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), S. 57-68, im folgenden zitiert als BFA Band, Seite.; außerdem John J. White, "Brecht and semiotics; semiotics and Brecht," in Steve Giles und Rodney Livingston, Hrsg., *Bertolt Brecht: Centenary Essays* (Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1998), S. 89-108; hier S. 100.

²⁰ Cf. Alison Scott-Prelorentzos. "'Plus c'est la meme chose, plus ca change': George Tabori's *Nathans Tod. Nach Lessing*," in Marianne Henn und Christoph Lorey, Hrsg., *Analogon Rationis. Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag* (Edmonton, Alberta: Alberta UP, 1994), S. 49-71; hier S. 51-52.

²¹ Henrichs, "Das Märchen wird verbrannt."

²² Barbara Fischer, *Nathans Ende? Von Lessing bis Tabori: Zur deutsch-jüdischen Rezeption von Nathan der Weise* (Göttingen: Wallstein, 2000), S. 156.

²³ Zum Schachspiel bei Lessing cf. E.M. Batley, "Ambivalence and Anachronism in Lessing's Use of Chess Terminology," *Lessing Yearbook* 5 (1973): S. 67f; und Joachim Petzold. "Das Schachspiel als Toleranzsymbol in Lessings *Nathan der Weise*," *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 47 (1995): S. 47 und 53.

²⁴ Georg Diez, Dominik Wichmann, "Der Dreigroschen-Opa," Wend Kässens, Hrsg., *Der Spielmacher: Gespräche mit George Tabori* (Berlin: Wagenbach, 2004), S. 136-42; hier S. 137. Die Vaterfigur ist hier nicht Saladin, sondern Nathan, der ideell über dem Geschehen thront.

²⁵ Lessing, *Nathan der Weise*, S. 78.

²⁶ Tabori, "Nathans Tod," S. 31.

²⁷ Cf. Peter Heller. "Dialektik und Dialog in Lessings *Nathan der Weise*," in Klaus Bohnen, Hrsg., *Lessings Nathan der Weise* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984), S. 219-228; hier S. 226.

- ²⁸ Bernd Sucher, "Nun komm", was kommen soll? George Tabori inszeniert am Münchner Residenztheater seinen Text *Nathans Tod*," *Süddeutsche Zeitung* 26. November 1991.
- ²⁹ Das geschah nicht nur gegen Lessing, sondern auch, wie oben angedeutet, indem Tabori die Zuschauer unnachgiebig "mit der Radikalität der bei Lessing schon angelegten Konsequenzen" konfrontierte. Sabine Dultz, "Die Bilder gehen einem wirklich unter die Haut. *Nathans Tod* im Residenztheater," *Münchner Merkur* 26. November 1991.
- ³⁰ Zitiert nach Hans Mayer, "Der Weise Nathan und der Räuber Spiegelberg: Antinomien der jüdischen Emanzipation in Deutschland," in Klaus Bohnen, Hrsg., *Lessings "Nathan der Weise"* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984), S. 350-373; hier S. 363.
- ³¹ Henrichs, "Das Märchen wird verbrannt."
- ³² Wille, "Nathans Not," S. 3.
- ³³ Schulze Reimpell, "Nie wieder die Ringparabel."
- ³⁴ Sucher, "Nun komm", was kommen soll."
- ³⁵ Cf. Linda Hutcheon (with Siobhan O'Flynn), *A Theory of Adaptation* (London and New York: Routledge, 2013), S. 3.
- ³⁶ Seidenfaden, Tabori, "Wir brauchen keine weisen Narren," S. 102.
- ³⁷ Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, S. 21.
- ³⁸ In diesem Sinne handelt es sich bei Taboris Adaption auch nicht um einen Palimpsest, zumindest nicht in den von Genette angeführten Formen. Siehe Gérard Genette, *Palimpseste: Die Literatur aufzweiter Stufe* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993).
- ³⁹ Hutcheon, *Theory of Adaptation*, S. 174.
- ⁴⁰ Stammen, "Geschichte der Zerstörung – Zerstörung der Geschichte," S. 288.
- ⁴¹ Mayer, "Der Weise Nathan und der Räuber Spiegelberg," S. 355.
- ⁴² George Tabori, *Unterammergau oder Die guten Deutschen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981), S. 34.
- ⁴³ Rebecca Rovit, *The Jewish Kulturbund Theatre Company in Nazi Berlin* (Iowa City: Iowa UP, 2012), S. 37ff.
- ⁴⁴ Fischer, *Nathans Ende?*, S. 131.
- ⁴⁵ Ebd., S. 130.
- ⁴⁶ Inge von Wangenheim, "Die Traumvorstellung," in Michael Kuschnia, Hrsg., *100 Jahre Deutsches Theater Berlin 1883 – 1983* (Berlin: Henschel, 1983), S. 140-41.
- ⁴⁷ Reinhart Meyer, "Lessing on the German-Speaking Stage in the Federal Republic of Germany, Austria, and Switzerland, 1945-1990," in Barbara Fischer und Thomas C. Fox, Hrsg., *A Companion to the Works of Gotthold Ephraim Lessing* (Rochester, NY: Camden House, 2005), S. 283-300; hier S. 291.
- ⁴⁸ Meyer, "Lessing on the German-Speaking Stage," S. 291 [meine Übersetzung].

- ⁴⁹ Feinberg, "Erinnern, Wiederholen, Durcharbeiten: George Taboris Jubiläum," S. 72.
- ⁵⁰ Cf. Sigmund Freud, "Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten," *Gesammelte Werke*, Bd. X (Frankfurt am Main: Fischer, 1991), S. 127.
- ⁵¹ Anonym, "Gescheiterter Narr," *Der Spiegel* 47 (1991): S. 322. Cf. außerdem Fischer, *Nathans Ende?*, S. 58.
- ⁵² Cf. zum Beispiel Ritchie Robertson, "'Dies hohe Lied der Duldung?' The Ambiguities of Toleration in Lessing's *Die Juden* and *Nathan der Weise*," *Modern Language Review* 93.1 (1998): S. 105-20.
- ⁵³ Cf. Lessing's "Duplik" im so genannten Fragmentenstreit. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke in drei Bänden*, Bd. III (München, Wien: Hanser, 1982), S. 363f.
- ⁵⁴ Herbert Marcuse, "Repressive Toleranz," in Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Herbert Marcuse, *Kritik der reinen Toleranz* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968), S. 94.
- ⁵⁵ Henryk M. Broder, *Kritik der reinen Toleranz* (o.O.: Pantheon, 2011), S. 23ff.
- ⁵⁶ "Our distinctions matter. Without recognizing and embracing what demarcates us as well as what brings us together...we cannot strive for a common ground of a shared aspiration for justice and compassion toward all. As the last decade has shown us, if we believe only in tolerance, it will be too easy to forget about the equal protection of all human beings before the law, to trample on the rights of disempowered racial, religious, and ethnic minorities." Omid Safi, "Tolerance: It is Time to Pause and Reflect on the Current Discourse about Islam and Muslims," *Chronicle of Higher Education/Chronicle Review* 12. August 2011: S. B18.
- ⁵⁷ Marcuse, "Repressive Toleranz," S. 96.
- ⁵⁸ Cf. Homi Bhabha, "The Commitment to Theory," in Bhabha, *The Location of Culture* (London, New York: Routledge, 1994), S. 24. "It is...only by effectively assuming the mental position of the antagonist and working through the displacing and decentering force of that discursive difficulty that the politicized portion of truth is produced. This is a different dynamic from the ethic of tolerance in liberal ideology which has to imagine opposition in order to contain it and demonstrate its enlightened relativism or humanism."
- ⁵⁹ Hans-Joachim Schrimpf, *Lessing und Brecht* (Pfullingen: Neske, 1965), S. 20.
- ⁶⁰ So der Autor in einem Interview in der Sendung *Capriccio*, Bayrisches Fernsehen, 24.11.1991.
- ⁶¹ Schrimpf, *Lessing und Brecht*, S. 17.
- ⁶² Reinhold Grimm, "Lessing – ein Vorläufer Brechts?" *Lessing Yearbook* 6 (1974): S. 50.
- ⁶³ Schrimpf, *Lessing und Brecht*, S. 9.
- ⁶⁴ Brecht, *Der Jasager* (BFA 3, 47-55).
- ⁶⁵ Yasco Horsman zufolge lautete der ursprüngliche Titel der *Maßnahme* "Der Jasager 2: Konkretisierung." Yasco Horsman, *Theaters of Justice: Judging, Staging, and Working Through in Arendt, Brecht, and Delbo* (Stanford: Stanford UP, 2004), S. 101.

⁶⁶ Cf. Brecht, *Die Maßnahme*, Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung, Reiner Steinweg, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972). Cf. zur Entstehung der *Maßnahme* Werner Hecht, *Brecht-Chronik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), S. 280-302.

⁶⁷ Die Vorlage für Brechts Adaption war ein japanisches Nô-Spiel, was insofern von Bedeutung war, als dass die Thematik ursprünglich in einem religiösen Kontext stand. Demgemäß hat im Nô-Theater der Vollzug Priorität vor der Repräsentation, ein Charakteristikum, das in Brechts Adaptionen erhalten blieb. Auch für Tabori ist entscheidend, dass die Aufführung nicht nur den Zuschauern, sondern auch den Akteuren gilt. Mit anderen Worten, erst der von den Zuschauern bezeugte Tod Nathans gibt der Handlung seinen Sinn, und ebnet die Unterscheidung zwischen Ritual und Aufführung ein. Cf. Hanna Walsdorf, "Performanz," in Christiane Brosius, Axel Michaels, Paula Schrode, Hrsg., *Ritual und Ritualdynamik* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013), S. 85-89; hier S. 89.

⁶⁸ Bei dem kleinen Leiterwagen, den "das Mädchen" mit ihren toten Geschwistern zu Beginn über die Bühne zieht, handelt es sich um eine direkte Anspielung an Brechts *Mutter Courage*, auch ein Stück, in dem Kinder politisch und religiös motivierter Gewalt zum Opfer fallen. Tabori hatte Brechts *Mutter Courage und ihre Kinder* in den 60er Jahren sowohl übersetzt als auch inszeniert. Cf. George Tabori, "Brecht Files. In Conversation with Martin Kagel (and Nikolaus Merck)," *Brecht Yearbook* 23 (1998): S. 73.

⁶⁹ Brecht, "Zur Theorie des Lehrstücks" (BFA 22, 351).

⁷⁰ Andrzej Wirth, "Ein So-Sager im Ja-Sager-Land. George Tabori inszeniert Brechts Lehrstück in Kassel," *Theater heute* 7 (1981): S. 33.

⁷¹ Barbara Schaefer, "Die Wahrheit, so bar, so blank. Taboris bedrückender *Nathan* in Wolfenbüttel," *Applaus: Münchner Kultur-Magazin* 12 (1991): S. 31.

⁷² Lessing, *Nathan der Weise*, S. 81.

⁷³ Sven Siedenberg, "Interview mit George Tabori," *Süddeutsche Zeitung* 24. November 1991.

⁷⁴ Cf. Alice Bolterauer, "Paraphrase und Pallawatsch. Intertextualität und Internationalität in George Taboris 'postmodernem' Theater," *Studia Carolinensia* 1 (2004): S. 106-120.

⁷⁵ Seidenfaden, Tabori, "Wir brauchen keine weisen Narren," S. 102.

⁷⁶ Behrens, *Postmoderne*, S. 10 und 52.

⁷⁷ Hans-Thies Lehmann, Helmut Lethen, "Ein Vorschlag zur Güte [Zur doppelten Polarität des Lehrstücks]," in Reiner Steinweg, Hrsg., *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978), S. 302-18; hier S. 317.

⁷⁸ Cf. ebd., S. 305.

⁷⁹ Ebd., S. 306.

⁸⁰ Ebd., S. 309. "Weder also gehen die Lehrstücke in der Lehre auf, noch sind sie Stücke ohne Lehren. In ihnen wird die Theorie (auch die wahre), die Lehre (auch

die gute) mit der unbelehrbar spontanen Weigerung des Lebens konfrontiert, sich aufzugeben.”

⁸¹ Heiner Müller, “Absage,” in Steinweg, Hrsg., *Auf Anregung Bertolt Brechts*, S. 232.

⁸² Tabori, “Nathans Tod von George Tabori und Gotthold Ephraim Lessing,” *Coram Publico*, S. 5.

From Liù to the Young Comrade: Giacomo Puccini's *Turandot* and Bertolt Brecht's *The Measures Taken*

Between 1926 and 1930, two characters emerged in the world of opera and theater that, when separated from their immediate contexts, show surprising parallels: Liù, from Puccini's *Turandot*, and the Young Comrade, from Brecht's *Die Maßnahme*. The following article makes the case that this was not mere coincidence; rather, Puccini's opera served as one of several models for the *Lehrstück*, and the characterization of Liù influenced the characterization of the Young Comrade. These figures not only share significant personality traits. They also serve a similar function, specifically: raising the audience's consciousness of inhumanity, regardless of whether that inhumanity is grounded in folk tale, mythology, or political doctrine.

Innerhalb von ca. vier Jahren, zwischen 1926 und 1930, traten mit Liù aus Giacomo Puccinis *Turandot* und dem "jungen Genossen" aus Brechts *Die Maßnahme* eine Opern- und eine Dramenfigur in die Öffentlichkeit, die, löst man sie aus ihrem je eigenen Kontext, überraschende Parallelen aufweisen. Im vorliegenden Beitrag wird dargelegt, dass es sich hier nicht um einen Zufall handelt, sondern Puccinis Oper als einer von mehreren Vorlagen des Lehrstücks Brechts zu betrachten ist. Die Figur der Liù hat die Gestaltung des "jungen Genossen" beeinflusst, beide verfügen nicht nur über markante gleiche Charaktereigenschaften, sondern sie haben im jeweiligen Werk auch eine einander entsprechende Funktion: die der Bewusstmachung von Inhumanität, gleich ob diese durch Märchenhaftes, Mythologisches oder durch eine politische Doktrin begründet ist.

Von Liù zum "jungen Genossen." Giacomo Puccinis *Turandot* und Bertolt Brechts *Die Maßnahme*

Jürgen Hillesheim

Das ursprünglich aus dem Persischen stammende¹ Märchen von der schönen, aber grausamen, männermordenden Prinzessin Turandot inspirierte bekanntermaßen auch das Werk Brechts, und wie fast immer nutzte er eine Vorlage, um auf der Basis ihres Stoffes gesellschaftliche Gesetzmäßigkeiten zu demonstrieren, sie offenzulegen und sie damit potenzieller Veränderbarkeit auszusetzen. Weit entfernt ist das Stück von der Tradition, schon der Titel *Turandot und Der Kongress der Weißwäscher* verdeutlicht programmatisch, dass der Bereich des Mythischen und Märchenhaften verlassen, parodiert, gar unterminiert wird zugunsten sozialer Belange. Es geht nicht mehr um Geheimnisvolles, sondern um die Fähigkeit, marktwirtschaftliche Mechanismen zu verschleiern, was von den "Weißwäschern" erwartet wird. Diese stehen im Zentrum der Handlung, nicht mehr Turandot, die, uninteressant geworden, längst keine Heldin in schillerscher Manier mehr ist.² Das Drama kam erst 1953, als eines der letzten und nicht unbedingt besten Brechts, zustande; den Stoff jedoch kannte er bereits seit 1922/23, und er plante eine dramatische Bearbeitung, bei deren Inszenierung Carola Neher die Titelrolle übernehmen sollte.³ Die konkreten Quellen, auf die Brecht zurückgriff, waren Carlo Gozzis *Turandot*-Drama, das sich in Brechts Nachlass-Bibliothek mit handschriftlichem Vermerk von 1925 befindet, die Schiller-Bearbeitung und die 1925 erschienene Bearbeitung von Waldfried Burggraf.⁴

Von Puccinis Oper, 1926 in Italien und Deutschland uraufgeführt, ist nicht die Rede, und es sind in Brechts Drama auch tatsächlich keinerlei Ent- oder Anlehnungen an dieses Werk nachweisbar. Dies sei in dieser Eindeutigkeit festgestellt, und das erscheint auch nicht unbedingt als verwunderlich: Was soll Brecht schließlich bei oberflächlicher Betrachtung mit dem ehemals exponierten Vertreter des *verismo*, der dessen Gesellschaftsbezogenheit mit *Turandot* gar zugunsten mythologischer Muster scheinbar vollends verließ, Rodolfo und Mimis Bohème-Milieu durch Märchenhaftes austauschte und mit seiner Musik die doch so verpönte Kulinarik ein weiteres Mal auf die Spitze treiben wollte? Der Gegensatz könnte doch nicht größer sein: Puccini emotional, Brecht rational, so die wohlfeile Formel,⁵ und damit ist das Wesentliche gesagt. Wie hätte beispielsweise Hanns Eisler reagiert, wäre Brecht ihm noch mit Puccini gekommen, nahm er doch schon in gewisser

Weise Anstoß an Brechts nicht zuletzt affektiver Rezeption der Musik Bachs?⁶ Den konnte Eisler vor seinem marxistischen Horizont dann weitestgehend auf das Funktionale, etwa das Gestische, reduzieren,⁷ aber Puccini? Letztlich ist er doch, vor kommunistischem Hintergrund, eine *persona non grata*, bezüglich des Werkes Brechts in dieser Hinsicht vergleichbar mit Nietzsche und Kafka.⁸ Puccini kommt, wie diese, nicht vor; ihn gibt es sozusagen nicht. In Eislers Interview-Buch nicht, im *Brecht-Handbuch* nicht, und beim "Stückeschreiber" selbst nur peripher; *Madame Butterfly*, von nicht minder exotischer Hemisphäre als *Turandot*, hatte er gehört, offensichtlich nicht einmal freiwillig, sondern nur, weil seine spätere Frau Marianne Zoff, in dieser Zeit in Wiesbaden engagiert, in der Oper eine Rolle sang. Festgehalten werden sollte in diesem Zusammenhang allerdings, dass Brecht in seinem diesbezüglichen kurzen biografischen Notat zwar die Regiearbeit bzw. die Inszenierung dieser "Negerbühne" heftig kritisiert, sich aber keineswegs negativ über Puccini äußert.⁹ Erwähnt sei noch, dass Karl Gustav Vollmoeller Gozzis Urfassung bearbeitete, die mit Musik Ferruccio Busonis, des Lehrers Kurt Weills, 1913 in London aufgeführt worden war. Der Stoff beschäftigte Busoni weiterhin, er schrieb selbst eine Oper, *Turandot*, deren Uraufführung 1917 in Zürich stattfand. Zwar starb Busoni bereits 1924 in Berlin, und die Zusammenarbeit zwischen Weill und Brecht begann wesentlich später, erst 1927, doch denkbar ist, dass Weill Brecht nicht nur auf Busonis theoretische Schriften,¹⁰ von denen er sehr für die eigenen Konzeption eines Epischen Theaters profitieren konnte,¹¹ sondern auch auf dessen *Turandot*-Adaption aufmerksam gemacht haben könnte.

Obwohl dies alles keine eindeutigen Beweise darstellen: Brecht kannte Puccinis *Turandot*. Er nahm die Oper zur Kenntnis, in einer Zeit großer Affinität zum ostasiatischen Kulturkreis, man denke nur an das Nô-Theater und den Taoismus, und sie hatte Auswirkungen, lange vor dem Drama aus den fünfziger Jahren, nämlich bereits in einem weit bedeutsameren Werk als es *Turandot* oder *Der Kongreß der Weißwäscher* werden würde: Sie ist von großer Relevanz in der *Maßnahme*, deren Musik ausgerechnet Hanns Eisler schrieb, und hier gleich derart, dass sie als eine Vorlage des Lehrstücks betrachtet werden muss. Dies soll im Folgenden dargelegt werden.

Es geht, der Titel dieses Beitrags verrät es schon, um die Figur des "jungen Genossen." Und noch etwas wird nahe gelegt: Jener "Soldat der Revolution" soll eine Fortführung Liùs sein, der Sanftmütigen und unglücklich Liebenden, die der Tragik der Oper Puccinis mit ihrem Tod den beinahe bedeutsamsten Akzent verleiht. Richten wir das Augenmerk aber zunächst kurz auf den "Jasager," den Prototypen des "jungen Genossen." Das Schicksal des "Jasagers" besiegelt die eigene Fehleinschätzung seiner physischen Stabilität, die das Leben seiner Begleiter gefährdet hätte: "Der Knabe war den Anstrengungen nicht gewachsen: / Er überanstrengte sein Herz."¹² Bevor

alle sterben, muss einer – in engerem Sinne des Wortes – “auf der Strecke” bleiben; Brecht experimentiert wieder einmal mit der Beziehung zwischen Individuum und Gesellschaft, die ihn schon in seinem ersten kleinen Drama, dem Einakter *Die Bibel*, beschäftigt hatte.

Der “junge Genosse” nun ist differenzierter konstruiert als der “Jasager” in der *Maßnahme*, eine von mehreren Varianten zum selben Thema, die in den Jahren 1929 und 1930 zum Teil zeitlich einander überlappend entstanden. Den “jungen Genossen” hindert kein körperliches Gebrechen, sondern er beherrscht nicht die Logistik und die Taktik der Agitation. So etwas ist ihm nicht gegeben: Er ist spontan, er wird dort aktiv, wo er es nicht werden sollte und gefährdet durch sein vermeintliches Fehlverhalten nicht nur das Leben seiner Begleiter, sondern die gesamte revolutionäre Aktion.

Doch woraus resultiert dieses Fehlverhalten? Der “junge Genosse” handelt unüberlegt, er ist keine Ideologe, sondern Idealist. Dennoch – dies ist eines der raffiniertesten Elemente des Lehrstücks – nehmen ausgerechnet seine Taten das vorweg, was die Revolution, die in Aussicht stehende “klassenlose Gesellschaft” verspricht bzw. für sich in Anspruch nimmt. Er antizipiert mit seinen Charaktereigenschaften, die ihn aus der revolutionären Masse herausheben, die Inhalte der Utopie, eine “bessere Welt,” obwohl er gegen das Regime der Disziplin, dem er unterworfen ist, verstößt. Den Geknechteten hilft er, die Ausgebeuteten unterstützt er und macht so konkret erfahrbar, wie es in Zukunft, sollte die Revolution obsiegen, sein könnte. Eigentlich Gutes also wird ihm zum Verhängnis, falsch angewandt, zum Wohle des Einzelnen und des konkreten Moments, zum Nachteil der Sache im Ganzen, nimmt man die Perspektive der Ideologie ein.

Es sind jesuanische Züge und Eigenschaften, die den “jungen Genossen” auszeichnen und ihn auch unter die Revolutionäre gehen ließen: “Der Anblick des Unrechts trieb mich in die Reihen der Kämpfer. Ich bin für die Freiheit. Ich glaube an die Menschen.”¹³ Damit ist ein Mensch wie er allerdings bei den Falschen angelangt. So erstrebenswert die kommunistische Zukunft auch ausgestaltet sein mag, in ihr ist kein Raum für positive, mitmenschliche Affekte: Hier schaffen die Agitatoren Eindeutigkeit: “Sie [die Klassiker] sprechen nicht von Mitleid, sondern von der Tat, die das Mitleid abschafft.”¹⁴ Das ist die Grundproblematik des Stücks.

Nicht nur der Tod des “jungen Genossen” wird mit dem Opfertod Christi parallelisiert,¹⁵ sein Ende als Passion inszeniert, woran bereits der Beginn des Lehrstücks mit musikalischen Anlehnungen an Bachs *Matthäus-Passion* keinen Zweifel lässt. Auch Christi Wirken in der Welt entspricht dem des “jungen Genossen.” Zwar vollbringt dieser keine Wunder, weder verwandelt er Wasser in Wein noch erweckt er Tote zum Leben, aber er ist, noch

wichtiger, an der Seite der Armen und Entrechteten, wie Jesus, der damit auf die "basileia," das kommende Reich Gottes, vorausdeutet. Die Tradition, die "Schriftgelehrten" und die "Hohenpriester" interessieren Jesus dabei nicht, und auch das Alte Testament definiert er in seinem Wirken neu. Ebenso geht es dem "jungen Genossen" mit dem "Abc des Kommunismus":¹⁶ Er "empfindet die Theorie als Fessel seiner Spontaneität."¹⁷ Seine Taten bedeuten Ideologiekritik, das weiß der "junge Genosse," trotz jener Spontaneität, sehr wohl:

Mit meinen zwei Augen sehe ich, dass das Elend nicht warten kann... So frage ich: dulden die Klassiker, daß das Elend wartet? ... Dann sind die Klassiker Dreck, und ich zerreiße sie; denn der Mensch, der lebendige, brüllt, und sein Elend zerreißt alle Dämme der Lehre.¹⁸

So wie Jesus mit seinem Wirken die Repräsentanten und Hüter der Religion entlarvt, entlarvt der "junge Genosse" durch seine Taten die Inhumanität der kommunistischen Lehre. Also muss er, wie Jesus, "verschwinden,"¹⁹ und sein hierzu notwendiges "Einverständnis" verschaffen sich seine Begleiter durch psychischen Druck. Das Wohl des Einzelnen wird im Lehrstück eindeutig unter die Interessen der Lehre, der "Sache" gestellt, der "zu dienen" sei, und Konsequenz und Einsicht ist, dass der Einzelne unter die Räder kommt, wenn er sich einer Ideologie verschreibt.

Wie kommt es zu dieser Verwandlung des "Jasagers" in den "jungen Genossen"? Dass hier die christliche Tradition, konkret Jesus und die Passionsberichte, Pate gestanden haben, ist spätestens seit Klaus Lazarowiczs Studie *Die rote Messe*²⁰ nicht mehr von der Hand zu weisen. Es existiert aber eine weitere Figur in der Tradition, die gewiss Unterschiede, aber darüber hinaus eben auch frappierende Ähnlichkeiten mit dem "jungen Genossen" aufzuweisen hat und die sehr zeitnah, nicht lange vor Brechts Beschäftigung mit der *Maßnahme*, ins Bewusstsein der Öffentlichkeit drang: Es handelt sich tatsächlich um jene Liù aus Puccinis spektakulärer Oper *Turandot*. Dieses Spätwerk des Komponisten galt immer als in erster Linie von Gozzis Drama inspiriert,²¹ Alberti kann allerdings nachweisen, dass sich Puccini dem Stoff eindeutig über die Schiller-Bearbeitung genähert hat.²² Nicht Turandot in der Nachfolge von Schillers Heroine ist allerdings die tragische Figur der Oper, sondern Liù,²³ und diese ist völlig neu, in der Tradition des Stoffs unbekannt. Puccini erweitert sozusagen die Staffage, er erfindet sie hinzu. Ob er sich bei der Gestaltung dieses Charakters seinerseits ebenfalls, assoziativ möglicherweise, an der christlichen Tradition orientierte, weiß man nicht.

Wer ist Liù? Zunächst doch scheinbar alles andere als der "junge Genosse": eine in ihren Herrn verliebte junge Sklavin, eingeführt von Puccini

zunächst als “piccola donna.”²⁴ Klischeehafter könnte dies kaum sein, doch es kommt anders. Die diesbezügliche mögliche Erwartungshaltung des Publikums wird nicht erfüllt, es gibt kein happy end für Liù und Kalaf und, dies sei vorweg genommen, auch sonst keines. In Märchen mögen solche ständeübergreifenden Zuneigungen gelegentlich ihre Realisierung finden, nicht aber in *Turandot*. Prinz Kalaf nimmt sie zunächst nicht wahr, und selbstverständlich ist es der Sklavin verwehrt, in irgendeiner Weise initiativ zu werden. Das ist die Geschichte Liùs vor Beginn der Oper. Doch die Zeiten änderten sich, gleichfalls noch vor Beginn der erzählten Zeit: Der greise und gebrechliche Timur, Vater Kalafs, als König entthront und auf der Flucht, kann nur mit Hilfe Liùs überleben, die ihn geleitet und betreut, ihm zur Seite steht, während Kalaf offenbar einen anderen Weg ging, von Timur getrennt ist; Genaueres erfährt man nicht, und das mutet merkwürdig an. Auf Kommendes vorausdeutend, kann, als eine von vielen Möglichkeiten, nicht ausgeschlossen werden, dass Kalaf sich schon von Anfang an, gleich nach der Entthronung, nicht mehr um seinen alten Vater gekümmert und sich aus dem Staube gemacht hatte.

Nun kann und muss Liùs Bereitschaft, sich Timur anzunehmen, zunächst in Verbindung mit ihrer unerfüllten Liebe zu Kalaf gesehen werden, also als persönliches Interesse gelten: Sie verspricht sich die Erfüllung ihrer Liebe, nachdem sich die politischen Verhältnisse geändert, Timur und Kalaf ihr Königreich verloren haben. Dies impliziert allerdings, dass Liù in Kalaf den Menschen, nicht den Prinzen liebt, ein Bild, das bereits in Mozarts *Zauberflöte* bedient wird. Liù jedoch fällt einerseits nicht aus ihrer Rolle als Sklavin. Timurs Vater dient sie noch immer vorbehaltlos, andererseits zeigt sie dabei Eigenschaften, die weit über ein internalisiertes Pflichtgefühl hinausgehen und die auch nicht einzig mit der vagen Hoffnung auf die Erfüllung ihrer Liebe zu erklären sind: Kalaf ist schließlich abhanden gekommen; wie auch immer. Der Beginn der Oper zeigt eine weitestgehend selbstlose Liù, die, hier werden die Entsprechungen zum “jungen Genossen” evident, den gefallenen Timur, kurz vor der Wiederbegegnung mit Kalaf, aufzurichten versucht, und dazu um Hilfe anhält, in einem Umfeld, in dem gleichfalls Entdeckung vermieden werden muss: Timur und Liù sind nicht Teil der chinesischen Gesellschaft, sondern sie sind nach China geraten – genau dorthin, wo übrigens auch später der “junge Genosse” tätig werden wird – und müssen, weil sie verfolgt werden,²⁵ unentdeckt bleiben – wie Brechts Agitatoren und der “junge Genosse,” wenn auch aus völlig verschiedenen Gründen.

Die Betreuung, die Liù Timur angedeihen lässt, weist auf Eigenschaften, die ihr, der “Sanften,”²⁶ als Charakter eingeschrieben sind. Sie “ist so,” ihr Schicksal ertragend, in Fürsorglichkeit für andere, agapé entspricht ihrem Naturell, sie ist auch Bestandteil ihrer Zuneigung Kalaf gegenüber. Liù ist, um beim Werk Puccinis zu bleiben, keine Manon Lescaut, kaum auch eine

Floria Tosca, eher deren Gegenteil, unempfänglich weltlichen Versuchungen, dem Mammon gegenüber, doch in ihrer Unbedarftheit und Leidensfähigkeit ein wenig an Mimí, die eigentlich Lucia heißt, erinnernd. Alberti bezeichnet Liù als "gütig," aber auch "mutig."²⁷ Das wird deutlich, als sich die Situation zuspitzt, die "Sanfte," wie der "junge Genosse," der sich doch eigentlich immer wieder dazu entschließt, passiv und duldsam zu sein, plötzlich aktiv wird und über sich hinauswächst bzw. über das, was der Zuhörer von einer Opernfigur erwartet: Als es darum geht, den Namen Kalafs, des bis dahin noch unbekanntem Prinzen, herauszubekommen, geraten Timur und Liù, von denen man vermutet, dass sie ihn kennen, in Bedrängnis. Um dem greisen Timur die Folter zu ersparen, gibt Liù an, den Namen zu wissen, ihn aber nicht verraten zu wollen, woraufhin sie malträtiert wird; angeordnet von Turandot. Da Liù erkennen muss, dass sie den Schmerzen nicht lange standhalten wird, nimmt sie sich das Leben, um Kalaf zu schützen. Auch dies begründet sie mit ihrer geheimen und hingebungsvollen Liebe, die sie für ihn hegt.²⁸ Doch ihre Tat ist überhöht, jenseits allen Vordergründigem und Egoistischem, sie ist, wie Alberti sich ausdrückt, "reines Opfer."²⁹ Denn sie selbst hat nicht mehr das Geringste davon, und das weiß sie genau:

Denn durch mein Schweigen
Schenk ich ihm deine Liebe...
Dich, o Prinzessin, schenk ich ihm,
und selbst verlier' ich alles...
Eh' noch der Morgen dämmert,
schließ' müde ich die Augen,
damit er nochmals siege...
Und ich ihn nimmer wieder seh'...³⁰

Zwar fürchtet das chinesische Volk, dass die geschundene Liù als böser Geist wiederkehren wird,³¹ doch sie selbst, das bringt sie unzweifelhaft und wiederholt zum Ausdruck, sieht für sich keine metaphysische Perspektive, sie hofft nicht auf "bessere Welten," wie in Ludwig van Beethovens *Fidelio*. Es gibt nicht die Option, für ihr Opfer doch noch belohnt zu werden. Das übersteigert es noch mehr, lässt es tatsächlich zum "reinen Opfer" – aber auch sinnlos werden.

Damit sind wir wieder direkt beim "jungen Genossen" angelangt, der, wie zunächst Liù als "piccola donna," keinen Eigennamen hat, doch das Subjekt des Stücks ist. Er erbringt, trotz völlig anderer Zusammenhänge, ein Opfer, das, aus dem Kontext herausgelöst, dem "reinen Opfer" Liùs derart klar entspricht, das von Zufall nicht die Rede sein kann; schon gar nicht, berücksichtigt man, dass Puccinis Oper ein aktuelles zeitgenössisches Werk war, das nicht lange vor Brechts Beschäftigung mit der Thematik der *Maßnahme* auch in Deutschland hohen Bekanntheitsgrad erreichte. Wie sinnvoll ist eigentlich

der Tod des „jungen Genossen,“ zu dem er sein Einverständnis erklärte? Keine Frage: Er ist äußerst sinnvoll, zweckmäßig, gar notwendig für die künftige „klassenlose Gesellschaft,“ der „Internationalen“: Die Antwort der Agitatoren ist klar, auch die des Kontrollchores. Er dient dem großen Ziel, er war unumgänglich, um nicht gleich schon die Anfänge der revolutionären Erschließung und Missionierung Chinas zu gefährden. Deshalb erteilt der Kontrollchor – Anlass, bei religiösem Vokabular zu bleiben, bietet das Stück genug – den Agitatoren „Absolution,“ womit sich deren Mordtat geradezu potenziert.

Und der Einzelne, der andere Teil, der Widerpart der Dichotomie von Individuum und Gesellschaft? Es sei wiederholt: Brecht hatte sich in seinem Werk bereits zuvor des Öfteren dieser Frage gestellt und sie – wir denken an die „Legende vom toten Soldaten“ und an *Trommeln in der Nacht* – keineswegs für jedermann politisch korrekt beantwortet. Opportun mag noch sein, dass er mit der Figur des „toten Soldaten“ vor dem Barbarismus des Kaiserreichs warnt, so effektiv gleich, dass Brecht nicht zuletzt aufgrund dieses Gedichts Jahre später ins Visier der erstarkenden Nationalsozialisten geriet. *Trommeln in der Nacht* allerdings verdeutlicht, dass es in der *Legende*, die Brecht in die Komödie integriert, gar nicht primär um Wilhelminismuskritik, sondern um die Ausleuchtung des Individuums, seiner Bedürfnisse und eventuellen Pflichten, geht. In dieser Komödie tritt eine Vorstufe der Agitatoren in Erscheinung, in Form eines verkommenen Kneipenwirts, in der bürgerlichen Gesellschaft verkracht, kriminell geworden und deshalb gestrandet bei den Räterevolutionären, allerdings ohne den eigenen Hals zu riskieren. Kragler, gequält als Frontsoldat im Ersten Weltkrieg und dem „toten Soldaten“ als „Gespenst“ nicht unähnlich,³² verfügt jedoch über derart große analytische Fähigkeiten oder einfach nur über „gesunden Menschenverstand,“ dass er sich verweigert. Denn er erkennt, dass das Individuum und sein Glücks- oder auch nur sein Zufriedenheitsbedürfnis zu kurz kommt, wenn er sich politischen Maximen, Ideologien ausliefert, „Flagge zeigt“ und sich instrumentalisieren lässt. Also kümmert er sich im Nachkriegs-Deutschland um seine eigenen Interessen, und mögen sie noch so klein und schäbig anmuten: um seine Reintegration in die bürgerliche Gesellschaft mit allen Konsequenzen und, zeitgemäß ausgedrückt: um ein wenig Lebensqualität. Kragler wie auch Baal waren Brecht später, in der DDR, peinlich, und gleich fügte er in *Trommeln in der Nacht* die lustige, aber prononciert bedeutungslose, weil historisch überkommene Figur des Arbeiters Paule ein, damit ein – allerdings brüskierter, weil eigentlich niemand mehr von ihm sprechen will – Arbeiter überhaupt vorkommt.³³ Fakten aber hatte er mit seiner Komödie dennoch geschaffen; derart klare, dass man sich nach seinem Tod daran machte, das Stück im Umfeld des Berliner Ensembles zu überarbeiten und DDR-kompatibel³⁴ zu machen oder, in „Maßnahme-Diktion,“ sie dem „ABC der Klassiker“ anzugleichen bzw. Kragler aus dessen Sichtweise zu diskreditieren.

Wie aber steht es mit dem „jungen Genossen“? Nicht wesentlich anders. Ihm und Liù, beiden geht es schlechter als Jesus, schlimmer auch als Kragler, weil der „junge Genosse“ und Liù an ihrem Idealismus laborieren, sich an ihm aufreiben. Er macht zwar sympathisch, ist aber wenig zweckmäßig und verleiht auch keine Lebensauglichkeit. Jesus ist Gottes Sohn, er leidet, er durchlebt die Passion, aber er erlöst damit die Menschheit vom Sündenfall und wird, nach Rechtfertigung und Auferstehung der Toten, neben seinem Vater im Himmel thronen; alles wird gut. Der „junge Genosse“ aber, als Materialist, der er ja als Kommunist sein muss, hat keine Aussicht, keine Option; so wenig wie Liù, die Gütige. Er existiert nicht mehr, nach seinem „Opfer,“ so, als sei er nie dagewesen. Die Spuren, die er durch seine altruistischen Taten hinterließ, wurden mit ihm ausgemerzt. Der Errungenschaften der „klassenlosen Gesellschaft,“ des Urkommunismus, wird er nicht mehr teilhaftig. Das, was an den „jungen Genossen“ erinnern und ihn verraten könnte, das, was ihn erkennbar zur persona, zum Individuum macht, sein Gesicht, wird in der Grube mit Kalk ausgelöscht, sachlichst referiert von den Agitatoren.³⁵ Das alles geschieht im totalitären „Interesse des Kommunismus,“³⁶ aber nicht in seinem eigenen, erlaubt man sich, ihn, aus konservativer, rückwärtsgerwandter Perspektive, nicht als mangelhaft funktionierendes Rad im Uhrwerk, sondern als Individuum mit eigenen Wünschen und Bedürfnissen zu begreifen.

Wer sind die Gegner bzw. die Antipoden Liùs und des „jungen Genossen“? Auch diese entsprechen überraschend, wendet man sich der Metaphorik beider Werke zu. In der *Maßnahme*, es wurde gezeigt, ist es der Kommunismus, der das traditionell definierte Individuum überrollt und dem der „junge Genosse“ in einem existentiellen Irrtum erliegt. Der Kommunismus repräsentiert die Sphäre des Sachlichen, Planenden, Kalten, ausschließlich Zweckorientierten, damit in seinen Auswirkungen aber auch Inhumanen. Puccini schuf Liù als *Turandots* Gegenpart, in gewisser Hinsicht gar als Rivalin,³⁷ obwohl sie durch ihren Suizid Kalaf Prinzessin Turandot als Gatten „schenkt.“ Wer oder was aber ist Turandot in der Oper Puccinis? Ist sie überhaupt ein „würdiges Geschenk“? Erstmals von Liùs Tat emotional bewegt, gibt sie sich letztlich der Liebe hin, die als Prinzip obsiegt; möchte man meinen. Das aber führt zum Grundproblem der Oper, das kauft man ihr nicht ab. Hier ist ein genauere Blick notwendig, nicht zuletzt der Tatsache geschuldet, dass man sich mit dem Libretto bis heute sträflich wenig beschäftigte.³⁸

Puccini konstruiert in seiner Oper eine Dichotomie von Tag und Nacht, die deutlich an die von Richard Wagners *Tristan und Isolde* erinnert, allerdings eine andere Wertung hat. Bei Wagner ist die Nacht die Sphäre romantischer Entgrenzung und Offenbarung der menschlichen Natur und der Liebe. In der Nacht ist man eins mit dem Weltengesetz, wohingegen der Tag als Bereich der Pflicht und der Eitelkeit, der in philosophischer Hinsicht

der Schopenhauerschen "Vorstellung" entspricht, negativ konnotiert ist: Umgekehrt ist dies in *Turandot*, so als wollte Puccini zu Wagners Werk bewusst eine Kontrafaktur schaffen:³⁹ Kälte und Dunkelheit konstituieren die Bedeutungsebene des Barbarischen. Daran lässt schon der erste Akt keine Zweifel. Die Morde an den von Turandot verschmähten Freiern finden nachts statt, sehnsüchtig erwartet die Menge das Erscheinen des Mondes, um dem Schauspiel beiwohnen zu können. Geradezu "erschreckend," so Rolf Fath, ist in der Musik das "rhythmuslose Stagnieren der Erwartung im Mondchor."⁴⁰

Warum zögert der Mond?
 Bleicher Nachtgesell,
 zeig dich am Himmel!
 Eil dich! Stiller! Eile!
 Du Kopf ohne Glieder!
 Komm, düstrer Buhle der Toten!
 Du Gott des Schweigens!
 Du Bleicher!
 Zeige dich!
 Schon erwartet dich,
 wie eine Festbeleuchtung,
 Der Friedhof!⁴¹

Protagonistin des "eisigen Silbers,"⁴² das der Mond verbreitet, des "Kopfes ohne Glieder," der an die abgetrennten Häupter der Freier erinnert, ist Prinzessin Turandot, die nach Anbruch der Nacht erscheint.⁴³ Sie ist die Kalte, Regungs- und Erbarmungslose, wohl auch Frigide, und ihre Rechtfertigung, die Misshandlung der Ahnin, auf die sie in ihrer bemerkenswert späten Aufttrittsarie verweist,⁴⁴ ist nicht recht überzeugend, allenfalls Quelle eines pathologischen Zustands. Aus Turandot wird keine Gute; genauso wenig, wie aus Mozarts "Königin der Nacht," die noch eine ganze Reihe edlerer Charaktereigenschaften als Puccinis Prinzessin aufzuweisen hat. In der Gestaltung Turandots fokussiert sich eine Zeitgemäßheit, eine Modernität der Oper, die sie wohl auch für Brecht interessant gemacht hat. Mit maskierten Figuren, Larven, Maschinenmenschen, schmerz- und empathiefreien Automaten, musste in der Operngeschichte nicht nur ein gewisser Herr Hofmann seine schlechten Erfahrungen machen, sondern sie waren in der Literatur und Musik der zwanziger Jahre als Topos plötzlich wieder präsent, galten als avantgardistisch;⁴⁵ man denke nur an manche Frauenfigur aus dem Opernwerk von Richard Strauß. Brecht selbst führt dies in seinem Werk mehrfach vor: In der 1926 uraufgeführten Komödie *Mann ist Mann*, in der Brecht den Menschen als dressierbaren Automaten zur Schau stellt und im *Badener Lehrstück vom Einverständnis*, 1929 uraufgeführt, in dem Herrn Schmitt, einem Clown, einfach jedes Glied, das ihn schmerzt, abgetrennt wird und er keineswegs vor Qualen stirbt. Den grotesken

Prototypen solcher Figuren hatte er um 1918 mit bereits erwähntem "toten Soldaten" geschaffen, der gefallen und verwest ist und dennoch dem Befehl folgt und wieder zur Front marschiert. Wie gut fügt sich in die Reihe dieser Beispiele die "mechanical heroine"⁴⁶ Turandot, ihrer Schilderung nach gleichfalls traumatisiertes Opfer wie viele jener Brecht-Figuren, die in ihrer emotionalen Hermetik gerade der italienischen Operngeschichte so zu widersprechen scheint. Sie singt im ersten Akt, dem entsprechend, gar nicht und wirkt wie ein beinahe regungsloser Automat aus dem Hintergrund, und im zweiten, wo ihr kaum etwas anderes übrig bleibt als zu singen, verrät sie nichts von sich.⁴⁷ Puccini akzentuiert dies durch eine als künstlerisches Mittel bewusst eingesetzte "dislocation between her music and what it was apparently intended to express."⁴⁸

So ist Liù ist nicht nur Rivalin Turandots, sondern auch ihr Gegenprogramm: Sie steht für Wärme, Unbekümmertheit, Liebe, Helligkeit, Tag,⁴⁹ eigen ist ihr jene duldsame Sanftheit, die es ihr ermöglicht, ihr Leid, die geheime Liebe und die Bürde von Flucht und Entwurzelung, zu ertragen. In der Dramaturgie der Oper ermöglicht erst sie die fragwürdig bleibende Wandlung Turandots.⁵⁰

Wie schon festgestellt: Der eigentliche Feind des "jungen Genossen" ist die Doktrin, personifiziert durch die Agitatoren und den Kontrollchor. Georg Büchners melancholischer Revolutionär und Hedonist Danton kann ein Lied davon singen, und fatalerweise später übrigens auch jene Carola Neher, die ja ursprünglich für eine Rolle für Brechts Turandot-Adaption vorgesehen war; sie fiel dem Stalinismus zum Opfer, einer russischen Variante des Kommunismus. Doch zurück nach China: Die Kälte, das Klinische, Genickschuss- oder Guillotinenartige, das jenseits jeglicher Empathie alles zurecht stutzt, das der Norm und dem Soll entwächst, ist auch die Hemisphäre der Agitatoren. Das realisiert die Knappheit und Präzision ihrer Sprache, ihre Reduktion aufs Notwendige. Empathie ist in ihrer Diktion keine menschliche Regung oder eine ausgeprägte Charaktereigenschaft, sondern ein Desiderat, eine Stimmung bürgerlicher Dekadenz, eine Krankheit, gar eine Sucht, der man nicht "verfallen"⁵¹ darf. Der "junge Genosse" ist, in ihrer Sichtweise, also jemand, dessen Opferung leicht fällt, weil er sowieso nicht revolutionärer Anforderung genüge tun kann. Was sagen die Agitatoren, gleich nach ihrer eindringlichen Warnung vor dem Mitleid? "Und wir fragten: Bist du einverstanden, und er war einverstanden und ging eilig hin und verfiel sofort dem Mitleid";⁵² wie ein Alkoholiker, den man mit Spirituosen lockt; ein Modell, das sich im Lehrstück viermal wiederholt, bis die "Maßnahme" ergriffen wird. Die Leichtigkeit, mit der sie den "jungen Genossen" letztlich "opfern," entspricht der Regungslosigkeit, mit der Turandot ihre Verehrer über die Klinge springen lässt, angereichert durch Infamie, die in der Rechtfertigung der Gewalttat ihren Höhepunkt findet: Der Kontrollchor kontrolliert, er hinterfragt nicht, seine Entscheidung steht von vornherein

fest. Rede und Gegenrede sind keine Diskussion, sondern ein liturgisches Spiel ohne inhaltliche Relevanz:

DER KONTROLLCHOR. Aber ist es nicht richtig, die Ehre zu stellen über alles?

DIE VIER AGITATOREN. Nein.

DER KONTROLLCHOR. Wir sind einverstanden.⁵³

Wo wird hier, nach der szenischen Darstellung der Situation, argumentiert? Die Agitatoren geben die Entscheidung, vor, der Kontrollchor ratifiziert sie. Hier vollziehen sich fixe Mechanismen des Barbarismus, keine, wie vorgegeben, kühle Abwägung der Tatsachen mit offenem Ergebnis. Es handelt sich um die Inszenierung eines Schauprozesses. So ist es nur folgerichtig, dass das Schicksal des "jungen Genossen" flankiert ist mit Anlehnungen an die Passions-Musik Bachs, die schon am Beginn des Lehrstücks dessen Ende antizipiert.

Zwei gänzlich verschiedene Welten, dennoch große Entsprechungen: Liù hat in der Hemisphäre Turandots genauso wenig Platz wie der "junge Genosse" in der prärevolutionären; die Übereinstimmungen im Detail sind so groß, dass davon auszugehen ist, dass in der *Maßnahme* Anlehnungen an die christliche Tradition, an das Neue Testament und die Musik Bachs und solche an Puccinis Oper amalgamiert sind.

Weitere mögliche Entsprechungen und Impulse: Beide Werke haben einen "doppelten Boden." Brecht experimentierte zur Entstehungszeit des Lehrstücks mit dem Marxismus, in Form dichterischer "Versuche." Offene Kritik übte er nicht, und sie war auch nicht vorgesehen; die Verstimmungen über sein Stück von verschiedensten Seiten sind allseits bekannt und längst ausgedeutet.⁵⁴ Der Leser bzw. Zuschauer muss die Anspielungen dekodieren, das häufig subtil verwendete Material erkennen können, um die Wertung, bzw. Brechts Problematisierung aller rigider Ideologien im Allgemeinen und des Kommunismus im Speziellen nachvollziehen zu können. Die Rezeptionsgeschichte der *Maßnahme* dokumentiert diese Schwierigkeiten bis heute. *Turandot*, von Puccini selbst nicht vollendet, hat, so die Forschung teilweise übereinstimmend, einen vermeintlichen Mangel, eine "ernsthafte Schwäche" bzw. die Oper berge ein "großes dramaturgisches Rätsel".⁵⁵

Die Dramaturgie der Grausamkeit vereint sich nicht mit dem humanen Gesetz der tragischen Schuld. Turandot darf morden, weil sie schön ist, Kalaf darf das Opfer der Sklavin Liù annehmen, weil es seiner Liebe dient. Das sind Zumutungen, die den Zuschauer gegen die Magie des Märchens empören. Nicht nur den Zuschauer, auch den Hörer. Der heißblütigen Melodie fehlt die letzte, entscheidende

Legitimation: Qualität des Gefühls. Der orchestrale Glanz schillert morbide, er umkleidet Gewesenes, Atavistisches. Die Humanisierung des Märchens ist Puccini nicht geglückt.⁵⁶

Auch Carner hält es für zu viel verlangt, dass der Zuschauer alle Sympathien, die er für Liù hegte, plötzlich auf Turandot übertragen solle.⁵⁷ Und wie steht eigentlich Kalaf da, der, schaut man genauer hin, Liù und den eigenen Vater doch nur kaum weniger niederträchtig behandelt als Turandot? Er ist kein großer, edler Operncharakter, sondern lediglich ein Egozentriker, nicht gut, nicht böse, eher armselig – wieviel Profil hat dagegen, um in der Opernwelt Puccinis zu bleiben, Scarpia; freilich: auch er ist ein Egozentriker, aber was für einer in seiner Dämonie. „Ich, „mein,“ „mir“⁵⁸ – das sind die Vokabeln Kalafs, die ihn das Leid und die Liebe anderer außer Acht geraten lassen. Durch seine Entscheidung, sich dem Wahnsinn hinzugeben und um Turandot, den Automaten, zu freien, schickt er auch seinen Vater in den Tod, der, ohne noch ein Wort an den Sohn zu verschwenden, Liù explizit dorthin folgt –

Ich fasse deine Hand, daß du mich führst...
 Wohin, das weiß ich wohl.
 Und folgsam wie bisher
 Will den letzten Gang ich tun,
 und dann für immer neben dir zu ruhn!⁵⁹ –

und Kalaf lässt auch dann, dem gegenwärtig, von Turandot nicht ab. Ist das eines Märchen- Opernhelden würdig, oder handelt es sich nicht eher um einen Antihelden, einen defekten Prinzen, wie ihn Mozart schon mit Tamino, nur nicht in so fataler Konsequenz, vorgeführt hatte? Auch Alberti erkennt die Unstimmigkeit des Schlusses und folgert, mit Bezugnahmen auf Puccinis eigene Äußerungen: „Puccini will nicht erklären, sondern zeigen, was die Kraft der Liebe vermag.“⁶⁰ Warum aber beschädigt Puccini dann seine Figuren vorab derart und ohne Notwendigkeit, dass die große Schlussumarmung Turandot und Kalafs, die überschäumende Harmonie, die das vorangehende teilweise „Unheimliche, Schneidend-Gefährliche“⁶¹ der Musik nicht vergessen machen kann, schal bleiben muss, provokant wirkt wie der Tod des „jungen Genossen“ – und sänge der Prinz zuvor sein „Nessun dorma“ auch noch so herzergreifend? Wieder ist er „modern,“ wieder bedient sich der Komponist bewusst eines, man könnte beinahe sagen, „verfremdenden“ Mittels: Die schöne Melodie charakterisiert nicht, wie in der Oper sonst so oft, den Protagonisten, sondern sie desavouiert ihn.

Puccini verlässt die Welt des Märchens. Es ist die von ihm eingeführte Liù, ausgerechnet eine beinahe „märchenhafte“ Figur, für viele als Projektionsfläche die „most Puccinian of the Puccini women“⁶² die in seinen Opern aber inzwischen schon längst nicht mehr existiert und nun,

als "Puccini's old model of sentimentality,"⁶³ dafür verantwortlich ist, dass es tatsächlich kein "happy end" gibt, es nur so aussieht. Liù schärft die Charaktere der Protagonisten. Sie ist es, die Turandot als Monster und Kalaf als ihrer Liebe nicht würdig erscheinen lässt. Das wird gerade durch ihre, Liùs Musik, ihre Lyrismen, die auf den frühen Puccini zu verweisen scheinen, deutlich. Ihr "Signora, ascolta" ist der romantische Höhepunkt des ersten Akts, der sich freilich in "its melodic pentatonicism" an den Exotismus der Oper anlehnt.⁶⁴ Liùs Musik ist gerade nicht modernistisch-experimentell, was dem Komponisten den Vorwurf des Stagnierens gegen Ende seiner Werkgeschichte hin einbrachte. Diese Musik soll tiefe Humanität offenbaren,⁶⁵ eine solche jedoch, die Liù tatsächlich überhöht, überzeitlich und, in jener Moderne, unwirklich erscheinen lässt. Genau betrachtet, sind es ausschließlich die Nebenfiguren der Oper, gerade nicht Prinzessin und Prinz, die positive Züge tragen, neben Liù sind dies Ping, Pang und Pong, Repräsentanten des Hofes, die sich in ihrer Funktion immer unwohler fühlen, am liebsten ihrer Pflicht entsagen und sich aufs Land zurückziehen würden. Oder man denke an Altoum, den greisen chinesischen Kaiser, der sich, an einen Schwur gebunden, seiner Tochter schämt und Kalaf "fast flehentlich"⁶⁶ bittet, von seinem Vorhaben abzulassen, damit ihn nicht noch mehr Tote belasten. Über Kalafs "Sieg" freut er sich nicht zuletzt, weil damit die Aussicht besteht, dass das Morden an seinem Hof ein Ende nehmen wird und er in Ruhe sterben kann.

Diesen Figuren gegenüber stehen Protagonisten, die einem das Fürchten lehren, musikalisch realisiert z.B. durch die höchst dramatische, gleichzeitig aber auch monotone Sterilität und Kälte der Arie Turandots im zweiten Akt, die sich erst im Duett des dritten Aktes löst. Dies stellt die traditionelle Opernkulinarik, das allzu Glatte und Schöne auf den Kopf, das mit Puccini doch in ganz besonderer Weise in Verbindung gebracht wird. Das kann kein Zufall sein, resultierend aus, wie die Forschung häufig annimmt, Unvermögen des Komponisten. Er erfand Liù, die die Geister scheidet, selbst und hat sie sich nicht etwa von den Librettisten vorgeben lassen. Puccini macht auf diese Weise die martialische Geschichte um Prinzessin Turandot modern: Es scheint nämlich so als besinne er sich, am Ende seines Lebens, auf früher; auf die Gesellschaftsbezogenheit des verismo, dessen naturalistische Dimension, und verschaffe der Realität in nun neuer Weise, nicht durch Milieuskizzen, sondern durch jene eminenten Brüche, Eingang in das Märchenhafte seiner Oper, dieses zu unterminieren und dennoch der Masse des Publikums, wie gewohnt, Freude zu bereiten. Es sind nicht zuletzt diese Brüche, die das Distanz Schaffende, das Kontrastierend-Episodenhafte der Oper *Turandot* akzentuiert, das Davis, ohne einen direkten Bezug in den Raum zu stellen, sogar explizit mit Brechts Epischem Theater in Verbindung bringt.⁶⁷

Hat Brecht, in sehr besonderer Weise für Solcherlei sensibilisiert, als einer

der ersten und wenigen dies wahrgenommen und angemessen gedeutet? Hat er es mit seinen Kunstmitteln der Verfremdung in Einklang bringen können und den "jungen Genossen," in seiner ihm zugewiesenen Funktion zunächst gleichfalls eine unbedeutende Figur, ein "Lehrling," der Agitation betreiben, sich mit dem Instrumentarium der Revolution vertraut machen soll, gestaltet? Auch er gewinnt an Größe, an Bedeutung und kompromittiert schließlich das Große und Ganze, die Ideologie; so, wie Liù die Opernhelden. Nun soll Brecht hier nicht als Puccini-Verehrer verkauft werden, möglicherweise als einer jener, die die Türe absperren, um heimlich die *Bohème* zu hören und sich ihren Tränen überlassen, aber in der Öffentlichkeit über die Musik lächeln. Vieles jedoch spricht dafür, dass Brecht, der Protagonist experimentellen Theaters, des V-Effekts, jene tiefgreifende Unstimmigkeit erkannt und goutiert hat, sie kreativ werden ließ; wie so oft auch andere Anregungen für sein Werk.

Anmerkungen

¹ Vgl. hierzu: Elisa Alberti, *Wandlungen einer Frauenfigur. Vergleichende Untersuchungen zu den Turandot-Bearbeitungen von Gozzi, Schiller, Puccini und Brecht* (Frankfurt am Main: Lang, 2009), S. 2.

² Vgl. Klaus-Dieter Krabiel, "Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher," in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht-Handbuch*, Bd. 1 (Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001), S. 597-612, hier S. 599.

³ Vgl. ebd., S. 598.

⁴ Vgl. hierzu: Alberti, S. 209.

⁵ Vgl. ebd., S. 237.

⁶ Vgl. Hanns Eisler, *Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch* (München: Rogner & Bernhard, 1970), S. 18.

⁷ Vgl. ebd., S. 26.

⁸ Vgl. hierzu: Werner Mittenzwei, *Brechts Verhältnis zur Tradition* (München: Kürbiskern und Tendenzen, 1974), S. 71.

⁹ Vgl. Tagebucheintrag vom 25. Oktober 1921, in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht u. a., Hrsg., Bd. 26 (Berlin und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988-2000), S. 254. Im Folgenden BFA Band, Seite.

¹⁰ Vgl. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Leipzig: Insel, 1916).

¹¹ Vgl. hierzu: Joachim Lucchesi, "Brecht und Busoni. Entwürfe zu einem Theater der Gegenwart," in Jürgen Hillesheim, Hrsg., "Man muss versuchen, sich einzurichten in Deutschland." *Brecht in den Zwanzigern* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015).

¹² BFA 3, 62.

- ¹³ Ebd., S. 75.
- ¹⁴ Ebd., S. 92.
- ¹⁵ Vgl. hierzu: Klaus-Dieter Krabiel: "Die Maßnahme," in Knopf, Hrsg., *Brecht-Handbuch*, Bd. 1, S. 253-266; hier S. 257.
- ¹⁶ BFA 3, 79.
- ¹⁷ Krabiel, "Die Maßnahme," S. 256.
- ¹⁸ BFA 3, 91f.
- ¹⁹ Ebd., S. 96.
- ²⁰ Vgl. Klaus Lazarowicz, "Die rote Messe. Liturgische Elemente in Brechts *Maßnahme*," in Klaus Lazarowicz, Hrsg., *Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft an ausgewählten Beispielen* (Frankfurt am Main: Lang, 1997), S. 70-89.
- ²¹ Vgl. Rolf Fath, *Reclams Opernlexikon* (Stuttgart: Reclam, 1989), S. 681.
- ²² Vgl. Alberti, S. 169f.
- ²³ Vgl. Mosco Carner, *Puccini. Biographie* (Frankfurt am Main, Leipzig: Insel, 1996), S. 794.
- ²⁴ Vgl. Alexandra Wilson, *The Puccini Problem. Opera, Nationalism, and Modernity* (Cambridge: University Press, 2009), S. 218.
- ²⁵ Vgl. Giuseppe Adami/Renato Simoni, *Turandot. Lyrisches Drama in drei Akten und fünf Bildern. Musik von Giacomo Puccini. Deutsche Übersetzung von Alfred Brüggemann* (Lörrach/Baden: Ricordi & Co., o. J.), S. 9.
- ²⁶ Vgl. ebd., S. 10.
- ²⁷ Vgl. Alberti, S. 182.
- ²⁸ Vgl. Adami/Simoni/Puccini, S. 47f.
- ²⁹ Vgl. Alberti, S. 192.
- ³⁰ Adami/Simoni/Puccini, S. 47f.
- ³¹ Vgl. ebd., S. 49.
- ³² Vgl. BFA 1, 200f.
- ³³ Vgl. hierzu Jan Knopf, "Trommeln in der Nacht," in Walter Hinderer, Hrsg., *Brechts Dramen* (Stuttgart: Reclam, 1984), S. 48-66, hier S. 49.
- ³⁴ Vgl. Jürgen Hillesheim, "Instinktiv lasse ich hier Abstände..." *Bertolt Brechts vormalistisches Episches Theater* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011), S. 410-416. Das einzige erhaltene Dokument dieser Bearbeitung, ein Typoskript, befindet sich in der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg; vgl. hierzu: Helmut Gier, Jürgen Hillesheim, Hrsg., "Und dort im Lichte steht Bert Brecht: Rein. Sachlich. Böse." *Die Schätze der Brechtsammlung der Staats- und Stadtbibliothek Augsburg* (Augsburg: Wißner, 2014), S. 198f.
- ³⁵ Vgl. BFA 3, 98.
- ³⁶ Vgl. ebd., S. 97.

- ³⁷ So Alberti, S. 182.
- ³⁸ Vgl. ebd., S. 179.
- ³⁹ Zum Verhältnis des frühen Puccini zur Kunst Wagners, vor allem in Zusammenhang mit *La Bohème*, vgl. ausführlich: Wilson, S. 41-46.
- ⁴⁰ Werner Oehlmann, *Oper in vier Jahrhunderten* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984), S. 704.
- ⁴¹ Adami/Simoni/Puccini, S. 12.
- ⁴² Vgl. ebd.
- ⁴³ Vgl. Alberti, S. 184.
- ⁴⁴ Vgl. Adami, Simoni/Puccini, S. 32.
- ⁴⁵ Vgl. hierzu ausführlich: Wilson, S. 203-210.
- ⁴⁶ Vgl. ebd., S. 201.
- ⁴⁷ Vgl. ebd., S. 202.
- ⁴⁸ Ebd., S. 213.
- ⁴⁹ So Alberti, S. 184.
- ⁵⁰ Vgl. ebd., S. 192.
- ⁵¹ Vgl. BFA 3, 80.
- ⁵² Ebd.
- ⁵³ Ebd., S. 89.
- ⁵⁴ Vgl. hierzu: Krabiell, "Die Maßnahme," S. 258-260.
- ⁵⁵ Vgl. Carner, S. 794f.
- ⁵⁶ Oehlmann, S. 704.
- ⁵⁷ Vgl. Carner, S. 824.
- ⁵⁸ Vgl. Adami/Simoni/Puccini, S. 14f.
- ⁵⁹ Ebd., S. 49f.
- ⁶⁰ Alberti, S. 194; vgl. auch ebd., S. 200.
- ⁶¹ Vgl. Oehlmann, S. 704.
- ⁶² Wilson, S. 215.
- ⁶³ Ebd., S. 217.
- ⁶⁴ Vgl. Andrew Davis; *Il Trittico, Turandot, and Puccini's Late Style* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), S. 199.
- ⁶⁵ Vgl. Wilson, S. 215f.
- ⁶⁶ Adami/Simoni/Puccini, S. 31.
- ⁶⁷ Vgl. Davis, S. 21.

Tragödie aus den Fugen: Bertolt Brechts und Heiner Müllers Interaktionen mit einem Genre

Dieser Essay untersucht, wie Brecht und Müller mit Tragödie umgehen, beginnend mit ihren Übersetzungen bis zu ihrer Aneignung von kanonischen Tragödien für ihr eigenes Schaffen in Theorie und Theaterpraxis. Tragödie wird hier zum Kontext für eine Analyse der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen zwei Theatermachern außerhalb des Diskurses über das Epische Theater, der zu lange den Vergleich zwischen Brecht und Müller bestimmt hat. Beide haben kanonische Tragödien aufgeführt—Brecht bearbeitete *Antigone* 1948 nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil, und Müller probte *Hamlet* 1989 zum Zeitpunkt des Mauerfalls. Diese Interaktionen zu bestimmten historischen Momenten zeigen, wie Brecht und Müller mit Tragödie arbeiteten und wie dieses Genre ihre individuellen Einstellungen zum Theater, zur Geschichte und zur Politik beeinflusst hat.

This essay examines how Brecht and Müller engage with tragedy, ranging from their translations to the appropriation of canonical tragedies for their own writings and theatrical practice. Tragedy provides an important context for an exploration of commonalities and differences between these two playwrights outside the framework of Epic Theater or theory which has often dominated the comparison of Brecht and Müller. Both directed canonical tragedies—Brecht staged *Antigone* in 1948 upon his return to Europe from American exile, and Müller staged *Hamlet* in 1989 when the GDR opened its borders. These interactions at specific historical moments show how tragedy influenced their individual approaches to theater, history, and politics.

Tragedy out of Joint: Bertolt Brecht's and Heiner Müller's Interactions with a Genre

Astrid Oesmann

In his book *Sweet Violence*, Terry Eagleton examines the discomfort exhibited by the Left when it comes to tragedy as a theatrical genre and worldview.¹ Conventional Aristotelian poetics presents tragedy as an elevated art form that focuses on individual heroism and despair and as such offers little to a view of history as class struggle or to a vision of theatrical art that highlights rational, or in Marxian terms, scientific understandings of the human condition. In keeping with that argument, Patrice Pavis maintains that historical perspective and tragedy are mutually exclusive: "When a historical backdrop is glimpsed behind the destiny of the tragic hero, the play ceases to be a tragedy of the individual and takes on the objectivity of historical analysis."² In other words, conflict, or history, is negotiable, but catastrophe, or tragedy, is not. Brecht is often seen to represent this view of tragedy, advocating a theater of critical distance, disruption, and retrospection. This is certainly what critics have in mind when they consider Epic Theater as the end of tragedy in which the historical parable creates distance, insight, and critique instead of catharsis. However, this misses an important point in Brecht's theater and theoretical approach, because rather than dismissing tragedy, he seeks to reach an unconventional interaction with the genre based on critical distance.

In this way Brecht seems to have anticipated Eagleton's invocation of a tragic component in critical thought. Eagleton observes that tragedy's elements have migrated from literary text into literary theory, where they are used as a "cultural signifier...a fertile source of ultimate value or form of counter-Enlightenment."³ Both Nietzsche's and Freud's critiques of Enlightenment, to name just two examples, insist on the presence of carnal drives that determine and disrupt rational projects, drives that they explicitly link to their readings of ancient tragedy. Freud sees the entire project of civilization as tragedy. In George Steiner's words: "More pliant divorce laws could not alter the fate of Agamemnon; social psychiatry is no answer to Oedipus."⁴ Tragedy confronts us with the futility of human attempts to produce progress in accordance with moral principles and rational insights, a position that can be found with equal emphasis in critical theory.

Beyond recognizing the presence of tragic consciousness in literary theory, Eagleton seeks to re-introduce the tragic into our understanding of reality. He notes that the twentieth century has witnessed more human catastrophes as lived tragedy than has any previous epoch, and he finds it curious that critics in the humanities now refrain from using tragedy to label and describe those events. In this way Eagleton places himself in opposition to a number of theorists—most recently it was Giorgio Agamben who in his reflections of the Shoah insists that after Auschwitz, it has become unethical to employ “the tragic paradigm.”⁵ Eagleton thus opposes what has become an ethical staple of twentieth century poetics—that tragedy is insufficient to represent history’s most extreme horrors, an argument formulated in response to the Holocaust, an event which to this day is rarely subject to theatrical performance. Heiner Müller also refuses to treat the topic directly when he says: “Ich kann kein Stück über Auschwitz schreiben. Wo der Schrecken versteint, hört das Spiel auf.”⁶ As horror turns to stone, tragedy loses one of its formative forces. With regard to Auschwitz, Müller insists on what Theodor W. Adorno calls “Bilderverbot,” the claim that the horror of the event defies representation.⁷

Instead of representing Auschwitz as event, Müller seeks to examine fascism as one form of historical occurrence inside the unconscious realm of human subjectivity. In his recent study on Müller and Brecht, *Der Demetriusplan: Oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich*, Frank Raddatz observes: “Am Grund des Unbewussten haust die Unersättlichkeit der Gewalt, die ebenso im Faschismus an die Oberfläche tritt, wie sie zugleich Müller’s literarische Produktivität antreibt.”⁸ The “Unersättlichkeit der Gewalt” is what Nietzsche’s Dionysus celebrates and what Müller seeks to capture as subjectivity and history in the short and metaphorically dense plays that he wrote between 1975 and 1984. In these texts Müller’s theatrical treatment of German fascism departs most sharply from Brecht. Critics have often decried Brecht’s blind spot with regard to Auschwitz, saying that he reduces the complexities of the Holocaust to a political phenomenon with roots in fascism as an extreme form of capitalism.⁹ While in his theoretical writings Brecht emerges as a sharp and original critic of National Socialism, about Auschwitz as the most devastating aspect of German fascism Brecht’s theater offers no real comment. This most disturbing aspect of twentieth century German history are exactly what Müller refers to, and he does so through his own interaction with tragedy.

This essay examines how Brecht and Müller engage with tragedy, ranging from their translations to the appropriation of canonical tragedies for their own writings and theatrical practice. While both playwrights abstain from writing and staging tragic dramas in a straightforward manner, each of them translated and staged canonical tragedies. Therefore, tragedy provides an important context for an examination of commonalities and differences

between these two playwrights outside the framework of Epic Theater or theory that has often dominated the comparison of Brecht and Müller. In *Der Demetriusplan* Raddatz examines the differences between both writers along the lines of Nietzsche's theory of tragedy. Raddatz's most pressing concern is to provide a long term retrospective on Müller's work and his relationship to Brecht, and the chapter on how each author stands in relation to tragedy provides an interesting starting point for a new Brecht-Müller evaluation. While I find Raddatz's approach very productive, I will take a different angle on how Brecht and Müller engaged with tragedy and how this engagement influenced their individual approaches to theater, history, and politics. Both playwrights had lengthy and complex interactions with tragedy, but for the purpose of this paper I will limit my analysis to two concrete examples. Each playwright decided to direct tragedy—Brecht staging *Antigone* in 1948 upon his return to Europe from American exile, and Müller staging *Hamlet* in 1989 when the GDR opened its borders. While each playwright interacted with a different text, the fact that both turned to tragedy at a specific historical moment is significant. Brecht and Müller have challenged theatrical norms throughout their professional lives, and both engaged with tragedy in times of extreme political and historical change.

Raddatz begins his examination by declaring the postmodern approach to Brecht, which has shaped the theoretical approaches to Brecht during the past thirty years or so, as misguided. In particular, Raddatz takes issue with Rainer Nägele's groundbreaking essay on Brecht's *Lehrstücke*, which questions the political coherence and predictability that has often been associated with Brecht's work. Nägele insists that Brecht's theater rests on an unpredictable and radical aesthetics that moves him closer to Antonin Artaud's notion of a "theater of cruelty."¹⁰ Taking issue with that approach, Raddatz returns to Nietzsche, formulating a position that guides his reading of the Brecht-Müller constellation: "Apollo und Dionysos—die bipolare Welt des Tragöden: alles eins? Ist es nicht weiser, das heißt tragödiennäher die Unvereinbarkeit zu akzeptieren, wenn nicht zu feiern?"¹¹ Raddatz argues for an opposition between Brecht as a representative of a theater of distance and Müller as a representative not of tragedy as theatrical form, but of *Rauschästhetik*, as the Dionysian essence that can be found in Müller's approach to the unconscious aspects of modern subjectivity.

Shakespeare is one way for Müller to articulate the devastating aspects of subjectivity and history together with his distanciation from Brecht, as he states in his autobiography, *Krieg ohne Schlacht*: "Shakespeare war für mich auch ein Gegengift gegen Brecht, gegen die Vereinfachung bei Brecht."¹² Müller's play *Hamletmaschine* is a nine-page text that grew out of Müller's translation of Shakespeare's *Hamlet*, a translation that was commissioned by Benno Besson for the Berliner Volksbühne. Müller was initially hesitant to

take on the translation, but his enthusiasm grew as he became more involved in the project, attending rehearsals and discussing the work with actors and directors. From the beginning it was theatrical practice that guided Müller through the translation.¹³

Müller (together with Matthias Langhoff) opts against a literal translation, seeking instead to approximate as closely as possible the sound of the English in Shakespeare. He follows the English syntax to a degree that sometimes makes the German sound estranged, as Alexander Karschnia shows.¹⁴ When, for example, Claudius describes the death of his brother, Hamlet's father, and his marriage to Hamlet's mother Gertrud as being "in equal scale weighing delight and dole," it reads in Müller/Langhoff "In gleicher Schale wiegend Freuden und Schmerz."¹⁵ The translators do not, however, follow English syntax uncritically, as illustrated in their use of the present participle to express emotional intensity when the former King's ghost reminds Hamlet to leave vengeance against his mother to heaven with the words: "And to those thorns that in her bosom lodge, to prick and sting her" which they rendered as "und jenen Dornen hausend in ihrer Brust / Bohrend und stechend."¹⁶ Note that the English original uses a dependent clause whereas Müller chose the participle in order to stress the lasting and pressing effects of a bad conscience. The translation often carries the sound of English into the German text, but it occasionally strays from that approach.

In effect, Müller's translation of Shakespeare's tragedy creates what could be called a "Verenglischung des Deutschen." Of course, Müller is by no means alone in using this approach to translation. Friedrich Hölderlin, as Walter Benjamin notes, strives for something more than simply remaining truthful to the original Greek in his translation of the tragedies of Sophocles. According to Benjamin, Hölderlin's translation did not aim "den griechischen Text zu verdeutschen, sondern, sondern das Deutsche zu vergriechischen."¹⁷ Müller was unquestionably aware of Hölderlin's practice. He uses a quote from a Hölderlin translation as the title line of the fifth scene of *Hamletmaschine*, where it appears in capital letters: WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE.

A second precedent for Müller's approach to translation is Brecht. In his short essay "Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen," Brecht explains how his translation of Marlowe's *Edward II* (*Leben Eduard des Zweiten von England*) led him to formulate basic and lasting principles of his theater. Brecht rejects the more literal translation of Marlowe's original (the text from which he built his own version of the play) and offers a comparison between the two. Instead of:

Seit sie die Trommeln rührten überm Sumpf
 Und um mich Ross und Katapult versank
 Ist mir verrückt mein Kopf...

Brecht writes:

Seit diese Trommeln waren, der Sumpf, ersäufend
 Katapult und Pferde, ist wohl verrückt
 Meiner Mutter Sohn Kopf. Keuch nicht! (BFA 22.1, 358-359)

Brecht eliminates the grammatical “I” and breaks with the past tense, for the sake of the participle. He also adds another historical dimension, that of the mother, and complicates the meaning of “verrückt” (deranged) by suggesting bodily displacement of the speaker’s head. Finally, he adds a second person imperative at the end that transforms the stanza from a monologue into a dialogue. By using “harte Fügung” or parataxis and irregular rhymes, Brecht aims for what he calls gestic speech, as a “Protest gegen die Glätte und Harmonie des konventionellen Verses” (22.1, 359). Brecht asserts in the same essay that his constant thinking about theater led him to choose irregular rhyme. Here Brecht applies speech that is derived from physical movement on stage to his translation of Marlowe.

Gestic speech is something Müller also uses in his *Hamlet* translation. “But break my heart, for I must hold my tongue” is translated as “Brich, Herz, und, Hamlet, beiß auf deine Zunge.”¹⁸ Here Müller eliminates the possessive pronoun positioning “Herz” and “Hamlet” as a dialogical opposite. Müller comes very close to Martin Luther who was one of Brecht’s major role models for translation practice. Brecht uses examples of Luther’s translation of the Bible in his essay: “Wenn dich dein Auge ärgert: reiss es aus” (BFA 22.1, 359). The rougher verse, as *Gestus*, constitutes, according to Brecht, a “Versuch, die Vorgänge zwischen den Menschen als widerspruchsvolle, kampfdurchtobte, gewalttätige zu zeigen” (BFA 22.1, 359). This so obviously corresponds to Müller’s writings that he never bothered to state it explicitly. In fact, Müller insists that Brecht did not go far enough in his representations of what Horkheimer and Adorno call the “Gewaltzusammenhang” between myth and enlightenment that constitutes modern subjectivity.¹⁹

“Gewaltzusammenhang” is precisely what *Hamletmaschine* seeks to present with regard to subjectivity and history. This continuity of violence is presented through a highly fragmented text that contains only a very few Shakespeare citations. The play consists of five parts, each individually titled, beginning with FAMILIENALBUM, followed by DAS EUROPA DER FRAU, SCHERZO, PEST IN BUDA SCHLACHT UM GRÖNLAND, and the final and already mentioned WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG /

JAHRTAUSENDE. With the exception of part three, the SCHERZO, the individual parts take the form of monologues, each of which questions the speaking subject in a distinct way. The opening question asked by the castle guards in Shakespeare's *Hamlet*—"Who's there?"—gets re-answered at the beginning of each of the monologues: "Ich war Hamlet"; "Ich bin Ophelia"; "Ich bin nicht Hamlet"; "Hier spricht Elektra," the Greek heroine who voices revenge for Ophelia. As Jonathan Bate points out when discussing Shakespeare's *Hamlet*, "The play creates the illusion of asking as many questions of its audience and interpreters as we may ask of it. Shakespeare won't tell us who he is or where he stands. Instead, he makes us—and our culture—reveal ourselves."²⁰ This observation could not be more fitting for Müller, who famously claims not just that Hamlet is German (a university educated intellectual who understands more than he can endure), but that as a dramatic character he becomes a "Spiegel der deutschen Seele," suggesting intimate ties between German history, subjectivity, and literature.²¹

The closeness between intimate human relationships and history can be traced in some of the translations that made their way into *Hamletmaschine*. The first scene, FAMILIENALBUM, is partly an Oedipal and pornographic fantasy that uses the characters from Shakespeare's play and also refers to specific key scenes in *Hamlet*. For example, when in Shakespeare Gertrude exhorts her son: "Good Hamlet cast thy nightly colour off, and let thyne eye look like a friend on Denmark," Müller adds multiple layers of theatrical and intimate references: "Hast du deinen Text verlernt, Mama. Ich souffliere WASCH DIR DEN MORD AUS DEM GESICHT MEIN PRINZ / UND MACH DEM NEUEN DÄNMARK SCHÖNE AUGEN" (Werke 4, 546). In *Hamletmaschine* the suspicion that drives Shakespeare's Hamlet is established as fact: that Gertrude is untruthful and says only what Claudius wants her to say. The Hamlet-figure refers to Gertrude as a theatrical role that conceals the truth, thus prompting a different version instead. This version does not mention melancholy, but the reasons for it – murder and incest, referring to the murder of Hamlet's father and/or the murder that Hamlet will commit. The second part of the quote refers to deception and seduction and could apply to Hamlet as well as to his mother (to deceive and seduce the Danish people and well as the new king of Denmark). FAMILIENALBUM then presents both a displacement and a condensation of conflict and crisis inside the nuclear family. *Hamletmaschine* thus stays true to Müller's conviction that for ongoing violence to be recognized, it must be dissected into segments.²²

Hamletmaschine is entirely void of dialogue, and as Hans-Thies Lehmann has shown, its monologues have a choral quality: "In Müllers Stücken und Inszenierungen kommt es zu einem Theater der Stimmen, die nicht formal als Chor im technischen Sinne fungieren müssen, aber die chorische Funktion

der Schilderung einer gemeinsamen Erfahrungswelt aufweisen.”²³ In scene five, *DAS EUROPA DER FRAU*, one finds the annotation Ophelia with the parentheses (Chor/Hamlet). Instead of placing Ophelia within the sphere of Hamlet, the invocation of a chorus that comments on *Hamlet*. Patrice Pavis lists among the functions of the chorus in Greek tragedy generalizing the particular, expressing community, and providing a voice of protest.²⁴ This choral passage can, then, be read as collective protest against women’s history in Europe. Lehmann maintains that in *Hamletmaschine* the distinct form of the text results from Müller’s abandonment of intersubjective communication. What we find is a variety of voices that declaim, comment on one another, and thus take the form of a chorus that lacks a particular event to comment on. According to Lehmann this virtual chorus thus takes the form of a monologue.²⁵ This way Müller’s play includes a reference to ancient tragedy, while *DAS EUROPA DER FRAU* uses the fate signified by Ophelia to refer to collective experience as part of history. The scene ends with the quote by Hölderlin, WILDHARREND / IN DER FURCHTBAREN RÜSTUNG / JAHRTAUSENDE. By taking over this quote from Hölderlin beginning with a participle and ending with “Jahrtausende” as *longue duree*, Müller stresses the duration of the suppression of women as well as suggesting a mythical aspect, when he has Elektra (“wildharrend”—terrorized and terrorizing) speaking the final part of *Hamletmaschine* for Ophelia.

As a choral monologue *Hamletmaschine* contains references to the historical catastrophes in 20th-century Europe from German fascism to Stalinism to terrorist violence. However, Müller’s own theatrical practice was also challenged by historical events. In 1989 he finally got the chance to fulfill his original intention by staging *Hamletmaschine* as a commentary performed together with Shakespeare’s *Hamlet* in his own translation. The first rehearsals took place in August and—not surprisingly—were still underway in November when unprecedented protest against the GDR government finally forced authorities to open the borders, step down and allow free elections. Rehearsing *Hamlet/Maschine*, as this double performance was called, in this political climate, made even more apparent that time was “out of joint” as history broke into the theatrical space.

In these extraordinary political circumstances the filmmaker Christoph Rüter made a documentary about the production of Müller’s project. In *Die Zeit ist aus den Fugen* Rüter documents parts of the rehearsals for *Hamlet/Maschine*, interviews Heiner Müller as author and director, as well as actors, such as Ulrich Mühe, Dagmar Manzel, and Michael Kind. Rüter presents us with daily news shows from GDR television as well as impressions from weekly demonstrations in Berlin. These scenes are paralleled with interviews of actors about the rehearsal in the context of the political situation in the GDR at the time. At a mass demonstration on November 9 in Berlin we see Ulrich Mühe

and Heiner Müller giving speeches in which they ask the leadership to resign and allow free elections. Reflecting on that event, Müller considers *Hamlet/Maschine* a play between two epochs “von Staatskrise zu Staatskrise,” from Stalin to Deutsche Bank (the first western financial institution to open in multiple towns the moment the GDR opened its borders).²⁶ In Rüter’s film the participants report that the political situation affected their work to a degree that a few rehearsals had to be interrupted so actors could leave the theater to get the latest news.

The final production presents the two plays not as separate entities but as an interwoven theatrical text. Ulrich Mühe plays Hamlet in Shakespeare and the Hamlet-figure in *Hamletmaschine*. Examples of the theatrical collage can be found in Rüter’s film. Hamlet’s part “time is out of joint” appears in Müller’s performance as such:

Die Zeit ist aus den Fugen, Fluch und Gram
Dass ich zur Welt sie einzurenken kam.

This is followed by the first lines of *Hamletmaschine*:

Ich war Hamlet. Ich stand an der Küste und redete mit der Brandung
BLABLA, im Rücken die Ruinen von Europa.²⁷

This switch between texts demonstrates what Müller calls “das Drama eines jungen Mannes der im Riss zwischen zwei Epochen steht und darin untergeht.”²⁸ While Müller’s work has always been political, in *Hamlet/Maschine* politics gains a new significance. For example, the film presents gestures performed by leading politicians who had to explain themselves to the public for the first time and had to accept the people’s reaction. These gestures could be seen in stylized form in the play, allowing Müller to provide political commentary in gestures rather than in speech.

In the historic moment that turned out to be the end of the GDR, Müller’s translation of Shakespeare’s *Hamlet* took on increasingly sharp meanings. In one of the final scenes, shortly before Hamlet dies, he says: “as this fell sergeant, Death, / Is strict in his arrest.” Müller translated this as “Der Tod ist ein Beamter und / Verhaftet pünktlich.”²⁹ This is one of those rare cases when Müller took liberty with Shakespeare’s text in order to achieve a historical and political *Verdichtung*, the condensation of various aspects of German culture. The words *Beamter* / *verhaftet* / *pünktlich*, used as terms to describe death, bear horrific meaning in German history. The term *Beamter* is often thought to be untranslatable, because in the context of German history and culture it means more than officer or civil servant, but a state sponsored position that entails absolute job security at the price of lower salaries and limited freedom

of speech. It has traditionally bred cultural resentment as well as extreme loyalty to the state. “Verhaftet pünktlich” invokes historical specifics that contain their own terror, for who could forget the trains leaving for Auschwitz “on time,” trains filled with those arrested by dutiful civil servants. This short translation presents a metaphorical condensation that opens associations to German history ranging from the Prussian state to the Holocaust. In addition, the performance comments on the exposure of political functionaries at the very moment when they could first be observed and discussed publicly in the GDR.

In his work on *Hamlet*, Carl Schmitt searches for the source of the tragic in Shakespeare and maintains that this source is only to be found in historical reality. He claims that compared to all other forms of drama, tragedy contains a surplus value, a value that lies in the objective reality of the tragic event itself.³⁰ Schmitt defines an event as tragic when its reality can not be disputed, but that is also beyond human imagination, an event that no human mind has thought out, but that comes from and is contained in reality: “Die unumstößliche Wirklichkeit ist der stumme Felsen, und dem das Spiel sich bricht und die Brandung der echten Tragik aufschäumt.”³¹ Schmitt claims that the tragic emerges through an indisputable reality that disrupts representation, yet his exploration culminates in the insight that the tragic event and human invention are irreconcilable.³² While the tragic event is certainly the result of human action, it constitutes a culmination that ends up being larger than those involved.

Such is the case when Claudius receives the news of a rebellion in which the Danish people seek to elect Laertes to be king with the line “Schrein sie: Wir wählen,”³³ a line that found a resounding echo at the November demonstrations in Berlin. From this perspective the events that occurred in the fall of 1989 have brought an unpredictable tragic component to the *Hamlet/Maschine* project, and it is to Müller’s and Rüter’s credit that they do not attempt to jump to conclusions, but patiently trace single moments in their respective works.

Just as Müller includes the actual historical situation in his reading of *Hamlet*, so does Brecht. Though Brecht never staged the play, his observation of the present shaped his reading of Shakespeare’s tragedy. “Angesichts der blutigen und finsternen Zeitläufe, in denen ich dies schreibe, verbrecherische Herrscherklassen, eines verbreiteten Zweifels an der Vernunft, welche immerfort mißbraucht wird, glaube ich diese Fabel so lesen zu können: Die Zeit ist kriegerisch...” (BFA 23, 93). From this point, the common experience or anticipation of war, Brecht develops his understanding of the play’s fable. For him it is the context of war and an ethical rationale that Hamlet developed at Wittenberg University that come together in a murderous combination.

“Gegenüber der unvernünftigen Praxis ist seine Vernunft ganz unpraktisch. Dem Widerspruch zwischen solchem Rasonieren und solcher Tat fällt er tragisch zum Opfer” (BFA 23, 94). Hamlet cannot act because the actions that he encounters at the Danish court are unreasonable and his reasoning leaves him passive. Müller would have agreed with Brecht’s interpretation in his evaluation of Hamlet’s situation: “Er weiß zuviel, um noch unbedarft politisch handeln zu können, er weiß, dass da nur eine Scheinlösung die andere ablöst. Und dieser Blick in den Abgrund ist das, was ihn politisch handlungsunfähig macht.”³⁴ It is Hamlet’s inability to act that Müller brings to the stage in *Hamletmaschine*, not as a result of weakness, but as insight that what has been perceived as progress in the 20th century is nothing but a succession of panaceas.

But Brecht’s interest in Shakespeare’s tragedy goes further. While working on his *Kleines Organon* in 1948 Brecht follows Eisler’s advice to consult Hegel on *Hamlet* and notes that Shakespeare’s tragedy and Epic Theater are not mutually exclusive:

Welch ein Werk, dieser *Hamlet*! Das durch Jahrtausende andauernde Interesse an ihm kommt wohl daher, dass ein neuer Typus, voll ausgestaltet, in einer nahezu unaufgeräumt gebliebenen mittelalterlichen Umwelt ganz verfremdet hervortritt. Der Schrei nach Rache, von den griechischen Tragikern veredelt, dann vom Christentum disqualifiziert, ist im *Hamlet*-Drama noch laut genug, ansteckend genug reproduziert, um das neue Zweifeln, Testen, Planen befremdend zu machen. (BFA 27, 284)

According to Brecht, it is an inherent “Verfremdung” that keeps *Hamlet* in the center of interest for playwrights and audiences. The reason for the play’s undiminished relevance lies in the fact that the play stages the alienation of its central character. Hamlet as a modern individual with a trained rationale and individual ethics, finds himself in a pre-modern environment. In addition, Brecht identifies the cry for revenge as a drive that remains infectious and persists through time and progress, an impulse that estranges rational endeavors such as testing and doubt. According to Brecht, Shakespeare’s tragedy remains a valid theatrical form in the modern world because of its combination of the Dionysian and the *Verfremdungseffekt*.

Tragedy also became relevant for Brecht as a theater director when he found himself confronted with a specific German problem after formulating major parts of his theory of Epic Theater. During his return to Europe from American exile Brecht voices his impressions about the political and social situation in Germany through his observation on theater and acting. “Die Beschädigung an den Theatergebäuden ist heute weit auffälliger als die an der Spielweise.

Dies hängt damit zusammen, dass die erstere beim Zusammenbruch des Naziregimes, die letztere aber bei seinem Aufbau erfolgte" (BFA 25, 73). Here Brecht draws attention to something that has shaped the memory of fascism in Germany: the passive but conscious experience of destruction and defeat and the unconscious incorporation of fascism into the realms of individual and collective disposition.³⁵ According to Brecht, this had a devastating effect on the art of acting: "Der schnelle Verfall der Kunstmittel unter dem Naziregime ging anscheinend nahezu unmerklich vor sich" (BFA 25, 73). Brecht bemoans not only the decline in artfulness, but the fact that this happened without being noticed. Instead of the ideological reflection Müller engages in, Brecht gains his insight in the political situation of 1948 through the observation of acting techniques.

Brecht's *Gestus*, which had already been a determining factor in his translation of Marlowe, became vital in his perception of the situation in post-war Germany and his immediate response in his work as a director. Brecht defines *Gestus* in his *Kleines Organon* as follows: "Die Geste als Bewegung wird zum Gestus als Bezeichnung, wenn sie in Beziehung zu anderen Menschen ausgeführt wird" (BFA 23, 89). Reading gestures as signifiers enables Brecht to decipher ideology in physical postures and movements. *Gestus* is a social signifier resulting from performative practice that Brecht uses to comprehend the cultural and political situation in pre- and postwar Germany. Already in 1936, *Furcht und Elend des Dritten Reiches*, a compilation of twenty-seven separate scenes, provides what he calls a "Gestentafel" to demonstrate how people behave under National Socialist leadership (BFA 26, 443). In these scenes Brecht inserts mimesis into *Gestus* to make fascism traceable in human conduct as it reveals itself in situations of conflict. Social and physical exchange reveals history as genealogy, and genealogy, as Foucault has shown, cannot be contained in rationality or conscious memory.³⁶ From here Brecht criticizes the so called 'overcoming of fascism,' as he sees the effort to address the problem of fascism in rational and psychological terms as too limited and doomed to failure.

Brecht responded to the postwar crisis in acting by developing his *Theatermodelle*, which entailed meticulously photographing the staging of three plays, *Galileo Galilei* (with Charles Laughton as Galilei), *Antigone des Sophokles* (Brecht's slightly modified version of Hölderlin's translation), and *Mutter Courage und ihre Kinder* as a model for Epic Theater. Ruth Berlau provided the photographs and Brecht added detailed descriptions of single scenes. He intended the *Theatermodelle* to be a manual for actors and audience, and he intended the one for his 1948 production of *Antigone* to serve as primer on how to observe and understand the actions of people among each other. Brecht favors confronting fascism as it persists in human

disposition and social interaction, a confrontation he explores in his staging of *Antigone*.

In his version of the play, Brecht adds an introductory scene, “Vorspiel: Berlin: April 1945” (BFA 8, 195), in which two sisters return to their home from an air raid shelter to find a loaf of bread and a ham, which they devour. While discussing where these treasures came from, they find their brother’s uniform jacket and his army bag pack and conclude that he brought the food while deserting from the German army. Their conversation is interrupted by a dreadful scream outside and the sisters find the brother hanging on a butcher’s hook in front of their front door. One of the SS men involved in the act warns the sisters not to take him down because the brother has been a traitor. After a brief dispute the older sister attempts to save her brother—an act that means death for her. The second sister responds as follows:

Da sah ich meine Schwester an.
Sollt sie in eigner Todespein
Jetzt gehn, den Bruder zu befreien?
Er mochte nicht gestorben sein. (BFA 8, 198-99)

Instead of directly talking to her sister, who is about to sacrifice herself, the second sister addresses the audience, reflecting on her sister’s actions in the third person and past tense. In that speech she clearly articulates the pressing ethical questions that emerge in dictatorships—whether to save one’s own life or that of others—at the same moment that her sister is making that choice. By observing this *Gestus* of disobedience and possible rescue, Brecht turns abstract ethical questions into concrete observations. In the “Vorspiel” Brecht creates a situation of direct confrontation between the sisters and representatives of the Nazi state in which the characters have to position themselves in relation to fascist actions imposed upon them.

While the epic component that Brecht adds in the “Vorspiel” creates the distance that is associated with Epic Theater, the Dionysian aspects were not something Brecht sought to rationalize when he directed *Antigone* in 1947. With Caspar Neher, the stage designer, Brecht discussed the cultic elements of the play:

Bei der Konstruktion des Bühnenbilds stießen Cas [Neher] und ich auf ein ideologisches Moment ersten Ranges. Sollten wir die barbarischen Götzenpfähle mit den Pferdekopfskeletten zwischen die Bänke der Schauspieler hinten stellen, damit den barbarischen Ort des alten Gedichts angeben, den die Schauspieler dann verlassen, um zu spielen (die entgötzte Fassung)? Wir entschieden uns, das

Spiel zwischen den Pfählen zu arrangieren, haben wir doch immer noch den vergötzten Staat der Klassenkämpfe! (BFA 27, 261)

The decision to place the actors within the field defined by horsehead skeletons, shows that Brecht, like Müller, considers the Dionysian aspects of tragedy to be significant for the historical situation in which this particular performance takes place. Brecht notes in his journal with regard to *Antigone*: “Gewalttätigkeit, anstatt die Kräfte zusammenzuhalten, spaltet sie; das elementar Menschliche, zu sehr gedrückt, explodiert. Und wirft das Ganze auseinander und in die Vernichtung” (BFA 27, 261-62). Brecht’s observation that state violence and war destroy the social fabric, which includes the ability to resist in a meaningful way, had to come into the foreground in his staging of the play.

Brecht was writing the *Kleines Organon* for a “Theater des wissenschaftlichen Zeitalters” (BFA 23, 65) at the same time as the *Antigone* production. But the tragedy indicates yet again that Brecht knew that progress is multifaceted and that it contains its own regress. It is the critical staging of ancient tragedy that can demonstrate this continuation of the violence that constitutes history and subjectivity. It thus seems that Brecht’s insistence on stage design and *Gestus* helped to reclaim the Dionysian aspects of tragedy, which are generally not associated with Brechtian theater. Lehmann defines Brecht’s concept of Epic Theater as a horizontal expansion of the tragic plot,³⁷ and it is inside this discourse on tragedy that Raddatz locates the difference between Müller and Brecht.³⁸ Both Lehmann and Raddatz insist on distance in Brecht’s theater, but this does not render the tragic insignificant: it makes it observable.

While I agree with Raddatz that Müller invigorates Dionysian aspects of tragedy more radically than Brecht, the two playwrights reveal interesting parallels in their translations and appropriations of canonical tragedies. Both used their theatrical practice as playwrights and directors to inform their translations of Elizabethan tragedies. Each, as translator, opted for gestic language and parataxis to stress the physical and social aspects of performance, as well as contradictions in lived history. And both included microhistorical aspects (of nuclear family and sexuality) in their translations. Each playwright also fell back on tragedy in times of extreme historical change, not for the purpose of a straightforward representation, but for the purpose of political and theatrical engagement with tragedy.

This political engagement was intimately connected to the specifics of German history. Here it is noteworthy that both Brecht and Müller, who many consider ideological playwrights, did not have preconceived concepts when encountering historical change. Instead, they turned to experimental theatrical practice and to tragedy. Heiner Müller poignantly asks in a conversation

with Alexander Kluge, “Wie günstig war diese Folie von Diktatur in der DDR fürs Theater?”³⁹ For Müller it was certainly part of this self-reflexivity that found its way into *Hamletmaschine*, for Hamlet, as Christoph Menke has shown, is one of the most introspective of tragic characters: “In ihrer selbstreflexiven Struktur macht Shakespeare’s Tragödie deutlich, woher Hamlet seine Zuschauerhaltung hat: Er hat sie auf dem Theater gelernt.”⁴⁰ Brecht and Müller share a disposition to observe, and, more, they each use techniques of observation honed in Brecht’s Epic Theater.

Brecht’s and Müller’s theater work thus provides a productive response to Eagleton’s lament about the demise of tragedy as theatrical genre in the twentieth century. What Müller calls “Staat als Gewalt”⁴¹ as a driving force of his writing, also certainly influenced Brecht’s work. Both playwrights use canonical tragedies, their experience with translation, and stage directions to release what Schmitt calls “unumstößliche Wirklichkeit”⁴² into theatrical experimentation. “Der Einbruch der Zeit in das Spiel” happens through Brecht’s *Gestus* and Müller’s metaphor, invoking a critical use of the tragic in theater and thought.

Endnotes

- ¹ Terry Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic* (Oxford: Blackwell, 2003).
- ² Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis* (Toronto: University of Toronto Press, 1998), 417.
- ³ Eagleton, *Sweet Violence*, 17.
- ⁴ George Steiner, *The Death of Tragedy* (New York: Knopf, 1968), 12-13.
- ⁵ Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, trans. Daniel Heller-Rosen (New York: Zone Books, 2002), 99.
- ⁶ Heiner Müller makes this statement in a conversation with Wolfgang Heise in Müller, *Gesammelte Irrtümer 2: Interviews und Gespräche*, Gregor Edelmann and Renate Ziemer, eds (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990), 69.
- ⁷ Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966), 163-165.
- ⁸ Frank Raddatz, *Der Demetriusplan: Oder wie sich Heiner Müller den Brechtthron erschlich* (Berlin: Theater der Zeit, 2010), 76.
- ⁹ This has been most poignantly formulated in Theodor W. Adorno, “Engagement,” *Noten zur Literatur*, Rolf Tiedemann, ed. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981) 409-430, here 417-419.
- ¹⁰ Rainer Nägele, “Brecht’s Theater of Cruelty,” *Reading After Freud: Essays on Goethe, Hölderlin, Habermas, Nietzsche, Celan, and Freud* (New York: Columbia University Press, 1987), 111-134.
- ¹¹ Raddatz, 10.

- ¹² Heiner Müller, *Krieg ohne Schlacht: Leben in zwei Diktaturen* (Köln: Kiepenheuer und Witsch, 1992), 265.
- ¹³ *Heiner Müller-Handbuch: Leben—Werk—Wirkung*, Hans-Thies Lehmann and Patrick Primavesi, eds (Stuttgart: Metzler, 2003), 218-221.
- ¹⁴ See Alexander Karschnia on Müller's *Hamlet* translation, in *Heiner Müller-Handbuch*, 218-221.
- ¹⁵ Heiner Müller, *Werke*, Frank Hörnigk, ed., vol. 7 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), 447. Hereafter *Werke* volume, page.
- ¹⁶ Müller, *Werke* 7, 465.
- ¹⁷ *Heiner Müller-Handbuch*, 220.
- ¹⁸ Müller, *Werke* 7, 452.
- ¹⁹ Max Horkheimer and Theodor W. Adorno, "Dialektik der Aufklärung," in Max Horkheimer, *Gesammelte Schriften*, Gunzelin Schmid Noerr, ed., vol. 5 (Frankfurt am Main: Fischer, 1987), 21.
- ²⁰ Jonathan Bate, "Introduction," in William Shakespeare, *Hamlet*, Jonathan Bate and Eric Rasmussen, eds (New York: The Modern Library, 2008), vii.
- ²¹ Müller, "Deutschland ist Hamlet," *Werke* 8, 292.
- ²² Alexander Kluge/Heiner Müller, *Ich bin ein Landvermesser: Gespräche mit Heiner Müller* (Hamburg: Rotbuch, 1996), 63.
- ²³ Hans-Thies Lehmann, "Zwischen Monolog und Chor: Zur Dramaturgie Heiner Müllers," *Das politische Schreiben: Essays zu Theatertexten* (Berlin: Theater der Zeit, 2002), 343.
- ²⁴ Pavis, *Dictionary of the Theatre*, 54-55.
- ²⁵ Lehmann, "Zwischen Monolog und Chor," 343.
- ²⁶ Müller, *Krieg ohne Schlacht*, 265.
- ²⁷ Müller, *Werke* 4, 545.
- ²⁸ Müller, in *Die Zeit ist aus den Fugen* (dir. Christoph Rüter, 1990).
- ²⁹ *Werke*, 563.
- ³⁰ Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba: Der Einbruch der Zeit in das Spiel* (Stuttgart: Klett Cotta, 2008), 46.
- ³¹ *Ibid.*, 47.
- ³² *Ibid.*, 48.
- ³³ Müller, *Werke* 7, 531.
- ³⁴ *Heiner Müller-Handbuch*, 331.
- ³⁵ Max Frisch recalls Brecht's encounter with Germany in 1948 at the Kreuzlingen-Konstanz border crossing. Brecht, "bleich vor Wut," cried out, "Das Vokabular dieser Überlebenden, wie unbelastet sie auch sein mochten, ihr Gehaben auf der Bühne, ihre wohlgenute Ahnungslosigkeit, die Unverschämtheit, dass sie einfach weitermachten, als wären bloß die Häuser zerstört, ihre Kunstseligkeit, ihr voreiliger Friede mit dem eigenen Land, all dies war schlimmer als befürchtet." Frisch comments, "Brecht war

konsterniert, seine Rede ein großer Fluch.” Max Frisch, *Die Tagebücher, 1946-1949, 1966-1971* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983), 435.

³⁶ Michel Foucault, “Nietzsche, Genealogy, History,” in *Language, Countermemory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*, Donald F. Bouchard, ed., Donald F. Bouchard and Sherry Simon, trans. (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 139-64.

³⁷ “Diese Brechtsche Erweiterung stellt das genaue Gegenstück zur antiken Steigerung des heroischen Subjekts dar. Der antike Held suchte in der vertikalen Verwiesenheit auf die Götter, mit denen er rivalisiert, im Tod seine äußerste Steigerung, die mit Ruhm belohnt, zugleich aber mit der Isolation des Helden erkaufte war, der zum Opfer wird.” Lehmann, “Den Tod sterben: Zu Brechts Dedramatisierung des Todes,” *The Brecht Yearbook* 32 (2007): 181.

³⁸ “Das Axiom der Distanz, Voraussetzung von Brechts gesamtem Theaterbau, meint eben nicht den Schrecken, der vom Dargestellten ausgeht, sondern einen Schrecken, der über das Dargestellte einsetzt, weil die szenische Apparatur bereits Distanz geschaffen hat” (Raddatz, *Der Demetriusplan*, 213).

³⁹ Alexander Kluge/Heiner Müller, “Das Garather Gespräch,” in Müller, *Werke* 11, 634.

⁴⁰ Christoph Menke, *Die Gegenwart der Tragödie: Versuch über Urteil und Spiel* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005), 185-187.

⁴¹ Müller, *Werke* 12, 86.

⁴² Schmitt, *Hamlet oder Hekuba*, 47.

FOCUS:

Theater der Revolution. Brecht und Büchner

Hendrik Blumentrath

Die Passagen, in denen man in Brechts Schriften auf den Namen Büchner stoßen kann, sind spärlich. Die Auseinandersetzungen mit *Danton's Tod* wären nur wenige Sätze; die mehrfachen Erwähnungen des *Woyzeck* treten im Modus kurzer Sentenzen auf, die sich in ihren momenthaft aufblitzenden Annäherungen dem fragmentarischen Charakter ihres Gegenstands anzuverwandeln scheinen. Und auch wenn Büchner im *Messingkauf* neben Wedekind als einer der Dichter eingeführt wird, die den größten Einfluss auf Brecht ausübten, so muss er doch sogleich wieder hinter "Clown *Valentin*"¹ zurücktreten, der als wichtigster Lehrer geehrt wird. Die Konjunktion Brecht und Büchner, der sich die folgenden Texte² zuwenden, leitet sich daher nicht aus dem Interesse einer traditionellen Einflussgeschichte her, wiewohl die maßgebliche Bedeutung von Büchners Texten für Brechts Werk durchaus ins Blickfeld geraten soll. Ausgangspunkt der Überlegungen ist vielmehr ein Gegenstand, um den dramatische, tagespolitische und agitatorische Texte beider Autoren immer wieder aufs Neue kreisen: die Frage der Revolution.

Man kann dabei etwa an den *Hessischen Landboten* denken, der seine politische Anklage gleichermaßen mit statistischer Beweisführung wie mit religiösem Versprechen vorbringt; an das Revolutionstribunal, dessen Theatralität *Danton's Tod* auf der Bühne verdoppelt; an die *Maßnahme*, die die Brutalität der Revolution zum Lehrstück macht oder an *Jae Fleischhacker in Chicago*, das ausgehend von der Weizenbörse ein Revolutionsgeschehen an den Grenzen der Darstellbarkeit zeigen sollte. Hier finden sich die intensivsten intertextuellen Verklammerungen – *Woyzeck* und *Trommeln in der Nacht* etwa, oder *Danton's Tod* und *Die Tage der Commune*. Vor allem aber eröffnet das Denken der Revolution ein Feld geteilter Fragestellungen und Probleme: ein Erproben von Geschichtsmodellen, die voranschreiten oder aber sich in endloser Wiederholung drehen; ein Materialismus, der der Moral auch das Fressen entgegenhält; der Blick auf Bürgersöhne wie auf das niedrigste Volk als wechselnde Darsteller des Aufruhrs. Die Versuche, die Revolution in Szene zu setzen, berühren dabei Fragen, die die Ästhetik des Theaters in ihrem Innersten betreffen. So ist es auch nur konsequent, dass die Auseinandersetzung mit der Theatralität der Revolution sowohl bei Büchner als auch bei Brecht immer wieder in die Frage nach der Notwendigkeit

einer Revolution des Theaters überführt wird. Brecht selbst hatte Büchners Dramatik in einer genealogischen Deutung auf einer "Linie" situiert, "die zu gewissen Versuchen des epischen Theaters gezogen werden kann"³ und sie damit als wichtigen Bezugspunkt seiner eigenen Theaterästhetik markiert. In Brechts Versuchen, alternative Modelle des Theaters zu entwerfen, hält die Revolution zum einen als rhetorischer Bezugspunkt Einzug: in der Rede vom Umbruch etwa, vor allem aber auch im Berufen auf die Revolution der Wissenschaften. Was sich in seinen Reflexionen zur Erneuerung des Theaters jedoch vor allem abzeichnet, sind die systematischen Aspekte des Revolutionsbegriffs. Sie bündeln – und zwar auch dort, wo das seit der Moderne zentrale Bedeutungsfeld des Begriffs, das Politische, scheinbar weit entfernt liegt – Problemstellungen und Überlegungen, die Brecht wie Büchner gleichermaßen umtreiben, und lassen die Bedeutung des hessischen Dichters, Wissenschaftlers und Revolutionärs für Brechts Ästhetik noch jenseits direkter Zitate oder konkreter Bezugnahmen augenfällig werden.

Systematische Linien des Revolutionsbegriffs lassen sich etwa in Brechts Erläuterungen zum 'K-Typus' und 'P-Typus' der Dramatik nachzeichnen – auch wenn hier Revolutionäre und Umstürzler eher im Hintergrund auftreten:⁴ Anders als in manchen Stücken – man denke etwa an *Die Maßnahme* oder *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* – wird die Frage der Revolution nicht unmittelbar auf die Bühne gebracht, sondern schleicht sich klandestin in die Überlegungen zum Theater ein, um sich erst am Ende in all ihrer Deutlichkeit zu präsentieren. Ausgangspunkt für Brechts Überlegungen ist dabei zunächst die These, die Dramatik trete in "immer engere Beziehungen zur Wissenschaft."⁵ Das betrifft zum einen den hohen Kenntnisstand verschiedenster Disziplinen, den das Schreiben von Stücken erfordere und der eine Auseinandersetzung etwa mit ökonomischem oder politischem Wissen unumgänglich mache: Vergebens werde man "nach sogenannten 'einfachen, menschlichen Vorgängen' fahnden; es gibt sie nicht mehr."⁶ Das betrifft zum anderen aber auch die Rolle des Experimentalcharakters, den Brecht für das Theater reklamiert, ein Theater, in dem die "Mittel der Darstellung" anfangen, "etwas anderes zu werden, als bloße Kunstgriffe," in der die "Kunst selber eine Wissenschaft, zumindest eine Technik" zu entwickeln beginnt und die Dramatik sich schließlich "in ihrer Funktion den Wissenschaften angleicht."⁷ Die Nähe zur Wissenschaft ruft Brecht auch auf, um das Problem der Einfühlung und der Emotion anzugehen: Denn die "bewußte Ausschaltung der Emotionen,"⁸ die die Wissenschaft betreibe, ist durchaus von Interesse für seine Vorstellung des Theaters; zwar sind auch diesem die Erregung von Emotionen nicht versagt, es ist aber nicht darauf verwiesen.

Mit den Kategorien 'K-Typus' und 'P-Typus' teilt Brecht im nächsten Schritt die Dramatik heuristisch in zwei Modelle ein. Der neue Typus, das

“Planetarium,” zeige die “Bewegungen der Gestirne, soweit sie uns bekannt sind.”⁹ Er ist in seiner Darstellungskraft beschränkt, hat Mängel, die stets im Blick zu behalten sind: sein Schematismus und seine Mechanik. Menschliches Verhalten lässt sich in den Regelmäßigkeiten der “vollkommenen Kreise und Ellipsen” nicht erfassen, hat “nichts Gestirnmäßiges” und muss in seinem “mittleren summarischen Charakter” immer wieder mit den Abweichungen der auf der Bühne dargestellten Einzelfälle konfrontiert werden.¹⁰ Was Brecht beschreibt, ist eine Theaterästhetik, die menschliche Handlungen mithilfe einer Kopplung von statistischem Mittel und Einzelfall zu fassen sucht, ohne dabei die Modellhaftigkeit des Dargestellten aus dem Blick zu verlieren. Denn wenn es darum geht, die “vermutlichen Folgen bestimmter menschlicher Verhaltensweisen”¹¹ zu erproben, darf nicht ausgeblendet werden, dass die Gesetze, die einst die Bewegung der Himmelskörper beschreiben sollten, nicht mehr ausreichen: “So neuartig immer wir uns als Dramatiker, die wir sind, benehmen mögen, wenn wir die Theater wie Planetarien verwenden, wir bewegen uns auf dem morschen Boden einer sehr alten Wissenschaft, der Newtonschen Mechanik.”¹²

Für den alten Typus der Dramatik steht das “Karussell” ein: die Fahrgeschäfte des Rummelplatzes, die “uns auf hölzernen Rossen oder Autos oder Flugzeugen an allerhand auf die Wände gemalten Darstellungen von Gebirgslandschaften vorübertragen.”¹³ Fabelhafte Welten ziehen vorbei, Musik zielt direkt auf die Affekte und neben das “Gefühl, von dem Mechanismus unweigerlich mitgerissen zu werden,” das dem Auf und Ab der Bewegung geschuldet ist, tritt mit der Illusion einer eigenen Lenkung der Gefährte zugleich die “Fiktion, selber zu dirigieren.”¹⁴ Brecht beschreibt damit ein Theater der Einfühlung, das seine Geschichten gerne erzählt, seine eigenen, strukturellen Fiktionen jedoch nur ungern preisgibt. Denn auch die “Karussell”-Dramatik arbeitet mechanisch, legt dies aber (anders als der Planetarium-Typus) nicht offen: “Der Lyriismus und Subjektivismus der älteren Dramatik verdeckt den Schematismus und die Kalkulation in ihren Darstellungen der Welt,”¹⁵ konstatiert Brecht, um im nächsten Schritt die oberflächlichen Qualitäten und Mängel der beiden Theatermodelle in ihr Gegenteil zu verkehren: “Der Zuschauer ist beim K-Typus aktiv, jedoch nur fiktiv, beim P-Typus passiv, jedoch nur vorläufig.”¹⁶ Aktiviert der P-Typus die Zuschauer, indem er die Postulate der Bewegtheit und direkter Affizierung aufgibt, kann die geforderte Annäherung zwischen Dramatik und Wissenschaft also gerade nicht darin bestehen, an vermeintlichem Realismus und identifikatorischem Erleben zu arbeiten, sondern, im Gegenteil, an der “Krise der Einfühlung.”¹⁷ Damit aber vollzieht sich auch eine neue Bestimmung der Möglichkeiten und Grenzen des Theaters, und das bedeutet hier nicht zuletzt: seines revolutionären Potentials.

Der K-Typus der Dramatik verwandelt, gegen Eintrittsgeld, seine

Zuschauer kunstvoll in Könige, Liebhaber, Klassenkämpfer, kurz, in Was Ihr Wollt. Aber im nüchternen Licht des nächsten Vormittags führen die Könige dann die Tramways, die Liebhaber händigen ihren Frauen kleine Lohntüten aus, und die Klassenkämpfer stehen um die Erlaubnis an, ausgebeutet zu werden. Der P-Typus lässt die Zuschauer das sein, was sie sind: Zuschauer... Der K-Typus vermag starke Appetite zu erwecken, es ist jedoch fraglich, ob er die Wege zu ihrer Befriedigung zu weisen vermag. Ist das Ziel nah und gut sichtbar, der Weg glatt, die Kraft ausreichend, dann kann der K-Typus gute Dienste leisten. Die Bolschewiki ersetzten 1917 im Bürgerkrieg, als sie die Leningrader Oper an die Front transportierten, Nahrung und Heizmaterial durch Musik und gewannen darüber hinaus noch wertvolle Kampfimpulse...Aber die großen Kämpfe der Klassen verlangen viel. Das Gesicht des Feindes ist schwer zu lesen, die Vereinigung der Menschen gleicher Interessen ist schwierig, die Kämpfe dauern lang, und die Impulse dauern kurz. Die Emotionen sind trügerisch, die Quellen des Instinkts sind künstlich verunreinigt.¹⁸

Die Karussell-Dramatik realisiert den Theaterbesuch demnach als gleichermaßen spektakuläre wie folgenlose Unterbrechung des Alltags; ihre starke Affektpolitik schafft kurzzeitiges Erregungspotential, dessen Effekte jedoch launisch und schwer kalkulierbar bleiben. Eine Dramatik, die ihre Darstellungsmittel ausblendet, ihre Kulissen mit Tünche verdeckt, die Mechanik ihrer Affektsteuerung nicht bloßlegt, ist damit nicht zuletzt deswegen problematisch, weil sie die revolutionären Mittel des Theaters verspielt: eine Hermeneutik sozialer Konstellationen und Bewegungsformen und eine politische Aktivierung der Zuschauenden, für die die "Krise der Einfühlung" zur Voraussetzung geworden ist.

Im Nachdenken über die politischen Möglichkeiten des Theaters nimmt Brecht die Frage der Revolution explizit auf; sie liegt seinen Überlegungen zum Karussell- und Planetarium-Typus jedoch auch noch auf andere Weisen zugrunde. Man kann die verschiedenen Aspekte dieser systematischen Bezugnahmen versuchsweise in drei Kategorien bündeln, die den zentralen politischen Bedeutungshorizont des Revolutionsbegriffs in jeweils unterschiedlicher Weise ergründen: das Verhältnis zu den Wissenschaften, die Frage der Geschichtsmächtigkeit und schließlich das für das Theater grundlegende Problem der Darstellung. Die Nähe der Dramatik zu den Wissenschaften ist, erstens, in Brechts Überlegungen nicht nur Grundlage einer Wirkungsästhetik, die auf die revolutionäre Aktivierung der Zuschauenden abstellt. Mit dem Modell des Planetariums, das für eine Dramatik im Kontext der Wissenschaft – und, wenn man so will, eine wissenschaftliche Dramatik – eintreten soll, greift Brecht auf ein Wissensfeld zurück, in dem

die Revolution unmittelbar den Wissenschaften angehört. Denn bereits lange bevor der Begriff der Revolution seine politische Bedeutung erhält, gehört er zum Vokabular der Astronomie: 'Revolutio' meint dort den Umlauf der Gestirne um die Erde. Neben der Formel der 'revolutio mundi' ist vor allem die Frage nach den dort verhandelten Zeitmodellen, nach Zyklus, Abfolge und Wiederkehr, in den späteren politischen Bedeutungshorizont des Begriffs eingewandert.¹⁹ An das Feld der Wissenschaften muss die Revolution damit nicht erst durch einen Import und eine Verlagerung des Begriffs gebunden werden, sie hat dieses Feld vielmehr bereits durchquert. Brecht nimmt diese Verankerung des Begriffs in seinen Überlegungen zum K- und P-Typus der Dramatik ebenso wieder auf wie in seinem *Leben des Galilei*, das man in vieler Hinsicht ein Revolutionsstück nennen kann.²⁰ Und auch wenn man Brechts Selbstbeschreibung als "*Einstein der neuen Bühnenform*"²¹ ebenso wenig ernst nehmen muss wie er selbst sein Medizinstudium, so ist sein Insistieren auf einer Nähe der Dramatik zu den Wissenschaften durchaus konsequent in seinen ästhetischen Entwürfen angelegt: Für ein Theater jenseits der Einfühlung ist Brechts Rekurs auf die Begriffe und Strukturen des Versuchs, des Modells oder – vor allem – des Experiments von nicht geringer Bedeutung. Vielleicht muss man daher auch seine Aufforderung, die "unaufhörlichen Experimente unserer Klassiker"²² zu studieren (hinsichtlich Büchner interessiert ihn in diesem Zusammenhang, wie unterschiedlich doch *Woyzeck* und *Leonce und Lena* gebaut sind), beim Wort nehmen, insofern es tatsächlich nicht zuletzt die strukturelle Verbindung von wissenschaftlichem und ästhetischem Experiment ist, die Brecht an Büchners Ästhetik fasziniert haben muss. Beim Mediziner Büchner konnte Brecht auf Texte stoßen, die sich den Naturwissenschaften nicht nur in ihren Figuren und Diskursen nähern, sondern sich auch in ihren Schreibweisen, im Übergang von physiologischer Exaktheit zur Taumelbewegung der Metaphern, der Einfühlung gerade so verschließen, wie Büchner es Danton hat schildern lassen: "Einander kennen? Wir müßten uns die Schädeldecken aufbrechen und die Gedanken einander aus den Hirnfasern zeren."²³

Es ist, zweitens, das Problem der Geschichtsmächtigkeit, das in je unterschiedlicher Weise bei Büchner wie Brecht mit der Frage der Revolution verhandelt wird. Dem möglichen Einwand, der Planetarium-Typus "versuche die Geschäfte der Wissenschaft zu besorgen,"²⁴ war Brecht mit dem Verweis darauf begegnet, der Karussell-Typus versuche das Gleiche für die Religion. Mit seiner Typologie plädiert er für den Entwurf einer Dramatik des ungewissen Ausgangs, für das die Newtonsche Mechanik nicht mehr ausreicht, und grenzt sich von einem Modell ab, das mit der traumwandlerischen Zielsicherheit der Heilserwartung auf sein Ende hinstrebt. Indes ist Revolutionsgeschehen tatsächlich von Beginn an heilsgeschichtlich aufgeladen: Wenn 'Revolutio,' und das wäre eine zweite wichtige Spur in der Geschichte des Begriffs, zunächst in der christlichen Literatur der Spätantike erscheint, meint es nicht

nur 'Umlauf,' 'Umwälzung,' sondern vor allem auch 'Zurückwälzung' – und Gegenstand dieser Zurückwälzung ist nichts Geringeres als der Stein, der das Grab Christi verschloss.²⁵ Und wenn sich auch manche Texte wie Revolutionen explizit als säkular ausgeben, bleibt doch fraglich, ob die Spuren von Passionsgeschichte, Heilserwartung und Apokalyptik je aus ihnen getilgt wurden (vgl. dazu den Beitrag von Thorben Päthe in diesem Heft). Mit den Fragen nach Steuerbarkeit, kontingentem Verlauf oder aber der Teleologie von Revolutionen verbindet sich auch ein Nachdenken über den Status ihrer Akteure, den Büchnerschen "Puppen... von unbekanntem Gewalten am Draht gezogen."²⁶ Wer oder was handelt in Revolutionen? Oder handelt gar die Revolution selbst, wird zur "Erfahrung eines nicht steuerbaren, prozessualen Geschehens,"²⁷ wie der Kollektivsingular suggeriert, der mit der Französischen Revolution erscheint? Auch die Frage nach dem immanenten Zeitmodell der Revolution muss in dieser Hinsicht geschichtsphilosophisch gewendet werden: Geht es um den jähen Bruch oder das woyzecksche 'Immer zu,' um unumkehrbares Fortschreiten oder die ewige Wiederholung des Gleichen? Schließlich ist hier das Verhältnis von idealistischen und materialistischen Geschichtskonzeptionen zu untersuchen (vgl. dazu den Beitrag von Doris Neumann-Rieser in diesem Heft): Wie religiöse und materialistische Argumente im Aufruf zur Revolution miteinander interagieren, kann man bereits bei Friedrich Ludwig Weidig und Georg Büchner im *Hessischen Landboten* nachlesen. "Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen," so wird Brechts Andreas Kragler knapp einhundert Jahre später den ungewollten Tauschhandel von Materie und Idee beschreiben, "dass eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen?"²⁸

Drittens schließlich rückt die Frage der Darstellung in den Mittelpunkt. Sie ist zentral für Brechts Überlegungen zu den unterschiedlichen Typen der Dramatik, für die Erkundung der Möglichkeiten des Theaters in der Aktivierung der Zuschauenden wie für die theatrale Analyse sozialer Lagen und historischer Prozesse. Ganz generell werden Revolution und Schauspiel in zunehmendem Maße rhetorisch enggeführt und wechselseitig aufeinander bezogen – das "erhabne Drama der Revolution"²⁹ aus *Danton's Tod* greift diese Verklammerung ebenso auf wie Marx' notorische Formulierung von den weltgeschichtlichen Totenbeschwörern, die "gerade in solchen Epochen revolutionärer Krise... ängstlich die Geister der Vergangenheit zu ihrem Dienste herauf[beschwören], ...ihnen Namen, Schlachtparole, Kostüm [entleihen], um in dieser altehrwürdigen Verkleidung und mit dieser erborgten Sprache die neue Weltgeschichtsszene aufzuführen."³⁰ Wie aber die Revolution auf die Bühne zu bringen ist, hat Büchner wie Brecht gleichermaßen beschäftigt. Man kann dabei an die Frage der Affekte denken, wie sie Brecht für die 'Karussell-Dramatik' beschrieben hat; an die Rolle der Volkslieder oder Balladen, die dem Fortschritt der Revolution den Takt vorgeben, oder aber an die Funktion einer Ästhetik der Dinge (wie Woyzecks roten Mond, der in *Trommeln in*

der Nacht zitiert wird, sich in einen Lampion verwandelt und schließlich in einen Fluss ohne Wasser stürzt). *Danton's Tod* ist für Brecht "kein Vorbild mehr, aber kräftige Hilfe,"³¹ denn auch wenn ihm Danton als Verräter an der Revolution erscheint, führt er das Stück als lehrreiches Exempel für das Ausloten der Möglichkeiten von Massenszenen an – der Diskurs der Masse kehrt gleichermaßen als Problem der Aufteilung des Bühnenraums, als Frage des Sprechens im Namen anderer (und damit der politischen Repräsentation) oder als Hermeneutik sozialer Interaktionsformen wieder.³² Und wenn sich für die Revolution generell die Frage nach dem Verhältnis von lärmender Inszenierung und verschwörerischem Agieren im Stillen, von Exponiertheit und Verborgtheit stellt, so wird dieses Sichtbarkeitsproblem noch einmal in anderer Weise im Theater verhandelt werden müssen (vgl. dazu den Beitrag von Patrick Eiden-Offe in diesem Heft). Ein letztes Untersuchungsfeld, das dem Komplex von Darstellungsfragen zuzuordnen ist, stellt schließlich das Problem der Form und ihrer Begrenzung, von ästhetischer Einheit und ihrer Infragestellung dar. Brecht hat einmal bemerkt, Büchners *Woyzeck* gehöre zu "einer eigentümlichen Gattung von Fragmenten, die nicht unvollkommen, sondern Meisterwerke sind, hingeworfen in einer wunderbaren Skizzenform."³³ Es lässt sich fragen, ob oder inwiefern ein revolutionäres Theater nicht ganz grundsätzlich im Fragment verharren muss, seine Unabgeschlossenheit also dezidiert nicht zu überkommen suchen sollte (vgl. dazu den Beitrag von Lydia White in diesem Heft). Vielleicht ist eine solche Absage an ein geschichtsphilosophisches Narrativ, das noch die Erzählung von der Revolution in vermeintlicher Folgerichtigkeit, in der Glorifizierung ihrer Helden oder dem Pathos von Republik oder Nation auf seltsame Weise befriedet, eine mögliche Spielart für ein Theater der Revolution: Was man in den Dramen und Skizzen, Briefen, Flugblättern oder Notizen Büchners und Brechts nachlesen kann, wären dann die Versuche, noch in diesen Mythen des Einverständnisses Widerspruch und Ungehörtes hervortreten zu lassen – eine Revolution, die weder zu einem Ende kommen kann noch will.

Amerkungen

¹ Bertolt Brecht, *Der Messingkauf*, in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Hrsg., Bd. 22 (Berlin/Weimar: Aufbau und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988-2000), S. 695-869; hier S. 722. Im Folgenden zitiert als BFA Band, Seite.

² Die folgenden Beiträge gehen auf die Tagung "Theater der Revolution. Brecht und Büchner" zurück, die am 15. Februar 2013 im Rahmen der Brecht-Tage im Literaturforum im Brecht-Haus, Berlin, stattfand. Für die Ermöglichung der Tagung danke ich dem Literaturforum, der Gesellschaft für Sinn und Form e.V. sowie dem Kurator der Brecht-Tage 2013, Holger Teschke.

³ Bertolt Brecht, "Historische Linie des epischen Theaters" (BFA 22, 317f.).

⁴ Maßgeblich dafür sind die Skizzen “Die Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft [1] (*K-Typus und P-Typus*)” (BFA 22, 385); “Die Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft [2] (*K-Typus und P-Typus*)” (BFA 22, 386-387); “K-Typus und P-Typus in der Dramatik” (BFA 22, 387-389); sowie “K-Typus und P-Typus und die Krise der Einfühlung” (BFA 22, 390-392).

⁵ Brecht, “Die Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft [1]” (BFA 22, 385).

⁶ Ebd., S. 385.

⁷ Ebd., S. 385.

⁸ Brecht, “Die Dramatik im Zeitalter der Wissenschaft [2]” (BFA 22, 386).

⁹ Brecht, “K-Typus und P-Typus in der Dramatik” (BFA 22, 387).

¹⁰ Ebd., S. 387f.

¹¹ Ebd., S. 388.

¹² Ebd., S. 388.

¹³ Ebd., S. 388.

¹⁴ Ebd., S. 388.

¹⁵ Ebd., S. 389.

¹⁶ Brecht, “K-Typus und P-Typus und die Krise der Einfühlung” (BFA 22, 390).

¹⁷ Ebd., S. 392.

¹⁸ Ebd., S. 390f.

¹⁹ Vgl. Neithard Bulst, Jörg Fisch, Reinhart Koselleck und Christian Meier, “Revolution,” in Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck, Hrsg., *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 5 (Stuttgart: Klett-Cotta, 1984), S. 653-788; hier S. 671.

²⁰ Zur astronomischen Valenz des Revolutionsdiskurses und der Ästhetik von Kreis- und Umlaufbewegung im *Leben des Galilei* vgl. Lars Friedrich, “Der Stern der Souveränität. Poetik des Revolutionsdramas” (Arbeitstitel der im Entstehen begriffenen Habilitationsschrift).

²¹ Ernst Friedrich Schumacher und Renate Schumacher, *Leben Brechts in Wort und Bild* (Berlin: Henschel, 1981), S. 132.

²² Bertolt Brecht, “Bauart der Klassiker” (BFA 23, 379-380; hier 380).

²³ Georg Büchner, *Danton's Tod. Ein Drama*, 1835, in Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, Henri Poschmann u.a., Hrsg., Bd. 1 (Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verlag, 1992), S. 11-90; hier S. 13.

²⁴ Brecht, “K-Typus und P-Typus und die Krise der Einfühlung” (BFA 22, 390).

²⁵ Vgl. Bulst, Fisch, Koselleck und Meier, “Revolution,” S. 670f.

²⁶ Büchner, *Danton's Tod*, S. 49.

²⁷ Bulst, Fisch, Koselleck und Meier, “Revolution,” S. 735. Zum Kollektivsingular vgl. ebd., S. 734-739.

²⁸ Bertolt Brecht, *Trommeln in der Nacht* (BFA 1, 175-239; hier 228).

²⁹ Büchner, *Danton's Tod*, S. 23.

³⁰ Karl Marx, "Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte," in Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED, Hrsg., Bd. 8 (Berlin: Dietz, 1960), S. 111-207; hier S. 115.

³¹ Bertolt Brecht, Tagebucheintrag vom 4. 10. 1921 (BFA 26, 248).

³² Brecht führt *Danton's Tod* in diesem Zusammenhang an in Brecht, "Bauart der Klassiker" (BFA 23, 380).

³³ Bertolt Brecht, "Ist die Aufführung des Fragments gerechtfertigt?" (BFA 24, 431-433; hier 431f.).

Lazzaroni: On the Poetics of Covered Tracks in Büchner's *Leonce und Lena* and in Brecht's Writings

In his romantic comedy *Leonce und Lena* Georg Büchner excessively uses puns and jokes to obscure the play's social-revolutionary implications. The essay explicates the secret history of the figure of the "Lazzaroni" in German intellectual history from the 17th century to the Vormärz period. In *Leonce und Lena*, the figure of the Lazzaroni is invoked to suggest an alternative model of socio-economic reproduction, a model which is not based on labor and exploitation. Büchner's style in *Leonce und Lena* is chatty and secretive at the same time, giving the play an aura of elaborate conspiracy. In its second part, the essay traces motives and techniques of conspiracy in the writings of Brecht. While Brecht was initially fascinated by conspirational forms of communication, he finally overcame this fascination. The 20th century, with its proliferating intelligence apparatus, its black site prisons, and its *desaparecidos*, has shown how susceptible to manipulation the once celebrated art of covering one's trace – "*Verwisch die Spuren!*" – actually is. Brecht met this historical challenge with his dialectical theater of disclosure. In closing, the essay discusses gains and losses of this move.

In seinem Lustspiel *Leonce und Lena* verwendet Georg Büchner übermäßig Witze und Wortspiele, um die sozialrevolutionären Folgen des Stücks zu verschleiern. Dieser Beitrag erläutert die geheime Geschichte der Lazzaroni-Figur in der deutschen Ideengeschichte vom 17. Jahrhundert bis zum Vormärz. In *Leonce und Lena* wird diese Figur aufgerufen, um eine sozialwirtschaftliche Alternative naheulegen, die nicht auf Arbeit und Ausbeutung basiert. Büchners Sprachstil in *Leonce und Lena* ist gesprächig und verschwiegen zugleich, und das verleiht dem Stück einen Hauch von Verschwörung. Im zweiten Teil untersucht der Beitrag Motive und Techniken der Verschwörung bei Brecht. Obwohl Brecht zunächst von verschwörerischen Kommunikationsweisen fasziniert war, überwindete er am Ende diese Faszination. Das 20. Jahrhundert mit seinem Sicherheitsapparat, seinen Geheimgefängnissen und seinen *desaparecidos* hat gezeigt, wie manipulierbar die einst so geschätzte Geheimhaltung—"*Verwisch die Spuren!*"—eigentlich ist. Brecht stellte sich dieser Herausforderung mit seinem dialektischen Theater der Enthüllung. Abschließend werden positive und negative Folgen dieser Lösung diskutiert.

Lazzaroni. Zu einer Poetik der verwischten Spur in Büchners *Leonce und Lena* und bei Brecht

Patrick Eiden-Offe

“Theater der Revolution,” oder “Theatralität der Revolution”: – man ist versucht, das mit Ostentation, mit Zur-Schau-Stellung der Revolution zu verwechseln, mit einem *showing-off* vielleicht sogar. Nun müssen sich aber Revolutionäre zunächst und zumeist, zu allen Zeiten und fast an allen Orten, im Verborgenen halten; der Revolutionär darf gerade nicht damit hausieren gehen, dass er Revolutionär ist. Das Revolutionär-Sein ist bei den Mächtigen der Welt zumeist nicht besonders gut angeschrieben. Unsere gegenwärtigen liberal-demokratischen Gesellschaften sind da sicherlich eine historische Ausnahmerecheinung: Bei uns gilt es als chic oder gar als gesellschaftlich überlebensnotwendig, revolutionär zu sein. Aber auch das ist ein lokal sehr begrenztes Phänomen – Berlin-Mitte ist da sicherlich besonders herausgehoben –, und vielleicht kann man aus dieser Ausnahme auch schließen, dass es den ostentativen Revolutionären unserer Gegenwart nicht allzu Ernst um die Revolution zu tun sein kann; und das wiederum weiß der Kapitalismus, der “pokerfaced man,” wie er bei Brecht heißt, nur allzu gut.¹

Wenn ich “Theatralität der Revolution” mit Ostentation übersetze und dann eine gewisse Skepsis äußere, dann setze ich aber vielleicht einen zu engen Begriff von Theater und Theatralität an. Es gibt vielleicht auch ein Theater der Revolution, das zeigt, dass und wie sich die Revolution und die Revolutionäre im Verborgenen halten; ein Theater der Revolution, das die Revolutionäre nachgerade darin einübt, sich im Verborgenen zu halten und ihre Spuren zu verwischen: ein Theater der Verschwörung, des Geheimbundes, der Kommunikation über Losungsworte. Ein solches Theater könnte die Frage der Revolution vielleicht auch für uns wieder neu und anders auf die Tagesordnung setzen; dass es in der Gegenwart ein zumindest diffuses Bedürfnis nach revolutionärer Verschwörung gibt, das könnte man aus der Furore schließen, für die vor einiger Zeit das poetisch-politische Pamphlet *Der kommende Aufstand* gesorgt hat: eine kleine Schrift, die über weite Strecken nichts anderes als eine Verhaltenslehre des revolutionären Lebens im Verborgenen darstellt.² Vielleicht, so wäre zu hoffen, lassen sich unsere Reflexionen über ein revolutionäres Theater der Verborgenenheit auch nutzen, solche Verschwörungsszenarien kritisch zu überprüfen.

Ein Theater der Verschwörung, des Geheimbundes, der Kommunikation über Losungsworte – das leitet über zum notorischen Verschwörer und Umstürzler Georg Büchner und, vielleicht überraschend, zu *Leonce und Lena*. Bevor ich in diese Richtung weitergehe, muss ich aber zunächst noch einen kleinen Umweg nehmen, einen Umweg über einige Basisbanalitäten die Wahrheit betreffend, und einen Umweg über Wladimir Iljich Lenin. In seiner Schrift *Ein Schritt vorwärts, zwei Schritte zurück* hatte Lenin 1904 einen “Hauptgrundsatz der Dialektik” formuliert: “Eine abstrakte Wahrheit gibt es nicht; die Wahrheit ist immer konkret.”³ In einer Verteidigung seiner Schrift gegen die Kritik Rosa Luxemburgs bezeichnet Lenin diese Sätze – “dass es keine abstrakte Wahrheit gibt, dass die Wahrheit immer konkret ist” – gar als “Abc der Dialektik.”⁴ Brecht hat sich diesen Satz zu seinem Wahlspruch erkoren, wie wir aus Walter Benjamins Svendborger Erinnerungen wissen.⁵ Was aber heißt hier “konkret”? Für den historischen Materialisten heißt konkret: historisch konkret, und das heißt: eingeordnet in die Geschichte der Klassenkämpfe und diesen nutzbar gemacht. Ich will im Folgenden also eine sozialhistorische Konkretion in diesem Sinn versuchen, um einer Stelle, genauer gesagt: um einem einzigen Wort aus *Leonce und Lena* seine historische und dem Stück damit seine volle künstlerische Wahrheit wiederzugewinnen. Es handelt sich dabei um eine Konkretion, die es erlaubt, einen Kassiber zu bergen, den Büchner in seinem Stück deponiert hat und der an allen politischen und wissenschaftlichen Kontrollinstanzen, die sich mit dem Stück beschäftigt haben, nahezu unbemerkt vorbeigeschmuggelt werden konnte; eine *contrebande*, um mit Büchners Zeitgenossen Heine zu sprechen, die bisher kaum ein Zollbeamter des geistigen Verkehrs aufgespürt hat.⁶ Der Kassiber umfasst, in seiner materiellen Zeichengestalt, exakt ein Wort, das zweimal ausgerufen wird. Das Wort ist “Lazzaroni,” es fällt in einer kurzen, euphorischen Rede, die Leonce am Ende der dritten Szene des ersten Akts hält, nachdem er, zusammen mit seinem zwielichtigen Gesellen Valerio, beschlossen hat, sich der drohenden Zwangsheirat mit der Prinzessin Lena durch Flucht zu entziehen:

Ah Valerio, Valerio, jetzt hab' ich's! Fühlst du nicht das Wehen aus Süden? Fühlst du nicht wie der tiefblaue glühende Aether auf und ab wogt, wie das Licht blitzt von dem goldnen, sonnigen Boden, von der heiligen Salzfluth und von den Marmor-Säulen und Leibern? Der große Pan schläft und die ehernen Gestalten träumen im Schatten über den tiefrauschenden Wellen von dem alten Zaubrer Virgil, vom Tarantella und Tambourin und tiefen tollen Nächten, voll Masken, Fackeln und Gitarren. Ein Lazzaroni! Valerio! Ein Lazzaroni! Wir gehen nach Italien.⁷

Diese Passage wurde in der Rezeptions- und Forschungsgeschichte überwiegend als Ausdruck einer stereotypen und daher eher harmlosen

Italiensehnsucht gedeutet. Es ist, so hat E. Theodor Voss in seinem kapitalen Aufsatz über “Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*” gezeigt,⁸ hier zwar zweifellos Italiensehnsucht im Spiel, diese aber ist im deutschen Vormärz alles andere als harmlos. Wer oder was also sind “Lazzaroni”?

Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir zunächst auf eines der zentralen Dokumente deutscher Italiensehnsucht zurückgreifen, auf Goethes *Italienische Reise*. Bei seinem zweiten Neapel-Aufenthalt, im Mai 1787, kommt Goethe auf die berühmt-berüchtigten Armen der Stadt zu sprechen; der Eintrag vom 28. Mai widmet sich ihnen ganz. Goethe stellt zunächst fest, dass es sich bei diesen nicht um “Müßiggänger” handelt, wie es sein Reiseführer, der sonst so “gute und so brauchbare Volkmann,” behauptet.⁹ Bei den in der Tat äußerst zahlreichen Armen der Stadt – Volkmann spricht von dreißig- bis vierzigtausend bei einer Bevölkerung von etwa 300.000; in Büchners Schulheften findet sich die Zahl von “60,000 Laceroni” bei angenommenen 350.000 Einwohnern¹⁰ – beobachtet Goethe eher das, was man heute als informelle Ökonomie der Subalternen bezeichnet: alle sind dauernd beschäftigt, alle dauernd in Bewegung, aber ohne feste und definierbare Beschäftigung. Sie betreiben Straßenhandel mit Obst und Limonade, sie sammeln Müll und Dung oder betätigen sich als “Beiläufer und Handlanger.”¹¹

Über Fichtes *Grundlage des Naturrechts* von 1796, wo es im §19 heißt, dass die “Lazzaronis alles ihr absolutes Eigentum stets auf dem Leibe” trügen und also nicht viel davon besitzen können,¹² lässt sich die Spur der Lazzaroni zu Hegels *Grundlinien der Philosophie des Rechts* von 1821 verfolgen, und genauer: zum berühmten § 244. Hier betont Hegel die Notwendigkeit, mit der in einem modernen, arbeitsvermittelten System des Wirtschaftens – der Kapitalwirtschaft – eine Polarisierung des gesellschaftlichen Reichtums und ein “Herabsinken einer großen Masse unter das Maß einer gewissen Subsistenzweise,” also eine Verelendung dieser Masse, verbunden ist. Diese Masse wird zum “Pöbel,” wenn zum objektiven Elend die entsprechende subjektive Einstellung hinzutritt. Diese “Gesinnung” erläutert Hegel in einem Zusatz:

Die Armut an sich macht Keinen zum Pöbel: dieser wird erst bestimmt durch die mit der Armut sich verknüpfende Gesinnung, durch die innere Empörung gegen die Reichen, gegen die Gesellschaft, die Regierung usw. Ferner ist damit verbunden, dass der Mensch, der auf die Zufälligkeit angewiesen ist, leichtsinnig und arbeitsscheu wird, wie z. B. die Lazzaronis in Neapel. Somit entsteht im Pöbel das Böse, dass er die Ehre nicht hat, seine Subsistenz durch seine Arbeit zu finden, und doch, seine Subsistenz zu finden, als sein Recht anspricht...Die wichtige Frage, wie der Armut abzuhelpen sei,

ist eine vorzüglich die modernen Gesellschaften bewegende und quälende.¹³

Hegel konstatiert nicht nur die notwendige “Erzeugung des Pöbels” in der modernen Gesellschaft, er macht im Pöbel auch den Keim kommender revolutionärer Unruhen aus, die mit der gleichen Notwendigkeit erzeugt zu werden scheinen.

Wie kommt Hegel auf diese Idee? Und warum kommt Hegel angesichts der Gefahr einer Revolution ausgerechnet auf die Lazzaroni zu sprechen – handelt es sich doch offenbar um ein systemisches Problem, nicht ein lokales, spezifisch Neapolitanisches? Die Antwort liegt in der Geschichte, in einer Geschichte, die heute weitgehend vergessen ist, die aber im deutschen Vormärz noch allenthalben präsent war.

Das Wort *Lazzaroni* taucht historisch zum ersten Mal im Zusammenhang mit einer Revolte auf, die am 7. Juli 1647 in Neapel ausgebrochen war.¹⁴ Unter Führung des Fischers Masaniello erhoben sich die Lazzaroni von Neapel; Anlass war eine Erhöhung der Obststeuer durch den spanischen Vizekönig, der das Königreich Neapel regierte. Aus dem spontanen Protest wurde eine revolutionäre Erhebung, die zur Vertreibung der Stadtoberen und zu einer Machtübernahme durch Masaniello führte. Auch wenn die Revolte nur zehn Tage andauerte – dann wurde Masaniello gemeuchelt und das alte Regiment wiedereingeführt –, waren ihre Wirkung und ihr Nachleben doch beträchtlich. Schon 1649 erschien ein erstes italienisches Theaterstück über Masaniello und den Lazzaroni-Aufstand von “T. B.,” das sofort ins Englische übersetzt wurde;¹⁵ Bezugnahmen auf die Revolte lassen sich in den folgenden Jahren überall in Europa ausmachen. Der deutsche Frühaufklärer Christian Weise veröffentlicht 1682 ein *Trauer-Spiel von dem neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello*,¹⁶ und John Locke macht sich 1689 in §79 seines *First Treatise of Government* über die Idee des königlichen Gottesgnadentums lustig, indem er dieses auch für Masaniello und Don Quixote reklamiert.¹⁷ Spinoza schließlich, der libertär-demokratische Autor des *Tractatus politicus*, zeichnet sich – offenbar bewundernd – in seinen Notizbüchern selbst in der Gestalt des Masaniello: ein verstelltes Selbstportrait. So jedenfalls überliefert es Spinozas Biograf Johannes Colerus, dem die Notizbücher mit den Zeichnungen noch vorlagen, die in der Zwischenzeit leider verloren gegangen sind.¹⁸

Peter Linebaugh und Marcus Rediker, auf deren Darstellung in ihrem Buch *Die vielköpfige Hydra* ich mich hier stütze,¹⁹ nennen drei Gründe, warum die Revolte des Masaniello eine solche Nachwirkung hatte: Zum ersten kann man, bei aller lokalen Spezifik, in den Lazzaroni ein neues historisches Subjekt ausmachen: ein plebejisches, früh-proletarisches Subjekt, das in

seiner Revolte von keinerlei Besitz mehr ausgeht. Zum zweiten ist dieses Subjekt wesentlich urban; Neapel war Mitte des 17. Jahrhunderts die zweit- oder drittgrößte Stadt Europas, die Lazzaroni sind in ihrer schieren Masse nur als urbanes Phänomen denkbar. Schließlich und drittens stellt sich der Aufstand als Kristallisation eines globalen revolutionären Zyklus dar. Linebaugh und Rediker ziehen Verbindungslinien zwischen dem englischen Bürgerkrieg, der sich gerade radikalisiert, Aufständen in Irland und Sklavenrevolten in der Karibik, Westafrika und Nordamerika. In diesem Zusammenhang ist es kein Zufall, dass Neapel nicht nur eine Metropole, sondern auch eine große Hafenstadt ist; wesentlicher Kommunikationskanal des umrissenen revolutionären Zyklus war die internationale Seeschifffahrt und ihr rebellisches Personal. Erzählungen über die Rebellion zirkulierten hier und dienten zur Artikulation gemeinsamer revolutionärer Erfahrungen im globalen Maßstab. Schon im November 1647 jedenfalls konnte ein Radikaler in London seinen Widersachern drohen: "The same business we are upon is perfected in Naples, for if any person stand up for monarchy there, he is immediately hanged at his door."²⁰

Für den Büchner-Zusammenhang stellt sich nun die Frage, ob dies alles im Vormärz, in den 1820er und 30er Jahren noch präsent war. Die Tatsache, dass Hegel seinem Paragraphen über den Pöbel einen Zusatz nachschickt, der auf die Lazzaroni hinweist, deutet daraufhin, dass der umrissene sozialrevolutionäre Zusammenhang zumindest noch nicht ganz vergessen war. Darüberhinaus aber wurde die Erinnerung an die revolutionäre Tradition der Lazzaroni im Vormärz aber auch wieder aktiviert, und zwar durch die Carbonari. Unter diesem Namen tummelten sich in Süditalien spätestens seit der napoleonischen Besetzung zahlreiche Geheimbünde, die so geheim agierten, dass bis heute nicht wirklich klar ist, was in diesen Bünden eigentlich von Statten ging. Oder, um es historisch wohl richtiger zu sagen: Es gab keine übergreifende Gesamtstruktur dieser Bünde; bekannt und einheitlich war, dass in ihre Riten und Glaubenssätzen Elemente der Freimaurerei integriert waren und dass sie sich einem italienischen Patriotismus und Republikanismus verschrieben haben. Ihr größter Erfolg war die neapolitanische Revolution von 1820, in der Ferdinand, der König der beiden Sizilien, zur Annahme einer Verfassung gezwungen wurde. Allerdings wurde die Revolte schon wenig später von Truppen Metternichs niederkartätscht, die Zugeständnisse rückgängig gemacht. Es begann eine regelrechte Hexenjagd gegen die Carbonari, bei der nicht zuletzt die heilige römische Kirche tatkräftig mitmischte.

Im zeitgenössischen deutschen Diskurs wurden die Carbonari mit den Lazzaroni überblendet. Das lässt sich an der "Neapolitanischen Straßen-Unterredung" des Radikalliberalen Victor A. Coremans aus dem Jahr 1834 sehen.²¹ In diesem Text unterhalten sich ein "Carbonari" und ein "Lazzaroni;" der Carbonari versucht den Lazzaroni zu agitieren, dieser

wirft den Carbonari aber bald deren Geheimniskrämerei vor und verweist stattdessen auf die Stärke Masaniellos: “Kennst du den Namen: Masaniello? Das war ein Mann, der handelte frei und offen, der war stark, denn mit dem hieltens alle Lazzaroni. Ihr seyd schwach und feig und versteckt euch hinter Albernheiten.” Der Carbonari zieht beleidigt weiter, während der Lazzaroni sich zu seinen Kumpanen legt und mit ihnen König und Herrgott einen guten Mann sein lässt. Das Ende stimmt pessimistisch bei Coremans: Weder der Verschwörer mit seiner Organisation noch die Armen in ihrer Masse können etwas ausrichten gegen die herrschenden Zustände der Welt, wenn sie nicht zusammenfinden.²²

Die Carbonari werden schließlich zu Namensgebern, wenn nicht organisatorischen Vorbildern, einer anderen Geheimorganisation. Im Frankreich der späten Restaurationsepoche gründet sich die Charbonnerie, ein revolutionärer Geheimbund, der sehr schnell unter den Einfluss von Philippe (Filippo) Buonarotti gerät, einem Italiener, der zugleich ein Veteran des egalitären Flügels der ersten Französischen Revolution ist. Während sein Lehrer und Genosse Gracchus Babeuf 1797 nach der Aufdeckung seiner “Verschwörung der Gleichen” hingerichtet worden war, konnte Buonarotti fliehen; er veröffentlicht 1828 eine einflussreiche Schrift über Babeuf und wird damit zum Gründer des Neo-Babouvismus, der wiederum zu einer Keimzelle der proletarisch-frühsozialistischen Bewegung in Frankreich wird.²³ Das Geheimbundwesen wird ab jetzt sozial und politisch eindeutig festgelegt: es geht nun um Klassenkampf statt Freimaurertum. Der später am bekanntesten gewordene Vertreter der Charbonnerie ist Louis-Auguste Blanqui, jener Mann, von dem Walter Benjamin sagen wird, dass der “Erzklang” seines Namens “das vorige Jahrhundert erschüttert” habe.²⁴ Die Bezeichnung Blanquismus wird später zum Synonym für Putschismus – eine politische Taktik, die einseitig auf Machterwerb durch den Gewaltstreich setzt und sich weniger um Verwurzelung im “Volk” oder in der Klasse kümmert – so wie dies schon der Lazzarone in Coremans Dialog dem Carbonaro vorwirft und wie dies, jetzt explizit unter dem Titel des Blanquismus, Rosa Luxemburg Lenin vorwerfen wird,²⁵ aus Lenins Antwort wurde schon zitiert.

Büchner hat das französische Geheimbundwesen bei seinem Studienaufenthalt in Straßburg 1831 – 1833 kennengelernt; er hat sich zumindest im Dunstkreis der dortigen Sektion der *Gesellschaft der Menschenrechte* bewegt, von der er wiederum Namen, Programmatik und Organisationsprinzipien zurück nach Hessen importiert. Bedeutendste Frucht dieses Bundes ist *Der Hessische Landbote*; die Redaktionsgeschichte dieser Flugschrift mit der oft beschriebenen Mäßigung und Verbürgerlichung der Aussage durch den Pfarrer Friedrich Ludwig Weidig kann auch als eine Geschichte der Austreibung der französischen sozialrevolutionären Strömungen aus der hessischen Opposition beschrieben werden.²⁶

Wir sind nun schon nahe an die Entstehungszeit von Büchners *Leonce und Lena* herangekommen. Der letzte Schritt aus der Geschichte zu diesem Stück führt nun – ausgerechnet – über die Oper, genauer: über die große historische Oper *La Muette de Portici* (*Die Stumme von Portici*) aus dem Jahr 1828, komponiert von Daniel-François-Esprit Auber nach einem Libretto von Eugène Scribe. Diese Oper, heute weitgehend vergessen, war zeitgenössisch in ganz Europa ein riesiger Erfolg. Held der Oper ist der Fischer Masaniello, die Intrige entspinnt sich um eine – historisch frei erfundene – Vergewaltigung Fenellas, der Schwester Masaniellos, durch den Sohn des Vizekönigs sowie die Sühnung des Verbrechens in einer überaus furios komponierten revolutionären Massenszene auf dem Marktplatz von Neapel im dritten Akt. Am Ende bricht der Vesuv aus. So einfältig die Geschichte heute wirkt, so fulminant ihre Wirkung: Schon während einer Aufführung in Brüssel im August 1830 kommt es zu Tumulten, die sich ausweiten und schließlich zur Revolution und zur Unabhängigkeit der Republik Belgien führten. Im Verlauf dieser Revolution kommt es zu zahlreichen Aufständen pauperisierter Arbeiter, zu Plünderungen von Lebensmitteldepots und zu Maschinenstürmereien in ganz Belgien. Das aufgerührte Proletariat wird erst spät von neu eingesetzten, jetzt republikanischen Bürgerwehren wieder unter Kontrolle gebracht.

Die Brüsseler Ereignisse waren nicht die einzigen bemerkenswerten Vorkommnisse um Aufführungen der *Stimmen von Portici* herum: Im Frankfurter Stadttheater kam es im September 1831 zu einer Aufführung, bei der die Polizei einrücken musste, weil nicht nur das Publikum, sondern auch die Statisten auf der Bühne in Freiheitsgesänge ausbrachen. Im Dezember 1836, nun schon nach der Fertigstellung von *Leonce und Lena*, berichtet der Vater Büchner in einem Brief, dass dessen beide Schwestern Mathilde und Luise sich gerade in Darmstadt bei einer Aufführung einer nun allerdings entschärften *Stimmen* befänden.

Dass Aubers Oper im Hintergrund von *Leonce und Lena* zu vernehmen ist, darauf deutet eine Stelle in der Schlusszene des Stücks (III, 3). Nachdem Leonce und Lena als Automaten verkleidet im Schloss von König Peter erschienen sind, versucht Valerio, dem König die beiden Automaten schmackhaft zu machen und ihn so zu einer Verheiratung der beiden *in effigie* zu verführen: “Sie sind sehr gebildet, denn die Dame singt alle neuen Opern und der Herr trägt Manschetten.” Der einfältige König Peter ahnt, worum es gehen könnte und benennt, wenn auch ohne viel Durchblick, die mögliche Konsequenz einer vielleicht allzu weit gehenden Liebe zu den neuen Opern, wenn er fragt: “In effigie? in effigie? Präsident, wenn man einen Menschen in effigie hängen lässt, ist das nicht eben so gut, als wenn er ordentlich gehängt würde?”²⁷

Versuchen wir also nach der historischen Konkretion die Stelle zu verstehen, um die es immer noch geht, so kann Leonce' Ausruf "Ein Lazzaroni! Valerio! ein Lazzaroni! wir gehen nach Italien!" als Aufruf zu einer revolutionären Verschwörung gelesen werden: Wir verschwören uns, um wie die Carbonari 1820 und die Lazzaroni 1647 die alte Ordnung der Dinge über den Haufen zu werfen. Vielleicht handelt es sich aber auch um eine Szene des Erkennens: Leonce erkennt in Valerio den Lazzarone, den Mit-Verschworenen. Denn die Identität Valerios bleibt am Anfang des Stücks seltsam unbestimmt, und es wird auch nie recht klar, in welchem Verhältnis er formal zu Leonce steht. Wenn der Ausruf "Ein Lazzaroni! Valerio! ein Lazzaroni! wir gehen nach Italien!" ein Aufruf zur revolutionären Verschwörung ist, dann sind auch die "tiefen tollen Nächte" vielleicht weniger harmlos als zunächst angenommen; dann gleichen diese Nächte eher dem nächtlichen Marktplatz von Neapel, mitten im Aufruhr, so wie sie Aubers Oper in ihrem dritten Akt zeigt. Die Requisiten, die Leonce aufruft: "Tarantella und Tambourin...Masken, Fackeln und Gitarren" jedenfalls tauchen alle auch in der Oper auf; die Fackeln werden hier allerdings ins Rathaus geschleudert und setzen dieses in Brand.

Berücksichtigt man den sozialhistorischen Hintergrund des Begriffs der Lazzaroni, dann erhalten auch die Erwägungen über Arbeit und Müßiggang, die das ganze Stück durchziehen, eine neue Prägnanz: In einer Gesellschaft, in der – wie schon Hegel das festgestellt und analysiert hat – nicht nur die Sicherung der Subsistenz, sondern auch der Zugang zu einer individuell und sozial sinnvollen Existenz ausschließlich über Arbeit geregelt wird, erscheint die Existenzweise der Lazzaroni als echte Alternative, als alternatives Modell der materiellen Reproduktion. Hier können wir zurückkommen auf Goethe: Dieser hatte festgestellt, dass die Lazzaroni nur auf den als Müßiggänger wirken müssen, der in der Arbeit mehr sieht als bloße Sicherung der materiellen Reproduktion. Nur wer lebt, um zu arbeiten – und das tun, so schreibt Goethe äußerst hellichtig, vor allem die Nordeuropäer und die Deutschen –, muss den Charakter jener Tätigkeiten verkennen, welche die Lazzaroni ausüben. Denn diese arbeiten nur, um zu leben; deshalb tun sie auch mal dies, mal jenes, ohne das mit allzu großer Sinnzumutung aufzuladen.

Wenn der Prinz Leonce ahnt, dass sein eigener Müßiggang ihm auch deshalb so sinnentleert vorkommt, weil er auf dem Blutschweiß der Arbeit der Armen beruht, dann eröffnen die Lazzaroni für Leonce eine Möglichkeit, die ganze Opposition von Arbeit und Müßiggang zu verschieben. Nach dieser Lesart wäre das zweimal exklamierte "Lazzaroni" im Stück nur das Losungswort, das eine alternative politisch-ökonomische Sinndimension erschließt; eine Dimension, die im ganzen Stück gegenwärtig ist, wenn auch bloß in der Latenz einer Andeutung.

Wie wird nun diese elementare Doppelbödigkeit im Stück, in dessen literarischer Faktur, umgesetzt? Hier lassen sich einige Elemente festmachen, die auch Brecht, gemäß seiner Theatertheorie, geschätzt haben könnte und vielleicht auch an diesem Stück geschätzt hat. Brecht hat sich, so kann vorweg geschickt werden, nie ausführlich zu *Leonce und Lena* geäußert. In einer Notiz zur "Bauart der Klassiker" ruft Brecht dazu auf, gerade die "unaufhörlichen Experimente unsere Klassiker [zu] studieren. Welche Unterschiede zwischen den 'Räubern' und dem 'Tell', zwischen dem 'Faust' und der 'Iphigenie'... zwischen 'Wozzeck' und 'Leonce und Lena!'"²⁸ In der 7. Szene des *Herrn Puntila* gibt es eine ziemlich klare Anspielung auf die Bauernszene aus *Leonce und Lena*, wenn Herr Puntila, wie der Landrat bei Büchner, seinen Untergebenen empfiehlt, klug zu sein und sich "für's erste mit'n Geruch vom Essen" zu begnügen,²⁹ bei Büchner wird den Bauern allerdings unter der Hand noch die Möglichkeit gelassen, dass sie womöglich bei dieser ganzen Aktion auch "den Braten" riechen und daraus ihre Konsequenzen ziehen könnten...³⁰

Was also könnte Brecht, jenseits dieser manifesten Stellungnahmen, an *Leonce und Lena* geschätzt haben? Hier wäre zunächst die Maskenhaftigkeit der Figurenzeichnung zu nennen, oder in brechtscher Terminologie: die strenge Typisierung. Dass eine solche in *Leonce und Lena* vorliegt, sieht man negativ schon an dem, was dem Stück in seiner Rezeptionsgeschichte immer wieder vorgeworfen wurde: Blutleere und Schablonenhaftigkeit.

Dazu passt ein nächster Punkt, der Brecht sicherlich an *Leonce und Lena* gefallen hat: Das ist der Montagecharakter des Textes oder gar das Plagiaristische daran; *Leonce und Lena* ist, wie alle literarischen Texte Büchners, große Kopier-Kunst: Kunst aus Kunst, was dem Stück immer wieder den Vorwurf des "Papiernerens" eingebracht hat.³¹ In diesem Stück wird gar nicht erst so getan, als sprächen hier authentische Subjekte über ihr tief empfundenes Innenleben, als gäbe es hier einen wahrhaftigen Ausdruck echter Seelen, in die man sich einfühlen könnte. An einer berühmten Stelle des Stücks stellt Leonce klar, dass der Mensch in seiner hochwohlgeborenen Individualität nichts als ein Effekt der Sprache ist, die ihn spricht. Hier geht Büchner dann allerdings einen entscheidenden Schritt weiter, einen Schritt, mit dem – so möchte ich behaupten – Brecht seine Schwierigkeiten gehabt hätte.

Denn die wichtigste Maske der Verschwiegenheit in *Leonce und Lena* ist das Geschwätz und die Geschwätzigkeit, genauer noch: das Wortspiel und der Kalauer: "Mensch, du bist nichts als ein schlechtes Wortspiel. Du hast weder Vater noch Mutter, sondern die fünf Vokale haben dich miteinander erzeugt." Der Mensch ist Effekt nicht nur der Sprache, sondern ein Effekt des Kalauers; sein Wesen ist Montage, er geht hervor aus einer fortgesetzten, in sich aber

sinnfreien Rekombination des Buchstabenmaterials. Psychoanalytisch inspirierte Interpretinnen und Interpreten sahen hier die Elternlosigkeit des Unbewussten und den Automatismus der Signifikantenlogik offengelegt; bevor wir nun aber dieser Interpretation ins Überzeitliche folgen, springt wiederum Valerio ein und führt den Komplex in seine historische Situation zurück; denn Valerio entgegnet: “Und Sie Prinz, sind ein Buch ohne Buchstaben, mit nichts als Gedankenstrichen.”³² Damit verweist er auf eine gängige Praxis der Literaturproduktion unter Bedingungen der Zensur. Streichungen des Zensors, oder Streichungen, die der Autor selbst in Vorwegnahme einer zu erwartenden Zensur vornimmt, werden in den Texten des Vormärz häufig durch Gedankenstriche markiert. Auf die Spitze getrieben wird dies in einem berühmten Gedicht Heinrich Heines, das nur aus Gedankenstrichen sowie den einleitenden Worten “Die deutschen Censoren” und dem später eingestreuten Wort “Dummköpfe” besteht.³³ Valerios Einwand kann demnach vielleicht auch so verstanden werden, dass die schlechten Wortspiele, von denen die Figuren nach Leonece’ Aussage hervorgebracht werden, selbst als Gedankenstriche gelesen werden müssen, die wiederum andeuten, dass hier mehr und anderes zu lesen gewesen sein wird als das, was tatsächlich dasteht; dass hier Dinge – die eigentlichen, die eigentlich wichtigen vielleicht – dazu gedacht werden müssen, weil sie nicht dastehen und auch nicht dastehen können. Das Wortspiel ist wie der Gedankenstrich Markierung und Umgehung der Zensur in einem.

Wir haben es in *Leonce und Lena* also mit dem Thema der Verschwörung als politischer Praxis zu tun – das Stück ist lesbar als Aufruf zur verschwiegen-verschworenen Subversion. Medium und sprachliches Gestaltungsprinzip dieser Botschaft ist das Wortspiel: der Kalauer als Formprinzip. Beides aber, Verschwörung wie Kalauer, ist Brecht problematisch geworden. Im folgenden möchte ich einerseits eine tiefe Ambivalenz aufzeigen, die sich bei Brecht im Bezug auf das Wortspiel, den Kalauer und die Albernheit findet; andererseits möchte ich – wenigstens in groben Zügen – eine Entwicklung nachzeichnen, die sich bei Brecht in Bezug auf das Thema der Verschwörung vollzieht: von einer gewissen Faszination bis zur expliziten Ablehnung. Zuletzt werde ich andeuten, wie Brecht in einem seiner späten Stücke, im *Schweyk*, eine Überkreuzung von kalauerhaftem Sprechen und subversiver Verschwiegenheit gelingt, in der die Tradition von *Leonce und Lena* eine Fortsetzung findet.

Brecht hat sicher nichts gegen Kalauer als solche, er gibt sogar immer wieder vor, sie zu schätzen: Deckname dieser Vorliebe Brechts ist der Name Karl Valentin. Bei Valentin dient der Kalauer zur augenblicklich-explosiven Destruktion offizieller Sinnzumutung; zur Entlarvung der elementar ideologischen Struktur von Sprache überhaupt, insofern diese Zusammenhänge behauptet, wo nur Zerstreuung herrscht, und haltlose Sinnbezüge herstellt

über Abgründe des Unsinnns. Dies war es, was Brecht an Valentin goutieren konnte. Aber der Kalauer als Formprinzip, als Konstruktionsprinzip eines ganzen Stücks und seiner politisch-revolutionären Doppelcodierung zumal? Das liegt jenseits des Horizonts, vor dem sich Brecht auf Valentin bezieht. Das zeigt sich nicht zuletzt an jener für das Verhältnis Brechts zu Büchner – und zu Valentin – so zentralen Stelle aus dem *Messingkauf*, wo Brecht eine bemerkenswerte Opposition konstruiert. Nachdem “der Dichter *Büchner*” und der “Dichter *Wedekind*” als Vorbilder des jugendlichen Dichters gewürdigt wurden, heißt es schließlich: “Aber am meisten lernte er von dem Clown *Valentin*, der in einer Bierhalle auftrat.” Warum “aber”? Und auf welcher Grundlage basiert, bei aller Nähe, die Opposition von “Dichter” und “Clown”? Hier drückt sich eine gewisse Verkennung Büchners und besonders eine Verkennung von *Leonce und Lena* aus, das in mancher Hinsicht von einem “Clown” geschrieben wurde und in dem ein “Clown” eine wesentliche Rolle spielt. Mit einer solchen Verkennung des Stücks aber steht Brecht nicht allein; für Hans Mayer etwa, einen der besten Leser sowohl Büchners wie Brechts, ist, so schreibt er in seinem ebenfalls in der Emigration entstandenen Buch *Georg Büchner und seine Zeit, Leonce und Lena* nichts als ein harmloses “romantisch-ironisches Zwischenspiel,” eine Fingerübung zwischen den Großwerken *Danton* und *Woyzeck*. Vielleicht aber waren Mayer und Brecht, bei aller dialektischen Versiertheit, hier zu arglos. Dass das Clowneske zum Medium politischer Subversion, der Klamauk gar als politisches Organisationsprinzip funktionieren soll, scheint ihnen zu viel der Dialektik gewesen zu sein.

Dabei hätte Brecht an der elementaren Unstimmigkeit zwischen Botschaft und Medium, zwischen Ziel und Mittel, die hier für *Leonce und Lena* behauptet wird, sicherlich Gefallen finden können. In seinen Gesprächen mit Walter Benjamin im Svendborger Sommer 1934, die immer wieder um Kafka kreisen, stellt Brecht eine Unterscheidung von zwei Schriftsteller-Typen auf: dem Visionär auf der einen, dem Besonnenen auf der anderen Seite. Dem Visionär sei es “ernst,” dem Besonnenen “nicht ganz ernst.” Kafka aber sei, wie viele Große, wie Kleist, Grabbe und Büchner, ein “Gescheiterter,” weil “unentscheidbar” bleibe, zu welchem Typus er gehöre.³⁴ Die Wahl der Mittel in *Leonce und Lena* ist die eines Besonnenen – das sieht auch Mayer richtig, wenn er das Element der Ironie und des Spiels betont; die politische Botschaft aber ist die eines Visionärs. Und wer wollte entscheiden, welche Dimension nun wichtiger ist?

Bei aller Liebe zum Clownesken aber basiert Brechts Theatertheorie eben auch auf einer expliziten Abwertung des Albernens. So wird etwa in der großen Rede des Philosophen “Über die Leichtigkeit” im *Messingkauf* die zu erreichende “natürliche Heiterkeit” des Theaters abgegrenzt vom Abfall in die Albernheit; “natürlich heiter” aber würden bloß die “Pointen

und Abkürzungen” wirken, die “nicht albern” seien.³⁵ Die Abgrenzung ist konstitutiv, und die Abwertung des Albernem steht durchaus im Einklang mit den Klassikern, etwa mit bestimmten Demarkierungen in Hegels Komödientheorie. Bei Hegel muss das wahrhaft Komische vor allem abgegrenzt werden von “Torheit, Unsinn, Albernheit;” keinesfalls dürfe darum “das *Lächerliche* mit dem eigentlich *Komischen* verwechselt” werden, wie dies, vor allem in der Gegenwart, so Hegel, so oft geschehe.³⁶ Der klare Feind Hegels ist hier die romantische Ästhetik und die romantische Komödie im Speziellen. Diese zielt, wie Clemens Brentano in der “Vorerinnerung” seiner Komödie *Ponce de Leon* festhält, auf die Verwirklichung einer Komik, die daraus resultiere, dass die “Sprache durchaus frey und mit sich selbst in jeder Hinsicht spielend gehalten” sei.³⁷ Genau diese Komödie aber, die romantisch-reine Komödie *Ponce de Leon*, gibt die Unterlage ab, auf der Büchner sein Lustspiel *Leonce und Lena* geschrieben und an deren Machart er sich angelehnt hat.

Jenseits der formal-ästhetischen Reserve gegenüber dem Kalauer hat Brecht auch auf der Seite des historisch-politische Gehalts Bedenken gegen die Praxis der Verschwörung, die sich nicht erst in *Leonce und Lena*, sondern schon, wenn auch ins Private gewendet, in *Ponce de Leon* hinter der Maske des Wortspiels versteckt. Dabei hat sich Brecht durchaus gründlich mit der Verschwörung als politischer Organisations- und Aktionsform beschäftigt. Wichtigster Belegtext ist hier sicherlich das Romanfragment *Die Geschäfte des Herrn Julius Cäsar* aus den späten dreißiger Jahren. Die Überschrift des zweiten Buches, “Unser Herr C.,” lässt sich auch auflösen in “Unser Herr Catilina.” Brecht stellt hier, in aller Ambivalenz, auf der einen Seite das reale soziale Substrat der Verschwörung dar, die pauperisierten römischen Bürger, die Sklaven, die demokratischen “Straßenclubs” mit ihren klandestinen Strukturen. Auf der anderen Seite aber erscheint die Verschwörung bloß als *dernier cri* der dekadenten römischen Oberschicht. So berichtet die Kokotte Fulvia: “Die jungen und weniger jugendlichen Catilinarier stehen augenblicklich hoch im Kurs. Die Mode: schlichte, volkstümliche Toiletten. Schmuck: wenig Bernstein. Keine Färbung der Fußnägel. Konversion: die Bodenfrage.” In dieser Hinsicht bringen die Catilinarier “nur die Salons durcheinander.”³⁸ Nach und nach aber stellt sich heraus, dass die Verschwörung letztlich nur ein Instrument der Drohung im Machtkampf der Eliten ist – des Senats auf der einen, “der City” auf der anderen Seite. Und auch bei den Treffen der Catilinarier geht es nur da wirklich ernsthaft zu, wo am Rande “über Geschäftliches” verhandelt wird. Letztlich erscheint die Verschwörung als ein Komplott ohne Boden: Es gibt immer noch eine weitere Puppe in der Puppe, eine Verschwörung hinter der Verschwörung, einen Drahtzieher mehr hinter den großen Männern, die zunächst als souveräne Drahtzieher erscheinen. Dass am Ende die Großbanken als eigentliche Akteure genannt werden, ist nur ein Ausweichmanöver, weil zuvor schon klargestellt wurde,

dass auch diese Banken sich nicht immer einig sind.³⁹ Das Talent des Herrn Julius Caesar besteht also letztlich nicht darin, Herr über die Verschwörung zu bleiben, die er mit anzettelt, sondern sich jeweils schneller und überzeugender als seine Mitspieler mit den je neu entstehenden Konstellationen anfreunden und diese für sich nutzbar machen zu können.

Die katilinarische Verschwörung wird für Brecht zu einem Modell, mit Hilfe dessen auch spätere historische Entwicklungen beurteilt werden können – interessanterweise in einer Parallelbildung zum Begriff des Cäsarismus, der seit dem 19. Jahrhundert auf plebiszitär gestützte Formen diktatorischer Macht angewandt wird, etwa auf die Macht Napoleons III. In seinen Aufzeichnungen über Baudelaire, zu denen er wiederum durch Benjamins Auseinandersetzung mit dem *Second Empire* angeregt wurde, heißt es, wolle man “den dritten Napoleon mit Cäsar zu vergleichen, so wäre Baudelaire hier die fällige katilinarische Existenz;” als eine solche aber sei Baudelaire der “Dolchstoß in den Rücken Blanquis.”⁴⁰ Die “katalinarische Existenz” – pikanterweise übrigens ein Zitat Bismarcks über Ferdinand Lassalle und die frühen Sozialdemokraten⁴¹ – Baudelaires muss also abgegrenzt werden vom wirklichen Revolutionär Blanqui, der nun nicht mehr als prototypischer Verschwörer, sondern als ordentlicher Revolutionär erscheint, wie übrigens auch wieder in den *Tagen der Commune*. Hier tritt Blanqui als direkter Feind Bismarcks auf, der wiederum mit seinen französischen Klassenbrüdern konspiriert; die “katilinarischen Existenzen” in den *Tagen der Commune* sind die bürgerlichen Politiker Thiers und Jules Favre.⁴²

Brecht schickt seiner Notiz über Baudelaire das Stichwort hinterher, das uns endgültig auf die richtige Fährte setzt: “Es gibt das Proletariat, und es gibt das Lumpenproletariat, den Caesarismus und den Lumpencaesarismus.”⁴³ Brecht stimmt in seiner Einschätzung der Lage also weitgehend mit Karl Marx’ Analyse der französischen Ereignisse in der Mitte des 19. Jahrhunderts überein, so wie sie im *Achtzehnten Brumaire des Louis Bonaparte* entfaltet wird. Der Cäsarismus eines Louis Bonaparte bedarf, so Marx, eines sozialen Substrats im Lumpenproletariat, das aber – so ergänzt Brecht – durch katilinarische Gestalten wie Baudelaire ideologisch aufgerührt werden muss. Diese “katilinarischen Existenzen” aber machen nur deutlich, dass hinter den Verschwörungen bloß Geschäft und Korruption stehen. Bezeichnenderweise, und hier schließt sich ein Kreis, nennt Marx bei seiner Abfertigung des Lumpenproletariats an exponierter Stelle auch die Lazzaroni:

Unter dem Vorwande, eine Wohltätigkeitsgesellschaft zu stiften, war das Pariser Lumpenproletariat in geheime Sektionen organisiert worden, jede Sektion von einem bonapartistischen Agenten geleitet, an der Spitze ein bonapartistischer General. Neben zerrütteten Roués mit zweideutigen Subsistenzmitteln und von

zweideutiger Herkunft, neben verkommenen und abenteuernden Ablegern der Bourgeoisie Vagabunden, entlassene Soldaten, entlassene Zuchthaussträflinge, entlaufene Galeerensklaven, Gäuner, Gaukler, Lazzaroni, Taschendiebe, Taschenspieler, Spieler, Maquereaus, Bordellhalter, Lastträger, Literaten, Orgeldreher, Lumpensammler, Scherenschleifer, Kesselflicker, Bettler, kurz, die ganze unbestimmte, aufgelöste, hin- und hergeworfene Masse, die die Franzosen la bohème nennen; mit diesem ihm verwandten Elemente bildete Bonaparte den Stock der Gesellschaft vom 10. Dezember. 'Wohltätigkeitsgesellschaft' – insofern alle Mitglieder gleich Bonaparte das Bedürfnis fühlten, sich auf Kosten der arbeitenden Nation wohlzutun. Dieser Bonaparte, der sich als *Chef des Lumpenproletariats* konstituiert, der hier allein in massenhafter Form die Interessen wiederfindet, die er persönlich verfolgt, der in diesem Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen die einzige Klasse erkennt, auf die er sich unbedingt stützen kann, er ist der wirkliche Bonaparte, der Bonaparte sans phrase.⁴⁴

Im Cäsarismus oder Bonapartismus des kleinen Napoleon enthüllt sich die historische Wahrheit der Verschwörer und Geheimgesellschaften der Restaurationszeit und der Julimonarchie. Und in der Tat finden sich viele Anhänger der Charbonnerie, aber auch der saint-simonistischen Sekten der 20er und 30er Jahre, später, ab 1851, in den Reihen Louis Bonapartes wieder.⁴⁵

Hannah Arendt hat von Brecht gesagt, dass er als Mensch "nicht schweigsam, aber ungewöhnlich verschwiegen und reserviert [gewesen sei], immer bedacht, Distanz zu halten."⁴⁶ Dass ein solcher Mensch und Dichter nicht von vornherein immun gegen Verschwörungen und Komplote und die damit verbundenen sozialen und kommunikativen Praktiken gewesen sein kann, das zeigen die Gedichte aus dem *Lesebuch für Städtebewohner*. Das erste dieser Gedichte ist auch als Beschreibung konspirativer Lebenskunst zu lesen: "Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof / Gehe am Morgen in die Stadt mit zugeknöpfter Jacke / Suche dir Quartier und wenn dein Kamerad anklopft: / Öffne, o öffne die Tür nicht / Sondern / Verwisch die Spuren!"⁴⁷ Die hier vorggeführte habitualisierte Geheimniskrämerei wie die sprachliche Geste des An-sich-Haltens finden sich auch in der *Maßnahme*. Die Partei als Geheimagentur erfordert es hier sogar, dass die vier Agitatoren nicht bloß ihre Spuren verwischen, sondern gar ihre "Gesichter auslöschen" – unüberbietbare Potenz jedes Maskenwesens.⁴⁸ Im "Lob der illegalen Arbeit" schließlich wird ein "Zähes und heimliches Knüpfen / Des großen Netzes der Partei" als Aufgabe benannt, bevor schließlich die definitive Formel alles verstellten Sprechens aufgestellt wird: "Reden, aber / Zu verbergen den Redner."⁴⁹

Brecht kennt also den Reiz der Verschwörung, er huldigt durchaus einem Kult des Geheimen und Diskreten; allerdings wendet er sich genau davon dann auch wieder ab. Diese Wendung lässt sich, gleichsam im Spiegel, an zwei bemerkenswerten Aktualisierungen ablesen, die Benjamin den Gedichten des *Lesebuchs* im Abstand von nur wenigen Jahren hat zuteil werden lassen. Vom ersten schreibt Benjamin, im Rekurs auf Arnold Zweig, dass dieses Gedicht durch das Leben in der Emigration “einen neuen Sinn gewonnen” habe; allerdings sei für den überzeugten Kommunisten schon das Leben vor der Emigration eine “Krypto-Emigration” gewesen, eine “Vorform der Illegalität;” der ganze Zyklus sei “Anschauungsunterricht in der Illegalität und Emigration.”⁵⁰ Wenig später – genauer: nach langen Diskussionen u.a. mit Brecht über die Moskauer Prozesse – wird Benjamin schreiben, dieses Mal im Rekurs auf Heinrich Blücher, den Mann Hannah Arendts, dass “bestimmte Momente des ‘Lesebuchs für Städtebewohner’ nichts sind als eine Formulierung der GPU-Praxis;” die “prophetischen” Gedichte brächten eine “Komplizität” zum Ausdruck, eine “Verfahrensweise... in der die schlechtesten Elemente der KP mit den skrupellosesten des Nationalsozialismus kommunizieren.” Am Ende dieser bemerkenswerten, zu Lebzeiten unveröffentlichten “Notiz über Brecht” bezeichnet Benjamin seinen eigenen, früheren Kommentar des *Lesebuchs* als “fromme Fälschung; eine Vertuschung der Mitschuld, die Brecht an der gedachten Entwicklung hatte.”⁵¹ Die Einübung in die Praktiken der Geheimhaltung, die in der Illegalität einen notwendigen Schutz darstellt, kann, in der Praxis eines Geheimdienstes, auch zur schrecklichen Waffe werden. Wer sich selbst verschwinden lassen kann, der kann auch seine Gegner verschwinden lassen – “Du darfst nicht gewesen sein,” wie es im dritten Gedicht des Zyklus heißt.⁵² Die Geheimniskrämerei, zu der die Illegalität zwingt, wirkt wie ein Virus, der die Integrität der Illegalen angreift und sie verführbar macht für die Macht des und der Geheimen.

Die historisch gewonnene Skepsis gegenüber Verschwörung und Geheimhaltung als politischer Praxis, die historisch gewonnene Distanz, die sich bei Brecht nachweisen lässt, wird von ihm auch umgesetzt in seiner Konzeption des epischen Theaters: eines Theaters, das als Theater der Evidenz gelten kann. Das epische, das dialektische Theater gehorcht – das kann hier nur noch angerissen werden – einer Poetik des Offensichtlichen, des Offensichtlich-Gemachten und des offensichtlich Gemachten. Im neuen Theater – so lassen sich einige zentrale Aussagen aus dem *Messingkauf* collagieren – wird “bloßgelegt,” “sichtbar gemacht” und “durchschaut;” “es müssen die Gesetze sichtbar werden;” “das Getriebe der Welt [ist] bloßzulegen und nachzubauen, so dass seine Bedienung erleichtert” wird.⁵³ Im großen Gedicht “Die Beleuchtung” heißt es: “Gib uns doch Licht auf die Bühne, Beleuchter! Wie können wir / Stückeschreiber und Schauspieler

im Halbdunkel / Unsre Abbilder der Welt vorführen? Die schummrige Dämmerung / Schläfert ein. Wir aber brauchen der Zuschauer / Wachheit, ja Wachsamkeit.” Und weiter: “Also beleuchte / Was wir erarbeitet, dass die Zuschauer / Sehen können.”⁵⁴ Gegenüber diesem neuen Theater der Ausleuchtung delectiere sich das alte Theater, so heißt es, an den Dämmerzuständen im Halbdunkel, wo man gerade noch genug sieht, um zu sehen, dass man nichts sieht. Die alte Kunst, das alte Theater betrieben einen, so der Dramaturg im *Messingkauf*, “Kult mit dem Unverständlichen.”⁵⁵ Das alte Theater sei selbst ein Komplott, um den Rezipienten in die Position des kontemplativen, aber unwissenden Zuschauers zu zwingen, eines Zuschauers, den das Geheimnis als solches fasziniert, hinter das er nicht kommen soll und auch gar nicht mehr kommen will.

Brecht hat mit seinem Theater Konsequenzen gezogen aus der fatalen Verschwörungsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts; er hat die Komplizenschaft aufgekündigt, die Benjamin diagnostiziert, die Komplizenschaft mit dem bewussten Obskurantismus der Geheimdienste, der Spitzel und geheimen Verhörzentren, und mit der stillschweigenden Hinnahme dieses Obskurantismus durch diejenigen, die eigentlich das Rechte wollten; Brecht hat diese verschwiegene Komplizenschaft durch sein Theater aufgekündigt, und er hat das in der ihm eigenen Radikalität und Gründlichkeit getan.

Dass das Geheimnis aber vielleicht *trotzdem* Ausdruck, Voraussetzung und Mittel einer politischen Aktivierung und damit vielleicht gar einer Revolte sein und bleiben kann, und dass sich das Geheimnis und die Verschwörung nicht etwa nur in den großen Gesten eines souverän an sich haltenden sachlichen Heroismus artikulieren kann, sondern auch in den verworfenen Formen eines subalternen Humors, in Albernheiten und Kalauern, das hat Brecht in seinem *Schweyk* gezeigt, der in dieser Hinsicht nachgerade als praktisches Korrektiv dessen gelesen werden kann, was Brecht in seiner Theorie verkündet. Der *Schweyk* markiert eine Ausnahme von Brechts eigenen Regeln, eine Ausnahme aber, in der die Regel keine bloße Bestätigung erfährt, sondern eine Wendung. Im *Schweyk* offenbart Brecht einen Humor, der nicht großtun muss, der aber trotzdem nie hohl wirkt; er zeigt Formen einer Verschworenheit im Kleinen, die nie in Gefahr kommen, zu einem Instrument der Macht zu werden; er konfrontiert uns mit einer sozialen Praxis, die nicht zuletzt durch ihre Kommunikationsformen virtuos und beiläufig zugleich die Schwebel hält zwischen dem Ernst-Meinen und dem Nicht-ganz-ernst-Meinen. Schweyk mit seinem Wortwitz ist ein immer “zweideutiger Verbündeter” etwa der Deserteure, denen er auf seinem Weg nach Stalingrad begegnet und denen er sich nicht anschließt, die ihn aber doch als “Bruder” verabschieden wegen der nützlichen Hinweise, die er ihnen verklausuliert gibt.⁵⁶ Hier muss keiner

aus der Deckung kommen, was im Krieg bekanntlich das Leben kosten kann, aber man erkennt – und hilft – sich doch.

Schweyk und Freund Baloun sind – in der Sprache des abschließenden Chors – “Kleine,” die mit ihrer Geschwätzigkeit die Mächtigen, die “Große[n],” in den Wahnsinn treiben und gerade damit immer irgendwie – wohin auch immer – durchkommen.⁵⁷ Dass die Lektüre von Jaroslav Hašeks *Schweyk* und das Schreiben seines eigenen *Schweyk* auch Brecht selbst eingeübt hat in eine bestimmte, eine schalkhaft-unfassbare, weil unbestimmt geschwätzige und dabei durchaus auch politisch-subversive Form der Schweyksamkeit, darauf hat Nikolaus Müller-Schöll hingewiesen: Denn Brecht selbst “bediente... sich der Schwejkschen Listigkeit im Umgang mit der Obrigkeit,” als er 1947 vor Joseph McCarthys “Untersuchungsausschuss für unamerikanische Angelegenheiten” (HUAC) zitiert wurde,⁵⁸ und Stephen Parker beschreibt, wie Brecht, der “aficionado of Schweykian triumphant subservience,” seine “performance” vor dem Ausschuss minutiös geprobt und diese schließlich erfolgreich in eine “hilarious comedy” verwandelt habe – “worthy of Karl Valentin.”⁵⁹ Lion Feuchtwanger schließlich lobte direkt im Anschluss an die Befragung (und deren massenmediale Verbreitung durch Rundfunk und Presse) die “ungeschickt pffiffigen Sätze” Brechts, die in der Öffentlichkeit eine enorme Wirkung entfaltet hätten – “von Thomas Mann bis zu meinem Gärtner.”⁶⁰

Schweyks gefräßiger Freund Baloun ist ein Wiedergänger Valerios, der weiß, dass das Fressen nicht bloß vor der Moral kommt, sondern dass das Fressen mitunter die Moral selbst ist oder sein kann. Mit einer kleinen Erzählung Balouns von der Hochzeit seiner Schwester möchte ich schließen, einer Erzählung, die auch Valerio nicht schöner hätte zum besten geben können:

30 Leute, beim Pudonitzer Wirt, Burschen und Weiber und auch die Alten habn nicht nachgebn, Suppe, Kalbfleisch, Schweinernes, Hühner, zwei Kälber und zwei fette Schweine, vom Kopf bis zum Schwanz, dazu Knödl und Kraut in Fässern und erst Bier, dann Schnaps... Einmal war eine Stille wie in der Kirchen, wie sie das Schweinerne gebracht ham. Es sind alles gute Menschen gewesn, wie sie so beieinander gesessn sind und sich vollgegessn ham, ich hätt für jedn die Hand ins Feuer gelegt. Und es warn allerhand Typen drunter, ein Richter beim Landgericht in Pilsen, im Privatlebn ein Bluthund für die Diebe und Arbeiter. Essen macht unschädlich.⁶¹

Anmerkungen

¹ Bertolt Brecht, *Der Messingkauf*, in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht u. a., Hrsg., Bd. 22.2 (Berlin und Frankfurt

am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1993), S. 695–869; hier S. 695. Im Folgenden BFA Band, Seitenzahl.

² Unsichtbares Komitee, *Der kommende Aufstand* (Hamburg: Edition Nautilus, 2010).

³ Wladimir Iljich Lenin, *Ein Schritt vorwärts, zwei Schritte zurück*, in Lenin, *Werke*, Bd. 7, September 1903 – Dezember 1904 (Berlin: Dietz, 1973), S. 197–430; hier S. 417.

⁴ Lenin, “Ein Schritt vorwärts, zwei Schritte zurück: Eine Antwort N. Lenins an Rosa Luxemburg,” in Lenin, *Werke*, Bd. 7, S. 480–491; hier S. 484.

⁵ Vgl. Walter Benjamin, “Notizen Svendborg Sommer 1934,” in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann u. a., Hrsg., Bd. 5 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), S. 526. Die Schriften Benjamins werden im Folgenden nach dieser Ausgabe mit dem Sigel GS sowie Band und Seitenzahl zitiert.

⁶ Heinrich Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen*, in Heine, *Neue Gedichte* (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1844), S. 277–421; hier S. 284.

⁷ Georg Büchner, *Leonce und Lena*, in Büchner, *Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar* (Marburger Ausgabe), Burghard Dedner, Hrsg., unter Mitarbeit von Arndt Beise und Eva-Maria Vering, Bd. 6 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003), S. 109. Ich zitiere hier und im Folgenden nach dem emendierten Text (S. 97–124).

⁸ E. Theodor Voss, “Arkadien in Büchners *Leonce und Lena*,” in Burghard Dedner, Hrsg., *Georg Büchner: Leonce und Lena. Kritische Studienausgabe* (Frankfurt am Main: Athenäum, 1987), S. 275–436, besonders S. 325–341.

⁹ Vgl. Johann Jakob Volkmann, *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung dieses Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und insonderheit der Werke der Kunst enthalten*, Bd. 3 (Leipzig: Caspar Fritsch, 1772).

¹⁰ Zitiert nach Büchner, *Leonce und Lena*, Marburger Ausgabe, Kommentar S. 479.

¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Die italienische Reise*, in Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, Erich Trunz, Hrsg., Bd. 11 (München: dtv, 2000), S. 332–S. 338.

¹² Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre*, in Fichte, *Werke*, Immanuel Hermann Fichte, Hrsg., Bd. 3 (Berlin de Gruyter, 1971), S. 242.

¹³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* (Stuttgart: Reclam, 1970), S. 377f.

¹⁴ Zur Wortgeschichte vgl. Peter Burke, “The Virgin of the Carmine and the Revolt of Masaniello,” *Past and Present* 99 (May 1983): S. 3–21; hier S. 8, Fn. 22.

¹⁵ T.B., *The rebellion of Naples, or The tragedy of Massenello: commonly so called, but rightly Tomaso Aniello Di Malfa General of the Neopolitans, written by a gentleman who was an eye-witnes* (London, 1649).

¹⁶ Christian Weise, *Trauer-Spiel von dem neapolitanischen Haupt-Rebellen Masaniello* (Leipzig: Reclam, 1986).

¹⁷ John Locke, *Two Treatises of Government* (London: C. & J. Rivington, 1824), S. 66.

- ¹⁸ John Colerus, *The Life of Benedict de Spinoza* (London 1706), S. 34.
- ¹⁹ Peter Linebaugh/Marcus Rediker, *Die vielköpfige Hydra. Die verborgene Geschichte des revolutionären Atlantiks* (Berlin/Hamburg: Assoziation A, 2008), S. 124–128.
- ²⁰ Zitiert in Christopher Hill, *Puritanism and Revolution. Studies in Interpretation of the English Revolution of the 17th Century* (Harmondsworth: Penguin, 1958), S. 137.
- ²¹ Victor A. Coremans, „Neapolitanischen Straßen-Unterredung,“ in Coremans, *Kerkerblumen* (Zürich: Geßnersche Buchhandlung, 1834), S. 167–171; der Text war zuvor schon gekürzt im *Deutschen Merkur* vom 18. Juli 1830 abgedruckt.
- ²² Die Carbonari finden sich vielfach in der deutschen Literatur wieder, von Eichendorffs *Dichter und ihre Gesellen* über Tiecks *Vogelscheuche* und *Das alte Buch* bis hin zu Kellers *Kleider machen Leute*; die sozialhistorischen und organisationstheoretischen Hintergründe und Implikationen dieser Konjunktur wären eigens zu untersuchen.
- ²³ Philippe Buonarrotti, *Gracchus Babeuf et la conjuration des égaux* (Paris, 1828).
- ²⁴ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte,“ GS 1.2, S. 691–704; hier S. 700.
- ²⁵ Vgl. Luxemburgs Artikelserie „Organisationsfragen der russischen Sozialdemokratie,“ *Die Neue Zeit*, Bd. 2 (1903/04) I: S. 484–492; II: S. 529–535.
- ²⁶ Vgl. die einflussreichen Darstellungen bei Hans Mayer, *Georg Büchner und seine Zeit* (Zürich: Limes, 1946); und Georg Büchner/Ludwig Weidig, *Der Hessische Landbote. Texte, Briefe, Prozessakten*, kommentiert von Hans Magnus Enzensberger (Frankfurt am Main: Insel, 1965).
- ²⁷ Büchner, *Leonce und Lena*, Marburger Ausgabe, S. 122.
- ²⁸ BFA 23, 380.
- ²⁹ BFA 6, 335.
- ³⁰ Büchner, *Leonce und Lena*, Marburger Ausgabe, S. 118.
- ³¹ Erster Beleg für eine solche Kritik ist schon Gutzkows Begleittext zum fragmentarischen Erstdruck des Stücks im *Telegraph für Deutschland* 1838, wo er dem Stück, im Abgleich mit der brentanoschen Vorlage *Ponce de Leon*, „bühnenwidrige[s] Mondscheinflimmern“ in der Figurenzeichnung und ein „lyrische[s] Übergewicht der Worte über die Handlung“ vorhält; Karl Gutzkow, „Leonce und Lena. Ein Lustspiel von Georg Büchner,“ *Telegraph für Deutschland* 76–80 (Mai 1838): S. 601.
- ³² Büchner, *Leonce und Lena*, Marburger Ausgabe, S. 108.
- ³³ Heinrich Heine, *Ideen. Das Buch Le Grand*, in Heine, *Reisebilder. Zweiter Theil* (Hamburg: Hoffman und Campe, 1827), S. 129–296; hier S. 228.
- ³⁴ Benjamin, GS 6, S. 525.
- ³⁵ BFA 22.2, 817.
- ³⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesung über die Ästhetik III*, Werke Bd. 15 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996), S. 527f.
- ³⁷ Clemens Brentano, *Ponce de Leon. Ein Lustspiel* (Göttingen: Heinrich Dieterich, 1804), S. 7.
- ³⁸ Ebd., S. 220 und 238.

³⁹ Vgl. ebd., S. 284–287.

⁴⁰ BFA 22.1, 452.

⁴¹ In der berühmten “Blut und Eisen”-Rede, gehalten am 30. September 1862 vor der Budgetkommission des preußischen Abgeordnetenhauses, heißt es bei Bismarck: “Im Lande gibt es eine Menge katilinarischer Existenzen, die ein großes Interesse an Umwälzungen haben.” Otto von Bismarck, *Reden 1847-1869*, in Bismarck, *Die Gesammelten Werke*, Wilhelm Schüßler, Hrsg., Bd. 10 (Berlin: Verlag für Politik und Wirtschaft, 1928), S. 139.

⁴² Vgl. BFA 8, 251–255 und 299f.

⁴³ BFA 22.2, 452.

⁴⁴ Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte*, in Karl Marx/Friedrich Engels, *Werke*, Bd. 8 (Berlin: Dietz 1960), S. 111–207; hier S. 160f.

⁴⁵ Vgl. dazu David Harvey, *Paris: Capital of Modernity* (New York/London: Routledge, 2003).

⁴⁶ Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten* (München: Piper, 2001), S. 259.

⁴⁷ BFA 11, 157.

⁴⁸ BFA 3, 77.

⁴⁹ BFA 3, 79.

⁵⁰ Benjamin, “Kommentare zu Gedichten von Brecht,” GS 2.2, S. 539–572; hier S. 556 und S. 559.

⁵¹ Benjamin, “Notiz über Brecht,” GS 6, S. 540.

⁵² BFA 11, 159.

⁵³ BFA 22.2, 700, 792, 816.

⁵⁴ Ebd., S. 867f.

⁵⁵ Ebd., S. 726.

⁵⁶ BFA 7, 238f.

⁵⁷ Ebd., S. 251f.

⁵⁸ Nikolaus Müller-Schöll, “Schweyk,” in Jan Knopf, Hrsg., *Brecht Handbuch. Band 1: Stücke* (Stuttgart/Weimar: Metzler 2001), S. 484–500; hier S. 485.

⁵⁹ Stephen Parker, *Bertolt Brecht: A Literary Life* (London: Bloomsbury, 2014), S. 501f.

⁶⁰ Lion Feuchtwanger, *Briefwechsel mit Freunden 1933–1958*, Bd. 1 (Berlin/Weimar: Aufbau, 1991), S. 50, zitiert in Jan Knopf, *Bertolt Brecht: Lebenskunst in finsternen Zeiten* (München: Hanser, 2012), S. 456.

⁶¹ BFA 7, 245f.

Fragment, Figure, Revolution: Georg Büchner's *Woyzeck* and Bertolt Brecht's *Der Messingkauf*

In several texts, Bertolt Brecht writes about the near technical perfection of Georg Büchner's unfinished play, *Woyzeck*. Although the sources for Brecht's evaluation of Büchner's text are scarce, I argue that his appraisal of Büchner's aesthetic can be accounted for by the highly gestural language and the interruption of representation in this fragment. This aesthetic leads in both Brecht's *Messingkauf* and Büchner's piece to radical questionings of textual and theatrical practices of the time, which performatively oppose notions of a world of "this and that and that's all" with something like Walter Benjamin's "it can also happen quite a different way." I argue that the relationship between theory and practice in the *Messingkauf*, prevented Brecht from aesthetically completing his text and that perhaps the same can be asserted in relation to Büchner's *Woyzeck*. A revolution still takes place in both of these unfinished texts, in their presentations of a Blochian "Not-Yet-Become," a utopian coming.

In diversen Texten schreibt Brecht über die Radikalität und beinahe technische Vollkommenheit von Büchners unabgeschlossenem Stück, *Woyzeck*. Obwohl die Zeugnisse für Brechts Einschätzung des Büchnerschen Texts spärlich sind, behaupte ich, dass diese Beurteilung Brechts nicht zuletzt in einer stark gestischen Sprache und einer sich unterbrechenden Darstellung des Fragments begründet werden kann. Diese Ästhetik führt in sowohl Brechts *Messingkauf* als auch Büchners *Woyzeck* zu einer radikalen Infragestellung der textuellen und theatralen Praxen des jeweiligen zeitgenössischen Theaters, die performativ Vorstellungen einer Welt des "so und so und damit fertig" etwas wie Benjamins "es kann auch ganz anders kommen" entgegensetzen. Das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis im *Messingkauf*, so meine These, hinderte Brecht daran, seinen Text zum ästhetischen Abschluss zu bringen, was vielleicht ebenso behauptet werden kann in Bezug auf Büchners *Woyzeck*. In diesen beiden nicht zur Vollendung gebrachten Texten vollzieht sich immer noch die Revolution, in Darstellungen eines Blochschen "Noch-Nicht-Gewordenen" – eines u-topischen Kommenden.

Fragment, Figur, Revolution. Georg Büchners *Woyzeck* und Bertolt Brechts *Der Messingkauf*¹

Lydia J. White

“Es ist...falsch, in Fragmenten über das Fragment schreiben zu wollen.... Doch was soll man anderes tun?”² schreiben Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy in ihrem Fragment über das Fragment, *Noli me frangere*. Ja, was soll man anderes tun? Trotz seines Titels kann der vorliegende Aufsatz auf Grund der sparsam überlieferten Zeugnisse von Brechts Auseinandersetzung mit Georg Büchners *Woyzeck* keine direkte Kontinuität zwischen seinem *Messingkauf* und dem Büchnerschen Text präsentieren. Vielmehr soll aufgezeigt werden, dass sich Spuren von Brechts Darstellungstheorie schon in *Woyzeck* bemerkbar machen. Es geht um die Revolution – aber um eine Revolution jenseits des jeweiligen persönlichen und politischen Denkens der Revolution, die auf verschiedene Art und Weise immer im Begriff bleibt, sich in diesen Texten zu vollziehen.

Es kann so kommen...

Zwischen 1939 und 1955 entstanden,³ fällt der *Messingkauf* im Vergleich zu Brechts zahlreichen anderen theoretischen Schriften durch seine teils dialogische, teils lyrische, teils essayistische und durchweg fragmentarische Form auf. In meiner momentan entstehenden Dissertation bilden die Frage, warum Brecht seinen größten Versuch einer Theatertheorie auf diese Weise schreibt, sowie die Frage, warum er diesen Text nicht zu Ende schreibt, den Ausgangspunkt meiner Auseinandersetzung mit der Theater-Theorie oder dem Theorie-Theater des *Messingkaufs* und deren Darstellung.⁴ Warum ist Brecht am *Messingkauf* gescheitert? Inwiefern kann dieses Scheitern als ein gleichzeitiges Gelingen betrachtet werden? Und inwieweit ist dieses Scheitern eben das Resultat von Verstrickungen zwischen Inhalt und Form im Text – des Verhältnisses zwischen Theorie und Praxis?

Die Dialoge des *Messingkaufs* sollten Brechts ersten Plänen nach über vier Nächte hinweg von Begegnungen zwischen einem Philosophen und einigen “Theaterleuten” auf der Bühne nach dem Ausklang einer Theatervorstellung handeln und von den Gesprächen, die zwischen diesen Figuren über das Theater stattfinden, während die Kulissen von einem Bühnenarbeiter abgebaut werden. Es geht also um ein Theater nach der Vorstellung und vor der Vorstellung, um ein Theater im Ab-Bau, um ein Theater, das de-

konstruiert wird, „denn,“ so der Bühnenarbeiter, „morgen wird etwas Neues probiert.“⁵ Dazu hat Brecht am Anfang „das ganze einstudierbar gedacht, mit experiment und exerzitiium.“⁶ Der Titel des Textes ergibt sich aus einer Äußerung des Philosophen, der seine Rolle im Theater als die eines Messinghändlers beschreibt, der „zu einer Musikkapelle kommt und nicht etwa eine Trompete, sondern bloß Messing kaufen möchte.“⁷ Der Philosoph interessiert sich für das, woraus das Theater besteht – das Material des Theaters – und möchte dessen Material für seine eigenen, wissenschaftlichen Zwecke nutzen. Der Philosoph prüft mit den auf der Bühne sitzenden Theaterleuten die Bestandteile des sogenannten „alten Theaters“ auf deren Eignung für sein Interessengebiet, den von ihm beabsichtigten Darstellungszweck des Theaters: „die Nachahmung von Vorfällen aus dem menschlichen Zusammenleben.“⁸

In einer keiner der Figuren im *Messingkauf* zugeordneten Passage wird die Vorstellung vom Menschen als „eine fertige Sache..., so und so aussehend in diesem Licht, so und so in jenem, dies und das sagend in dieser Lage, dies und das in jener“⁹ kritisiert. Mit dieser Vorstellung vom Menschen versuche das alte Theater, den Menschen „von Anfang an...zu erfassen und ganz zu werden,“¹⁰ das heißt, das alte Theater fußt auf der Überzeugung, es sei möglich, den Menschen in seiner Ganzheit in einer auf der Bühne eingerichteten, geschlossenen Diegese darzustellen. Die Aufführungen im alten Theater bilden eine in sich geschlossene Totalität und zeigen die Welt, wie sie vermeintlich ist. So übernehmen sie eine das „so und so“ bejahende Funktion. Dieses „so und so“ wird auch an anderer Stelle im *Messingkauf* weiter thematisiert:

DER SCHAUSPIELER Ganz offen heraus, ich habe nicht mehr den Eindruck, dass er ein Philosoph ist.

DER DRAMATURG Das musst du aber begründen.

DER SCHAUSPIELER Ein Philosoph denkt über das nach, was ist. Da ist die Kunst. Darüber denkt er also nach. Sie ist *so und so*, und er erklärt unter Umständen, wenn er genug Grütze hat, warum. Dann ist er ein Philosoph.

DER PHILOSOPH Du hast vollkommen recht. Solche Philosophen gibt es. Und auch solche Kunst.

DER SCHAUSPIELER Was für Kunst?

DER PHILOSOPH Die *so und so* ist, und damit fertig.¹¹

Ähnlich wie bei der letzten angeführten Passage aus dem *Messingkauf* wird die Vorstellung von der Wirklichkeit als etwas Bestimmbarem und Erschließbarem in Frage gestellt, dieses Mal aber durch die ironische Bemerkung des Philosophen, „Du hast vollkommen recht. Solche Philosophen gibt es. Und auch solche Kunst.“ Obwohl hier keine konkrete Antwort auf das Problem des „so und so“ angeboten wird, deutet der Philosoph darauf hin,

dass es Philosophen und Kunst bzw. Künste gäbe, die nicht nur “so und so... und damit fertig” seien – die, vielleicht, nie fertig werden, was wiederum auf ein Werden hindeutet, das spätestens bei Gilles Deleuze und Felix Guattari zum Programm gemacht wird.¹² Man könnte also das Hauptanliegen im *Messingkauf* und vielleicht auch bei Brecht im Allgemeinen als einen Kampf gegen das “so und so” zusammenfassen, einen Kampf gegen Vorstellungen von der Welt als etwas Fertiges, Vorprogrammiertes, Determiniertes und mit sich Identischem, von ihr als eine in der Kunst, in der Philosophie und anderen Disziplinen zu erschließende und erschließbare, darzustellende und darstellbare, statische Totalität. Denn, so Walter Benjamin: “Der Begriff des Fortschritts ist in der Idee der Katastrophe zu fundieren. Dass es ‘so weiter’ geht, ist die Katastrophe. Sie ist nicht das jeweils Bevorstehende sondern das jeweils *Gegebene*.”¹³

...aber es kann auch ganz anders kommen

Nur im “Misstrauen dagegen, dass alles bleiben muss, wie es ist,” so der Philosoph im *Messingkauf*, “[kommt] unsere kritische Haltung.”¹⁴ Eine kritische Haltung wird bei der Rezipient*in¹⁵ nicht dadurch erregt, dass ihr der Spiegel vorgehalten wird und sie folglich Mitleid für eine armselige Figur empfindet – dies erregt nur ein kurzweiliges, kathartisches Gefühl. Kritizismus kann vielmehr nur “in Bezug auf das Zustandekommen der Einfühlung erzeugt” werden, “niemals in Bezug auf die Vorgänge, die der Zuschauer auf der Bühne abgebildet sieht.”¹⁶ Die Aufmerksamkeit sollte auf das Zustandekommen der Geschehnisse gerichtet sein und nicht auf deren synthetisches Endergebnis. Nur so kann der Mensch durch die Kunst zur Erkenntnis gelangen, dass es – so banal es sich auch anhören mag – so nicht bleiben muss. Diese Haltung billigt dem Menschen das Recht zu, anders zu sein, als es ihm idealistisch oder positivistisch vorgeschrieben wird. Auf diese Weise bedeutet die kritische Haltung zugleich, dass das ‘Lehren’ im epischen Theater nicht ein Lehren ist, das Weisheiten über den Menschen mitteilt. Es fordert den Menschen vielmehr dazu auf, das Schicksal als ein von Menschen Gemachtes und seinen Handlungsraum als solchen zu erkennen – er sollte lernen, eine kritische Haltung nicht nur im Zuschauerraum sondern auch in seinem Alltag einzunehmen. Die Rezipient*in soll begreifen, dass alles auch ganz, ganz anders kommen kann, obwohl die Frage danach, *wie* es anders kommen mag, ihr zu beantworten überlassen wird. Wie aber wird eine kritische Haltung erzeugt?

Ende der 1920er Jahre lernen sich Benjamin und Brecht kennen und ein Begriff, der bei beiden wichtig wird, ist der des Gestischen¹⁷ – bei Benjamin die “Geste,” bei Brecht mit unterschiedlichen Konnotationen der “Gestus,” die “Gestik” und die “Geste.” In “Was ist das epische Theater? (1)” formuliert

Benjamin seine Konzeption von der Geste ausgehend von einer Aufführung von *Mann ist Mann*: "Gesten erhalten wir um so mehr, je häufiger wir einen Handelnden unterbrechen,"¹⁸ und die Aufgabe des Schauspielers sei es, seine Gesten *zitierbar* zu machen: "seine Gebärden muss er sperren können, wie ein Setzer die Worte."¹⁹ So entsteht eine Differenz zwischen der Zeigend*en und dem Gezeigten, die Darstellung wird unterbrochen und verweist so auf sich selbst als Kunst-Realität. Die Unterbrechung der Darstellung schafft eine Distanz zwischen Rezipient*in und Rezipiertem, die es der Rezipient*in ermöglicht, eine beobachtende Position oder – um zum Begriff zurück zu kommen – eine kritische Haltung einzunehmen. Die Rezipient*in geht anders als im epologischen 'alten' Theater im Gezeigten nie ganz auf.

Ausgehend von Benjamins Überlegungen zur Geste und zur Etymologie des Wortes kommt Samuel Weber zum Schluss, dass das Zitieren ein In-Bewegung-Setzen und zugleich ein Anhalten ist;²⁰ der gemeinsame Ursprung beider Worte ist "interruption" oder *Unterbrechung*,²¹ deren anhaltenden, verlangsamenden Charakter für Benjamin das epische Theater ausmacht.²² Die Bühne wird, so Weber, zu einer "scene of citability" oder zu einem Schauplatz der Zitierbarkeit²³ – eine Eigenschaft, die anstatt auf eine Realität auf eine Potentialität hindeutet, appellierend an "future transformation and transposition."²⁴ Das gestische Theater ist demnach "no longer self-contained, but determined through interruption and fragmentation, and also by the possibility of becoming other than itself..."²⁵ Die Geste unterbricht die "intentional-teleological-narrative progression toward a meaningful goal" und eröffnet dabei die Möglichkeit auf eine andere Art von Theater- oder Textraum²⁶ – und zwar auf einen Raum der "incommensurable singularity."²⁷ Zitierbar machen heißt, die Möglichkeit für eine Wiederholung eröffnen, die aber nie ganz dieselbe sein wird, denn jede Wiederholung ist gleichzeitig eine Veränderung.²⁸ Dieses Theater oder dieser Textraum der Potentialität²⁹ ist ein Raum, der in der Unterbrechung und Fragmentierung gründet. Dem "so und so und damit fertig" wird Benjamins "Es kann so kommen, aber es kann auch ganz anders kommen" entgegengestellt – "das ist die Grundhaltung dessen, der für das epische Theater schreibt."³⁰

Aber wo ist *Woyzeck*?

1952 beschreibt Brecht Georg Büchners *Woyzeck*, Käthe Rüllicke zufolge, als eines der wenigen Gegenwartsstücke in der Weltliteratur;³¹ den Text nennt er 1956 ein "unaufhörliche[s] Experiment" und zieht ihn entschieden Büchners *Leonce und Lena* vor.³² Auch wenn er diesbezüglich fast nichts veröffentlichte, ist bekannt, dass Brecht sich sowohl während der Expressionismus-Debatte der 1930er Jahre als auch während des Formalismus-Streits der 1950er gegen Georg Lukács und andere positionierte,³³ gegen diejenige Fraktion, die um

die Engels'sche Auffassung von der Aufgabe der Kunst gerungen hat, für den die einzige politische Kunst die sozialistisch-realistische Kunst sein kann, die "getreue Wiedergabe typischer Charaktere in typischen Umständen."³⁴ In einem während des Formalismusstreits verfassten Text schreibt Brecht folgendes:

Dass rohe Tatbestände, ungeformt oder künstlich mit Tendenzen versehen, die sich organisch nur aus einer Ordnung der Tatbestände ergeben würden, dem Publikum vorgeworfen werden, geschieht in der ersten Phase einer sozial ansteigenden Epoche. Es findet da oft eine Vernachlässigung der Form statt.

(Während Lenz' *Hofmeister* und noch Schillers *Räuber* verhältnismäßig ungeformt genannt werden können, kann Büchners *Wozzek*, der diesen Werken in der Struktur gleicht, unter keinen Umständen so genannt werden. Noch kann Goethes *Faust* so genannt werden, dagegen aber sein *Götz*.)

Der Kampf gegen den Formalismus muss sich also richten sowohl gegen die Vorherrschaft der Form...als auch gegen ihre Liquidierung.³⁵

Im ersten Satz des Zitates geht es wieder um ein "so und so," das dem Publikum als ein Gegebenes vorgestellt wird, um etwas Organisches, das nicht vom Menschen zu beherrschen sein kann. Das Wort "organisch" ruft Assoziationen mit dem Naturalismus hervor, dem es bekanntlich um eben die vermeintlich getreue Wiedergabe der Wirklichkeit geht, und diese "rohe[n] Tatbestände" werden vorgeführt, um dem Publikum Vorwürfe zu machen – um ihm den sprichwörtlichen Spiegel vorzuhalten. Während dieser "ersten Phase einer sozial ansteigenden Epoche" wird die Form vernachlässigt und dieser Vernachlässigung schlägt Brecht einige Werke zu, nicht aber Büchners *Woyzeck*, der in dieser Passage, wenn keineswegs als "ungeformt" beschrieben werden kann, als genügend "geformt" gelten muss – er scheint für Brecht das Gleichgewicht zwischen "rohen Tatbeständen" und "Form" zu finden. Erstaunlich ist, dass Brecht 1928, während seiner eigenen Arbeit am *Fatzer*-Fragment, das er 1939 in seinem *Arbeitsjournal* selbst als vom höchsten technischen Standard beschreibt,³⁶ folgendes Urteil über Büchners unfertiges Projekt fällt: "Übrigens ist etwa 'Wozzek' technisch beinahe vollkommen, es ist ein schwerer und lehrreicher Irrtum, dass 'Wozzek' durch Anwendung von Technik vollendeter hätte gemacht werden können."³⁷ Kann man das Technische vielleicht mit so etwas wie "Form" übersetzen? Hat Büchner für Brecht mit *Woyzeck* genau die Balance gefunden zwischen Form und Inhalt? Die Balance, könnte man fragen, zwischen Theorie und Praxis? Wo ist jene technische Vollkommenheit *Woyzecks* zu verorten, wenn nicht in der bloßen Darstellung von "rohe[n] Tatbestände[n], die sich organisch nur aus einer Ordnung der Tatbestände ergeben würden"? Brecht zufolge haben

wir es bei *Woyzeck* mit einem technisch beinahe perfekten Gegenwartsstück zu tun. Wie erregt die Form oder die Schreibweise *Woyzecks* das Misstrauen der Leser dagegen, dass alles so und so bleiben muss, wie es ist?

Das commencement von commencement!

So etwas wie das eben beschriebene “so und so” findet man auch in Büchners unabgeschlossenem Bühnenstück *Woyzeck*. In der folgenden Passage aus dem ersten Handschriften-Konvolut heißt es: “BARBIER: ... Was kann der liebe Gott nicht, was? Das Geschehne ungeschehn mache. Hä hä hä! – Aber es ist einmal so, und es ist gut, dass es so ist. Aber besser ist besser.”³⁸ ‘Es ist also so und es ist gut so,’ sagt der Barbier – die Welt ist so wie sie ist und sie ist gut so wie sie ist, weil auch Gott – die nicht zu bestreitende und unhintergehbare Instanz – nicht in der Lage ist, sie zu ändern. Und dann erfolgt die eigentümliche Formulierung, dass besser besser ist – also nicht, dass besser besser wäre, sondern *ist*, eine Formulierung, in der der sonst in den anderen Handschriften nie wieder auftretende Barbier das Potential des Konjunktivs ausschließt und dabei eigentlich auch die Möglichkeit auf das Bessere, das besser ist als das Gute.³⁹ Das Potential, die Welt zu ändern, sie *besser* als gut zu machen, liegt dabei dem Barbier zufolge nur außerhalb des Menschen, der lediglich auf die Gnade Gottes im Jenseits hoffen kann. Und *Woyzeck* tötet Marie nicht, oder nicht nur, weil er eifersüchtig oder ‘verrückt’ ist. Das Stück *Woyzeck* stellt die Lebensumstände eines Menschen dar, der einer Welt ausgesetzt ist, die seine subjektiven Handlungsmöglichkeiten maßlos übersteigt. Geprägt vom Denken des “so und so und damit fertig” ist die Welt von *Woyzeck* und jener anderen, nicht minder überforderten Figuren eine Welt, in der die Veränderung, ja die *Verbesserung* der Verhältnisse unmöglich erscheint. Vielfach wurde in der Forschung deshalb behauptet, Büchners Texte wären von Determinismus und Fatalismus geprägt, einer Hoffnungslosigkeit und einem Gestus des Aufgebens. Aber trotzdem hat Büchner mit den *Woyzeck*-Handschriften ein höchst politisches Bühnenstück entworfen, jedoch nicht im Sinne Engels’. Denn *Woyzeck* ist keinesfalls ein typischer Charakter und seine Umstände sind es ebenso wenig. Das Radikale – das Revolutionäre – an *Woyzeck* findet vielmehr auf der Ebene der Sprache, auf der Ebene der Darstellung statt.

Woyzeck kann man nicht *lesen*, weder als Bühnenfassung noch als Handschriften-Texte. Liest man in den verschiedenen Versionen und Handschriften, entzieht sich *Woyzeck* jedem Versuch einer linearen Lektüre. Auch in den Bühnenfassungen ist der Text sehr episodisch, die Form offen; die einzelnen Szenen gehen nicht in einem zusammenhaltenden, synthetischen Ganzen auf. Vielmehr stehen die Szenen für sich, betitelt mit unspezifischen Schauplätzen wie “Auf der Straße” oder “Wirtshaus.” Es bleibt auch unklar,

mit welchem Zeitrahmen und -raum wir es eigentlich zu tun haben, da die Szenen sowohl innerhalb weniger Stunden als auch innerhalb von mehreren Tagen, Monaten oder Jahren stattfinden könnten. Der Text ist, zugespitzt formuliert, ein ort- und zeitloser. Wie Helmut Krapp schreibt: “Die Szenen haben keinen Funktionscharakter,”⁴⁰ und weiter: “Das Zeitkontinuum..., zu dem sich die ausdrucksstarken Augenblicke doch scheinbar zusammenfügen, erstarrt zu einer bloßen Summation von szenischen Momenten, die in sich thematisch vollendet und geschlossen sind.”⁴¹

Die Unklarheit darüber, welche Szene die erste und welche die letzte ist, zeugt davon, dass die Szenen in *Woyzeck* – in den Worten des *Messingkaufs* – “im Hinblick auf mögliche andere Szenen”⁴² und gleichzeitig ganz für sich alleine bestehen. Das steht im starken Gegensatz zur Text-Dramaturgie der klassischen Bühne, in der “[j]ede Bewegung...in Bezug auf dieselbe... der letzten Szene entworfen sein [muss].”⁴³ Ähnliches kann man im Bezug zum *Messingkauf* behaupten, wenngleich in eine andere Richtung: Obwohl die verschiedenen Szenen des *Messingkaufs* teilweise mit der Zuordnung zu einer der vorgesehenen vier Nächte betitelt sind, verlieren auch sie mehr oder weniger ihren Funktionscharakter, tragen nichts zu der Bildung einer kausalen, linearen Handlung oder Argumentation bei und verhindern somit die Errichtung eines in sich geschlossenen Theorie-Gebäudes.

Aber das, was eine glatte Lektüre von *Woyzeck* noch zusätzlich erschwert, ist die Sprache. Büchners Schiller-Kritik ist in der Forschung gut dokumentiert und diese Kritik zielt eher auf das Sprachlich-Formale der Schillerschen Praxis als auf die “Idealität seiner Figuren.”⁴⁴ Während Schillers Protagonisten im Pathetischen den Heldentod sterben, haben wir es in *Woyzeck* mit sprachlich gebrochenen, leeren, entpsychologisierten und abwesenden Figuren zu tun. Trotz des fast im Überfluss vorhandenen Sprechens im Text wird kaum etwas Konkretes gesagt. Die Gespräche der Figuren zeichnen sich durch Wiederholungen, Zäsuren und Tautologien aus. Der Hauptmann gibt in der Rasierszene ein Beispiel:

HAUPTMANN: Ha! ha! ha! Süd-Nord! Ha! Ha! Ha! O er ist dumm, ganz abscheulich dumm. (*gerührt.*) Woyzeck, Er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch – aber (*mit Würde*) Woyzeck, er hat keine Moral! Moral das ist wenn man moralisch ist, versteht er. Es ist ein gutes Wort. Er hat ein Kind, ohne den Segen der Kirche, wie unser hochhehrwürdiger Herr Garnisonsprediger sagt, ohne den Segen d. Kirche, es ist nicht von mir.⁴⁵

Diese Passage fängt an mit dem seltsamen Lachen des Hauptmanns über seinen eigenen Witz, gefolgt von Wiederholungen – “Er ist ein guter Mensch, ein guter Mensch,” “Segen der Kirche,” “Segen d. Kirche”—und mittendrin

steht einer der vielleicht sinnentleertesten Sätze im ganzen Text: "Moral das ist wenn man moralisch ist." Der Satz des Hauptmanns ist eine Tautologie, die die Selbstbezüglichkeit der großen, gewichtigen Begriffe und Vorstellungen – wie des hier selbstverständlich angeführten Begriffs der "Moral" – ausstellt.

Büchners Stil richtet Dialoge ein, die von Zäsuren, Redundanzen und einem stockenden Rhythmus durchdrungen sind – Dialoge, die "zudem ihre Ausdruckskraft gerade daraus beziehen, dass sie Figuren nicht zur Sprache kommen lassen..."⁴⁶ Dies tun sie auch "im Verzicht auf eigene Sprache und eigenen Ausdruck zugunsten des fremden Zitats,"⁴⁷ wie zum Beispiel der dem Rationalismus und dem Fortschrittsoptimismus verpflichtete, pseudowissenschaftliche Diskurs des Doktors oder der religiöse Diskurs, auf den sich Marie stützt, während sie durch ihre Bibel blättert und sich selbst verflucht. Zudem helfen die Dialekte oder Idiolekte der Figuren nicht, wie etwa in Hauptmanns *Die Weber*, den Figuren Authentizität zu verleihen. Die Sprache macht weder die Sprecher*innen noch das Bild realistischer bzw. naturalistischer, sondern fügt dem Sprechen noch weitere Zäsuren hinzu.

Zudem: Im Gegensatz zum klassischen Drama, in dem die Handlung weitgehend durch das Sprechen, durch den Dialog der Figuren vollzogen wird, erfolgt in *Woyzeck* fast keine einzige kommunikative Handlung. Die Gespräche zwischen den Figuren ergeben kaum Dialoge im klassischen Sinne, da sie das *telos* der Kommunikation – die inhaltliche Mitteilung des Gesprächs – permanent verfehlen. Der einzige, der die Sprache und die leeren Diskurse als setzende, bestimmende Herrschaftssysteme bisweilen erahnt, ist Woyzeck, der in der folgenden Passage auf das Potential der Sprache hinweist, anders zu bedeuten, anders zu kommen:

WOYZECK: Ich geh! Es ist viel möglich. Der Mensch! Es ist viel möglich. Wir haben schön Wetter Herr Hauptmann. Sehn Sie so ein schön festen grauen Himmel, man könnte Lust bekomme, ein Klobe hineinzuschlage und sich daran zu hänge, nur wege des Gedankestrichels zwische Ja, und nein ja – und nein. Herr Hauptmann ja und nein? Ist das nein am ja oder das ja am nein Schuld. Ich will drüber nachdenke...⁴⁸

Was ereignet sich im Gedankenstrich zwischen Ja und Nein, wenn nicht die reine Differenz? Der Bezug ohne Bezug? Die Voraussetzung der Setzung oder die Ermöglichung der Möglichkeit – die Möglichkeit auf etwas anderes und die Erkenntnis, dass es nicht so bleiben muss, wie es ist?

Die sich als leer und nichtig enthüllenden Diskurse der jeweiligen Typenartigen Figuren finden im Medium der Sprache statt. Wie in Büchners *Lenz* leben die Figuren einfach vor sich hin, leben (sich hin) in ihren festgefahrenen

jeweiligen Diskursen, eine nach der anderen, eine neben der anderen, in einer weitgehenden Offenheit und Diskontinuität, die *nicht* lediglich dem endgültigen Fragment-Zustand des Textes geschuldet ist. Diese verschiedenen Elemente des Darstellungsprinzips im *Woyzeck* gipfeln in einer "reißenden Gewalt,"⁴⁹ die sowohl die Kontinuität der Handlung als auch die Verfasstheit der Figuren unterbricht und dabei auf die Sprache als Sprache und Medium der Darstellung verweist, auf die Nicht-Identität zwischen der Wirklichkeit und dem, was dargestellt wird. Man könnte im überaus Brechtschen Sinne sagen, dass die zäsurhafte Darstellung auf sich als vermittelnde Instanz zeigt, dass die Darstellung sich zum Thema der Darstellung selbst macht, nicht zuletzt explizit unterstrichen in der Rede des Marktschreiers, der in der Münchener Ausgabe gleich der ersten Handschrift im *Woyzeck*-Konvolut zugeordnet ist: "MARKTSCHREIER: ...Die Repräsentation anfangen! Man mackt Anfang von Anfang. Es wird sogleich sein das commencement von commencement."⁵⁰ Als erste Szene kündigt diese Szene die kommende Repräsentation und die eigene Stelle als Beginn der Repräsentation an und das zugleich auf zwei Sprachen, auf sich selbst hindeutend als Medium der Repräsentation.

Wo bleibt die Revolution?

Diese Texte, Textkonvolute, Fragmente – *Woyzeck* und der *Messingkauf* – stehen in einem interessanten Verhältnis zueinander. Beide kann man als revolutionäre Texte beschreiben, denn etwas winkt am Horizont der Texte: etwas, was anders kommen könnte:

Er war ein junger Mann, als der erste Weltkrieg zu Ende ging. Er studierte Medizin in Süddeutschland. Zwei Dichter und ein Volksclown beeinflussten ihn am meisten.

In diesen Jahren wurde der Dichter Büchner, der in den achtundvierziger Jahren geschrieben hatte, zum erstenmal aufgeführt, und der Augsburger sah das Fragment 'Wozzek.'⁵¹

Weil Brecht sonst aus dem *Messingkauf* hinter seinen Figuren zurücktritt, kann an dieser Stelle der Bezug auf den "Augsburger" als direkter autobiographischer Verweis interpretiert werden.⁵² Aus diesem Zitat springt die bemerkenswerte Formulierung hervor: "und der Augsburger sah das Fragment 'Wozzek.'" Nicht, "und der Augsburger sah die Inszenierung des Fragments" oder "der Augsburger sah 'Wozzek,'" sondern der Augsburger sah ein Fragment. Hier bekennt sich Brecht zum *Wozzek* als *Fragment* und zwar in einer Passage, die im Fragment-Koloss des *Messingkaufs* auch selbst unvollendet bleibt: "Der Valentin antwortete, ohne sich zu besinnen."⁵³

In einem Bruchstück aus dem Jahr 1953 namens "Ist die Aufführung des

Fragments gerechtfertigt?“ fragt sich Brecht, ob es “erlaubt“ sei, die Urform eines vollendeten Stücks, in diesem Falle den *Urfaust*, aufzuführen und reiht Goethes “Skizze“ in eine Gruppe anderer Texte ein, die wie der *Urfaust* ein “durchaus eigenes Leben“ hätten: “[Der ‘Urfaust’] gehört, zusammen mit Kleists ‘Guiskard’ und Büchners ‘Wozzek,’ zu einer eigentümlichen Gattung von Fragmenten, die nicht unvollkommen sondern Meisterwerke sind, hingeworfen in einer wunderbaren Skizzenform.”⁵⁴ Das Unfertige, das sich der Totalität des Werks Entziehende, wird hier paradoxerweise das “Meisterwerk“ genannt, eine Gleichstellung, die jedoch den Status des Meisterwerks an sich in Frage stellt. Ausgehend von der Fragmentierung, die von Wörtern wie “Stück“ oder “*pièce*“ impliziert wird, schreibt Weber: “As a place of possibility and experimentation, epic theatre knows *pieces* – but not works.”⁵⁵

Ernst Bloch verteidigte während der Formalismus-Debatten mit Brecht “Fragment, Zerfall und Ungeschlossenheit gegen Lukács, Kurella und andere als legitime Formmomente moderner Literatur.”⁵⁶ Sowohl Hans-Thies Lehmann als auch Anna Czajka haben auf das Forschungsdesiderat bezüglich der Beziehung Brecht-Bloch hingedeutet und Gemeinsamkeiten der beiden aufgezeigt.⁵⁷ Obwohl hier nicht ausführlich auf diese Beziehung und auf Blochs Rezeption von Brechts Texten eingegangen werden kann, sind Blochs Arbeiten zur Utopie – bekanntlich das (Nicht-)Ziel, das auf die Revolution folgt – für diese Untersuchung interessant.

Max Horkheimer behauptet, dass die Utopie “Kritik dessen [ist], was ist, und *Darstellung* dessen, was sein soll.”⁵⁸ Aber, wie Nikolaus Müller-Schöll schreibt “[lehnen] Benjamin wie Brecht...gleichermaßen einen Idealismus ab, der der Realität der Gesellschaft eine Utopie entgegenstellt. Aufgrund ihrer Herkunft aus der in ihr negierten Gesellschaft würde sie deren Verlängerung bedeuten.”⁵⁹ Das heißt, dass man eine zukünftige Utopie gar nicht darstellen kann, denn diese Darstellung wäre nur die Wiederholung der zu verändernden Realität und deshalb ihre Fortsetzung. Bloch aber behält den Utopie-Begriff bei und entformalisiert diesen auf eine “utopische Funktion,”⁶⁰ die sich in einem bewussten Hoffen auf ein “Noch-nicht-Gewordene[s]”⁶¹ konstituiert und die Möglichkeit aufzeigt, dass es anders sein könnte, oder mit Benjamin: dass es anders kommen kann. “Utopisches Denken bedeutet bei Bloch geprüftes und begriffenes Hoffen, das die Wirklichkeit kritisiert und ein Fernziel antizipiert,”⁶² wobei dieses Fernziel kein konkret ausgedachter Gesellschaftsentwurf ist. “Kunst ist für Bloch der reinste Ausdruck des utopischen Bewusstseins. Sie artikuliert und antizipiert, was in der Wirklichkeit als *reale Möglichkeit* noch schlummert.”⁶³ Für Bloch ist die Welt ein “Weggeflecht von dialektischen Prozessen, die in einer unfertigen Welt geschehen, in einer Welt, die überhaupt nicht veränderbar wäre ohne die riesige Zukunft: reale Möglichkeit in ihr.”⁶⁴ Die Kunst ist für Bloch Vor-

Schein, der “[vorantreibt, fortbildet] was in der Wirklichkeit als objektiv-real Mögliches angelegt ist,”⁶⁵ und wie Benjamin und Brecht billigt Bloch der Kunst eine weitreichende Potentialität zu. Klaus L. Berghahn schreibt: “Freilich kann die Wirklichkeit dann nicht mehr als in sich geschlossene, schöne Totalität abgebildet werden, um so das ‘ungelebt Mögliche’ sichtbar zu machen und voranzutreiben,”⁶⁶ denn diese Totalität wäre eine tote Totalität ohne Horizont.⁶⁷ Es ist also wieder eine Frage der Form; die utopische Funktion der Kunst manifestiert sich in Werken, die performativ auf diese reale Möglichkeit *hindeuten*. Der einzige zeitgenössische Autor, der für Bloch dieses Potential besaß, war kein anderer als Brecht.⁶⁸

Wie wir schon in den Ausführungen zum Gestischen und zur Unterbrechung der Darstellung gesehen haben, kann man hinsichtlich beider Texte – des *Messingkaufs* und *Woyzeck* – von einer utopischen Funktion reden, denn in der Annahme, dass das, was wir wahrnehmen, nicht identisch mit unserer Wahrnehmung ist, und in dem Versuch, diese ursprüngliche Differenz zur Welt und zu uns selbst performativ auszustellen, können diese Texte die Wirklichkeit nicht mehr als eine “in sich geschlossene, schöne Totalität” oder “so und so” abbilden. Die utopische Funktion manifestiert sich in beiden Texten auf zwei Ebenen: zum einen in der inhaltlichen Darstellung dessen, was nicht gewollt ist (im *Messingkauf* in Diskussionen über das alte Theater, Prozesse der Totalisierung und Auslöschung usw.; und in *Woyzeck* in der Darstellung vom Ausgesetzt-, Ohnmächtig-, Machtlos-Sein), zum Anderen auf der Ebene der Darstellung, in einer Ästhetik der Unterbrechung – das heißt im bewussten Verzicht auf das Totalisierende und gänzlich Sinnstiftende in der Darstellung, in der Reduzierung dieser auf gestische sprachliche Komponenten und in der Abwesenheit der Selbstgefälligkeit der Darstellung und deren magischen Banns.

Hat nicht Brecht – Heiner Müller zufolge – kurz vor seinem Tod erklärt, dass es episches Theater noch gar nicht gebe?⁶⁹ Und ist nicht das, was er als solches beschreibt, der Tendenz nach undarstellbar – es sei denn in einer Form, die das, was sie vermeintlich beschreibend vorwegnimmt, tatsächlich kunstvoll offen lässt? Obwohl Brecht u. a. mit seinem *Kleinen Organon für das Theater* durchaus zeigte, dass er in der Lage war, seine Theatertheorie zu verschriftlichen, ist meine These bezüglich des *Messingkaufs*, dass dieser nie hätte in etwas anderem enden können als im Fragmentarischen, wenn er wirklich die Theorie darstellen wollte, die er darzustellen meinte. Die Darstellung des *Kleinen Organon* widerspricht der Theorie, die sie präsentiert, indem diese zu starren geschichtlichen Thesen gemacht wird, während im *Messingkauf* die offene Form der Darstellung der Rezipient*in viel Platz einräumt, sich im Text selbst zu positionieren – die Theatertheorie in der Lektüre zusammenzubauen und sie zu aktualisieren. Zugleich ist es weiterhin unbestimmbar, ob es *Woyzeck* nur als Fragment gibt, weil Büchners Tod ihn

an der Weiterarbeit gehindert hat, oder ob es doch irgendwo eine verschollene Endfassung gibt.⁷⁰ Krapp schlägt spekulativ einen viel verführerischeren Grund für die Unabgeschlossenheit des *Woyzeck* vor:

Jedes Argument, das einen Schluss im alten Sinne zu beglaubigen scheint, stammt aus der klassisch vorbildlichen Dramaturgie und verstößt gegen die neue Ästhetik Büchners. Es ist daher sicher kein später Zufall in der Überlieferung der Manuskripte, sondern eine tiefe Erfahrung Büchners gewesen, dass aus diesen Gründen – so paradox es klingt – die Form, die er schuf, sich als Fragment nur vollenden konnte.⁷¹

Obwohl wir niemals endgültig wissen werden, ob Büchner seinen Text jemals abgeschlossen hätte oder hätte abschließen können, liefert Krapp zufolge Büchners ästhetisches Prinzip, das gleichzeitig ein durchaus politisches Prinzip ist, den Grund für sein ‘Scheitern’ am *Woyzeck*-Projekt – was meines Erachtens ebenfalls über den *Messingkauf* behauptet werden kann.

Die schriftlichen Zeugnisse von Brechts Auseinandersetzung mit Büchners *Woyzeck* sind sparsam, also musste diese Analyse eine induktive sein. Aber als “unaufhörliche[s] Experiment” hat Brecht das Fragment *Woyzeck* beschrieben, und aus diesen schriftlichen Zeugnissen ist zu entnehmen, dass Büchners Stück Brecht als eine Quelle der ästhetischen Inspiration diente, vielleicht sogar als ästhetisches Modell. Die Texte sagen viel über die jeweiligen Auffassungen ihrer Autoren bezüglich der Aufgabe der Kunst aus: Beide Texte kritisieren Vorstellungen einer “so und so”-Welt und dekonstruieren performativ die Textpraxen ihrer Zeit. Die Form, sprich die Textpraxis beider Texte ist kein bloßes Plattform für eine unmittelbare inhaltliche Mitteilung, sondern Mittel und mittelbare Mitteilung zugleich. In der Unterbrechung der eigenen Darstellung wird in beiden Texten ein Türspalt für das am Horizont Kommende offen gelassen. Immer noch findet eine Revolution in diesen Texten statt, da das, was nicht abgeschlossen ist, nicht aufhören kann.

Anmerkungen

¹ Überarbeiteter Vortrag, gehalten bei den Brecht-Tagen 2013, auf der Nachwuchs-Tagung “Theater der Revolution: Brecht und Büchner” am 15. Februar 2013.

² Jean-Luc Nancy und Philippe Lacoue-Labarthe, “Noli me frangere,” in Lucien Dällenbach und Christian L. Hart Nibbrig, Hrsg., *Fragment und Totalität* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984), S. 64-76; hier S. 64.

³ Diese sind die von den Herausgeber*innen der BFA-Edition vom *Messingkauf* angegebenen Daten, wobei angemerkt werden muss, dass die Arbeit am *Messingkauf* nach 1945 so gut wie völlig aufhört. Die “Übungsstücke für Schauspieler,” von den

Herausgeber*innen der vierten von sich bestimmten Arbeitsphase zugeordnet (1948-1955), entstehen eigentlich im Jahr 1940 während Brechts Zeit im schwedischen Exil. Nach 1948 entstehen lediglich eine Handvoll Gedichte und das "Übungsstück" "Der Wettkampf des Homer und Hesiod," die in den *Versuchen* veröffentlicht werden. Siehe Brecht, "Übungsstücke für Schauspieler," *Versuche*, Heft 11 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951), S. 107-128; und "Gedichte aus dem Messingkauf," *Versuche*, Heft 14 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1955), S. 103-117.

⁴ Diese Auseinandersetzung findet statt in meiner Dissertation mit dem Arbeitstitel "Das Verhältnis zwischen Theater und Theorie als Schreibpraxis in Bertolt Brechts *Der Messingkauf*."

⁵ Bertolt Brecht, *Der Messingkauf*, in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht u. a., Hrsg., Bd. 22 (Berlin und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988-2000), S. 695-869; hier S. 773. Im Folgenden BFA Band, Seite.

⁶ Eintrag vom 12. Februar 1939, in Brecht, *Arbeitsjournal*, Werner Hecht, Hrsg. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973), S. 37. Hecht und Inge Gellert schreiben, dass erst in der dritten Arbeitsphase um 1945 erkennbar wird, dass Brecht es auch vorhat, Schriften und Gedichte im *Messingkauf* mit aufzunehmen, aber die ersten Pläne beziehen sich teilweise auf andere sowohl vor dem Beginn der Arbeit am *Messingkauf* als auch während der Konzeption entstandenen (Prosa-)Texte, wie beispielsweise zu sehen ist im Plan A2 (BFA 22, 695): "Zweite Nacht | Die Poetik des Aristoteles / das Emotionenracket / die neuen Stoffe / der Held / K-Typus und P-Typus / Theatralik des Faschismus / die Wissenschaft / Gründung des Thaeters." "K-Typus und P-Typus" bezieht sich beispielsweise auf einen vermutlich schon 1938 entstandener Text, "K-Typus und P-Typus in der Dramatik" (BFA 22, 387-389), der die eingangs im Arbeitsjournal zitierten Darstellungsmodelle – den Planetariumstyp und den Karuselltyp – miteinander zu Gunsten des P-Typs vergleicht. Als noch ein Beispiel ist "Theatralik des Faschismus" wahrscheinlich ein Verweis auf einen im Mai 1939 entstandenen Text mit einem ähnlichen Titel ("Über die Theatralik des Faschismus"), der ein fiktives Gespräch zwischen zwei Figuren – Thomas und Karl – über die Theatralisierung der Politik durch den Faschismus bildet (BFA 22, 561-569). Der aus den Übersichtsdarstellungen zu entnehmende, beabsichtigte Einschluss dieser Texte im *Messingkauf* wirft erste Probleme bezüglich der Bestimmung dessen auf, was zum Fragment-Koloss gehört und was nicht.

⁷ Brecht, *Der Messingkauf* (BFA 22, 778).

⁸ Ebd., S. 702.

⁹ Ebd., S. 812.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd. S. 783. Hervorhebungen der Verfasserin.

¹² Vgl. Gilles Deleuze und Félix Guattari, *Kapitalismus und Schizophrenie: Tausend Plateaus*, Gabriele Rieke und Ronald Voullie, Übers. (Berlin: Merve, 1992).

¹³ Walter Benjamin, "Zentralpark," in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Hrsg., Bd. I (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), S. 655-690; hier, S. 683. Hervorhebungen der Verfasserin.

¹⁴ Brecht, *Der Messingkauf* (BFA 22, 737).

¹⁵ Das Gender-Sternchen (hier "Rezipient*in") mit weiblichem Artikel wird im Folgenden anstatt des männlichen Generikums verwendet. Das Gender-Sternchen verweist auf sowohl Cis-Männer und Cis-Frauen als auch auf Menschen, die in die binäre, ausschließende Struktur Mann-Frau entweder nicht hineinpassen oder nicht hineinpassen wollen. Das Gender-Sternchen bricht so diese Struktur auf und schafft Raum für weitere Identifikation.

¹⁶ Brecht, *Der Messingkauf* (BFA 22, 697).

¹⁷ Der Umfang des Aufsatzes erlaubt es mir an dieser Stelle nicht, eine ausführlichere Analyse der Geste zu liefern; Texte, die sich diesem Thema intensiv gewidmet haben, sind u.a. Hans Martin Ritter, *Das Gestische Prinzip bei Bertolt Brecht* (Köln: Prometh, 1986) oder Nikolaus Müller-Schöll, *Das Theater des "konstruktiven Defaitismus": Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller* (Basel und Frankfurt: Stroemfeld, 2002), hier vor allem das Kapitel "Nachahmbarkeit" (S. 139-173) und der "Exkurs: Brechts Gesten" (S. 297-305).

¹⁸ Ebd., S. 521.

¹⁹ Benjamin, "Was ist das epische Theater? (1)," in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. II, S. 519-531; hier S. 529.

²⁰ Vgl. Samuel Weber, *Theatricality as Medium* (New York: Fordham University Press, 2004), S. 45.

²¹ Vgl. ebd.

²² Benjamin, "Was ist das epische Theater? (1)," S. 521.

²³ Weber, *Theatricality as Medium*, S. 45.

²⁴ Ebd., S. 46.

²⁵ Ebd.

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. ebd., S. 47.

²⁹ Vgl. Müller-Schöll, "Theater der Potentialität," in Joachim Fiebach, Hrsg., *Theater der Welt – Theater der Zeit: 1999 in Berlin* (Berlin: Theater der Zeit, 1999), S. 69-74; und "Theater im Text der Theorie: Zur rhetorischen Subversion der 'Lehre' in Brechts theoretischen Schriften," *The Brecht Yearbook* 24 (1999): S. 264-275; hier S. 265.

³⁰ Walter Benjamin, "Was ist das Epische Theater? (1)," S. 525.

³¹ "(Noch im Januar 1952 äußerte B., dass es sehr fraglich sei, ob er ein Gegenwartsstück schreiben könne. Wenige Gegenwartsstücke in der Weltliteratur, z. B. *Wozzek*, aber meist 20 Jahre später oder von einem überwundenen gesellschaftlichen Standpunkt zurückblickend.)" Zitiert nach dem "Büsching"-Kommentar (BFA 10, 1280).

³² Außerdem sei *Dantons Tod*, Protokollen Rückliches von einem Gespräch in Buckow zufolge, "völlig falsch, politisch reaktionär, nicht aufführbar." Zitiert nach Hecht, *Brecht Chronik*, S. 1024.

³³ Vgl. hierzu Werner Mittenzwei, "Marxismus und Realismus: Die Brecht-Lukács-Debatte," *Das Argument* 36 (1968), S. 12-43.

³⁴ Brief Friedrich Engels an Margaret Harkness, April 1888, in Karl Marx und Friedrich Engels, *Werke*, Hildegard Scheibler, Hrsg., Bd. 37 (Berlin: Dietz, 1967), S. 42. Zitiert nach Anna Czajka, "Rettung Brechts durch Bloch?" *The Brecht Yearbook* 18 (1993): S. 121-138; hier, S. 127.

³⁵ Brecht, "Formalismus – Realismus" (BFA 23, 148).

³⁶ Vgl. Brecht, Eintrag vom 25. Februar 1939, in *Arbeitsjournal*, S. 330.

³⁷ Brecht, "Die produktiven Hindernisse" (BFA 21, 255).

³⁸ Georg Büchner, "Woyzeck: Entwurfsstufen" in Büchner, *Werke und Briefe. Münchner Ausgabe*, Karl Pörnbacher u. a., Hrsg. (München: Deutscher Taschenbuch, 1988), S. 197-232; hier, S. 202.

³⁹ Vgl. hierzu das Gespräch zwischen Alexander Kluge und Romain Leick aus dem Jahr 2012: "SPIEGEL: Was tun? Kluge: Im Konjunktiv denken, im Licht der Geschichte und der Zukunft nach Optionen, Möglichkeiten suchen." Leick, "Der Konjunktiv des Krieges," *Der Spiegel* 2 (2012): 122-125; hier 123.

⁴⁰ Helmut Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner* (München: Hanser, 1970), S. 86.

⁴¹ Ebd., S. 90.

⁴² Brecht, *Der Messingkauf* (BFA 22, 743).

⁴³ Ebd., S. 742.

⁴⁴ Vgl. Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, S. 13.

⁴⁵ Büchner, "Woyzeck: Entwurfsstufen," S. 223.

⁴⁶ Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, S. 85.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Büchner, "Woyzeck: Entwurfsstufen," S. 216.

⁴⁹ Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, S. 81.

⁵⁰ Büchner, "Woyzeck: Entwurfsstufen," S. 199.

⁵¹ Brecht, *Der Messingkauf* (BFA 22, 722).

⁵² Im Registerband-Kommentar zu dieser Passage schreiben die Herausgeber*innen, dass Brecht sich hier auf die Uraufführung des Woyzeck am 8. November 1913 bezieht, die aber eindeutig nicht nach dem Ersten Weltkrieg stattfand, wie im *Messingkauf* beschrieben. Der erste überlieferte Besuch Brechts bei einer Vorstellung von *Woyzeck* war am 16. Juni 1925 bei den Münchener Kammerspielen, wo Helene Weigel die Rolle der Marie gespielt hat. Vgl. Hecht, *Brecht Chronik*, S. 185.

⁵³ Brecht, *Der Messingkauf* (BFA 22, 722).

⁵⁴ Brecht, "Ist die Aufführung des Fragments gerechtfertigt?" (BFA 24, 431f.).

⁵⁵ Weber, *Theatricality as Medium*, S. 46.

⁵⁶ Hans-Thies Lehmann, "'Sie werden lachen: es muss systematisch vorgegangen werden.' Brecht und Bloch – ein Hinweis," in Heinz Ludwig Arnold, Hrsg., *Text + Kritik: Ernst Bloch* (München: edition text und kritik, 1985), S. 135-139; hier S. 135.

⁵⁷ Vgl. Lehmann, "Brecht und Bloch – ein Hinweis;" siehe auch Czajka, "Rettung Brechts durch Bloch?" Seit der Erscheinung dieser beiden Texte im Jahr 1993 sind

einige Beiträge zur Brecht-Bloch-Forschung erfolgt, trotzdem bleibt dieser Aspekt kaum erschlossen.

⁵⁸ Max Horkheimer, *Die Anfänge der bürgerlichen Geschichtsphilosophie* (Stuttgart: Kohlhammer, 1930), S. 86. Hervorhebung der Verfasserin.

⁵⁹ Müller-Schöll, "Theatrokratie: Zum gesetzlosen Gesetz der Über-setzung in Walter Benjamins Brecht-Lektüre," in Andreas Kotte, Hrsg., *Theater der Region – Theater Europas: Kongress der Gesellschaft für Theaterwissenschaft* (Basel: Edition Theaterkultur 1995), S. 275-301; hier S. 279. Für ausführlichere Diskussion des Utopie-Begriffs bei Brecht siehe Klaus-Detlef Müller, "Utopische Intention und Kritik der Utopien bei Brecht," in Gert Ueding, Hrsg., *Literatur als Utopie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978), S. 335-366; Friedrich Dieckmann, "Brechts Utopia: Exkurs über das Saturnische," *Sinn und Form* 5 (1987): S. 1055-1085; Barbara Buhl, *Bilder der Zukunft: Traum und Plan. Utopie im Werk Bertolt Brechts* (Bielefeld: Aisthesis, 1988); Marc Silberman, "Brecht Today," *Logos: A Journal of Modern Society and Culture* 5:3 (2006): < http://www.logosjournal.com/issue_5.3/silberman.htm>, gesichtet 30. Juli 2014.

⁶⁰ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959), S. 163; vgl. auch Klaus L. Berghahn, *Zukunft in der Vergangenheit. Auf Ernst Blochs Spuren* (Bielefeld: Aisthesis, 2008), S. 26ff.; Burghart Schmidt, "Utopie ist keine Literaturgattung," in *Literatur als Utopie*, S. 17-44; hier S. 32.

⁶¹ Berghahn, *Zukunft in der Vergangenheit*, S. 31.

⁶² Ebd., S. 26.

⁶³ Ebd., S. 29.

⁶⁴ Bloch, *Erbschaft dieser Zeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962, S. 270), zitiert nach Berghahn, *Zukunft in der Vergangenheit*, S. 35.

⁶⁵ Berghahn, *Zukunft in der Vergangenheit*, S. 31.

⁶⁶ Ebd., S. 36.

⁶⁷ Vgl. Blochs These "...alles Wirkliche hat einen Horizont" (*Das Prinzip Hoffnung*, S. 256).

⁶⁸ Vgl. Berghahn, *Zukunft in der Vergangenheit*, S. 37.

⁶⁹ "Episches Theater wird es erst geben, wenn die Perversität aufhört, aus einem Luxus einen Beruf zu machen, nämlich den Beruf des Schauspielers." Müller zitiert Brecht in "Die Form entsteht aus dem Maskieren," in Müller, *Gesammelte Irrtümer*, Bd. 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986), S. 141-154; hier S. 150; vgl. auch Müller-Schöll, "Theater im Text der Theorie," S. 264. Ein weiteres Indiz dafür, dass Brecht das Projekt des epischen Theaters als keinesfalls abgeschlossen gesehen hat, liefert folgender Arbeitsjournaleintrag vom 13. November 1949: "...aber wann wird es das echte, radikale epische theater geben?" (*Arbeitsjournal*, S. 912).

⁷⁰ Vgl. Inge Diersen, "Louis und Franz. Margreth, Louisel, Marie: Zur Genesis des Figurenkreises und des Motivgefüges in den Woyzeck-Texten," in Hans-Georg Werner, Hrsg., *Studien zu Georg Büchner* (Berlin: Aufbau, 1988), S. 147-192; hier S. 148.

⁷¹ Krapp, *Der Dialog bei Georg Büchner*, S. 93.

“For All Creatures Need Help From All” Materialism and Revolution in the Works of Brecht and Büchner

Jürgen Hillesheim has argued that works of Georg Büchner and Brecht both attest to a secularized worldview that refers to the experience of mortal creatures suffering innocently. Taking this insight as a point of departure, this article characterizes how the relations between experiences of delight and sorrow, materialism and revolution are delineated in the works of Brecht and Büchner. The first part shows a change of representations of revolution in Brecht's works between the late 1910s and the early 1930s. I maintain that this change can be ascribed to a materialist concept of reality. The second part inquires into analogies between this aspect of Brecht's work and the depiction of revolution in the works of Büchner.

Ausgehend von einer Beobachtung Jürgen Hillesheims, dass die Textproduktion Georg Büchners und Brechts jeweils von einem säkularisierten Weltbild zeugen, das auf das Moment der unverschuldeten Leiderfahrung der physisch vorhandenen Kreatur rekurriert, wird nach dem Verhältnis von Sujet und Performanz von Lust- und Leiderfahrung, Materialismus und Revolutionsdarstellung im Werk der beiden politischen Dichter gefragt. In einem ersten, umfangreicheren Teil wird gezeigt, dass Revolutionsdarstellungen in Brechts Texten zwischen den späten 1910er und frühen 1930er Jahren eine Veränderung erfahren, die auf ein materialistisches Realitätskonzept rückführbar ist. In einem zweiten Schritt wird nach Parallelen dieses Zugangs zur Thematik der Revolution in Büchners Arbeiten gefragt.

“Denn alle Kreatur braucht Hilf von allen.”¹

Materialismus und Revolution bei Brecht und Büchner²

Doris Neumann-Rieser

“Die toten Steine atmen. Sie verändern sich und veranlassen Veränderungen. Selbst der totgesagte Mond bewegt sich... Und wenn er nur einen erschreke, der ihn sieht, ja wenn ihn nur einer sähe, so wäre er nicht tot, sondern lebte.”³ In Texten Brechts wird Materie als ‘lebendig’ konzipiert, da sie an der Konstitution von Realität aktiv mitwirkt. Während in einer an Kant geschulten oder hermeneutischen Theorie der Erkenntnis davon ausgegangen wird, dass Objekte vom Subjekt her konstituiert werden, was das Objekt ‘an sich’ letztlich unerkennbar macht, strukturieren Objekte und Subjekte sich gemäß dem dialektischen Erkenntnisbegriff, das in Brechts Texten Anwendung findet, gegenseitig. Materie, aber auch Materialien, Texte wie Körper werden so zum Ort von Widerständen ebenso wie von herrschenden Strukturen, die im Prozess der Realitätskonstitution unterschiedliche Bedeutung erlangen können. Brechts Poetik setzt voraus, dass dieser Prozess zumindest nach Wahrscheinlichkeitsgesetzen steuerbar ist, wobei die Steuerung nicht nur von allen, sondern von allem beeinflusst wird, wenn auch in unterschiedlicher Intensität.

Dementsprechend wird auch die Revolution als prototypische Figur der Realitätsveränderung nicht von einem subjektiv-geistigen Willensakt oder von moralischen Idealen ausgehend gedacht. Vielmehr generiert sie sich innerhalb einer veränderlichen, von relationalen und funktionalen Beziehungen bestimmten Konstellation. Die Frage, wie und warum sich eine Revolution anbahnt, wird zum Teil durch sehr komplexe Zusammenhänge in Politik und Wirtschaft erklärt, etwa in *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* (1938-1940), letztlich aber immer wieder auf materielle Ungleichverteilung zurückgeführt, die sich als physische Leiden äußert – als Hunger, Kälte, Krankheit, Verletzung oder Mangel. Unter dem Vorzeichen einer materialistischen Realitätskonzeption sind diese Erfahrungen nicht nur Zustände eines individuellen Bewusstseins, sondern in erster Linie physische Zustände.

In der frühen lyrischen und dramatischen Produktion Brechts tritt als ein solcher Zustand zunächst die Lusterfahrung stärker hervor, die gerade auch im Modus der literarischen Gestaltung artikuliert wird. Der Umgang mit der sprachlichen Materie wird hier als Spaß oder Genuss vorgeführt.

Der im Frühwerk vielfach thematisierte Tod und Todeskampf – etwa der Titelfigur in *Baal* (1918, 1919, 1920-1922...) – dient eher der Steigerung einer Inszenierung von Lebenslust als ihrer Relativierung. Man kann hier von einer Anleihe beim Vitalismus ausgehen, jedoch wird dieser sozusagen materialisiert und erhält zugleich komische Qualitäten. Das Leben tritt in diesen Texten niemals als Abstraktum auf, sondern allenfalls als leidender, lustvoller oder auch lustiger Körper – man denke etwa an den parodistischen Text *Die Ballade vom Liebestod* (29.8.1921).⁴

Jürgen Hillesheim hat in seiner Studie zum ganz frühen Brecht festgehalten, dass dessen “frühzeitig ausgeprägter Materialismus eine charakteristische Eigenart”⁵ sei und mit einer Distanzierung vom christlichen Glauben einhergehe, da dieser keine Antworten auf “unverschuldetes Leid” liefere. Diese Motivierung einer materialistischen Weltanschauung aus der Problematik der Leiderfahrung verbinde Brecht und Georg Büchner:

Im Vordergrund steht..., in dieser Hinsicht durchaus z. B. an das Werk Büchners erinnernd, nicht erklärbares, unverschuldetes Leid... Mitgefühl, Mitleid mit der geschundenen Kreatur ist in der Tat eine Eigenschaft, die von Anfang an zu konstatieren ist und virulent bleiben sollte – trotz aller Tendenz zur Selbststilisierung und aller Überlegtheit in der ‘Logistik’ seiner Schriftstellerkarriere.⁶

Die Beobachtung, dass die Konzepte Leid und Mitleid eine relevante Unterströmung von Brechts Textproduktion bilden, ist höchst plausibel. Hinzuzufügen wäre möglicherweise noch, dass Leid und Mitleid als physische, durchaus singuläre, aber immer relationale Zustände konzipiert werden, die materialistische Realitätskonzeption also nicht nur motivieren, sondern auch von ihr strukturiert werden. Interessant ist für das hier zu behandelnde Thema vor allem auch der Hinweis auf die Parallelen, die sich zwischen der leidenden, gottverlassenen Kreatur im Büchnerschen Textkosmos – man denke an das Märchen der Großmutter in *Woyzeck* (1836-1837) – und in jenem Brechts ziehen lassen. In beiden fehlt demnach der religiöse Sinn- und Erklärungshorizont, welcher das leidende Subjekt auf die physische Welt und deren Änderbarkeit verweist. Damit kommt auch die Revolution als radikale Änderung innerhalb jener Dimension des Weltlichen, des Physischen und zugleich des Sozialen in den Blick, in der Leid emergiert.

Im Folgenden soll zunächst im Bezug auf Brechts Textproduktion die Frage gestellt werden, wie das während der 1920er Jahre zunehmend und später konstant thematisierte unverschuldete aber vermeidbare kreatürliche Leid mit der Frage nach der Entwicklung der Thematik der Revolution verbunden ist. Anschließend wird versucht, den Bogen zu Büchners Textschaffen zu schlagen und nach Parallelen der beiden Œuvres in Bezug auf materialistische

bzw. antimetaphysische Realitätskonzeption und Revolutionsdarstellungen zu fragen.

Revolutionsdarstellungen in Brechts Arbeiten zur Zeit der Weimarer Republik

Schon bei einem relativ oberflächlichen Blick auf Revolutionsdarstellungen in Brechts literarischen Texten fällt auf, dass frühe Arbeiten wie *Trommeln in der Nacht* (1919, Uraufführung 1922) oder *Gesang des/r Soldaten der roten Armee* (Januar 1919, erschienen 1925) in ihrer Gestaltung des Sujets der Revolution eine signifikante Differenz zu Texten der späten 1920er Jahre wie etwa *An Karl* (Mai/Juni 1927), *Die Maßnahme* (1930, 1931) oder *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* (1929-1931) aufweisen. Dazwischen liegt ein Text aus dem Fragment *Jae Fleischhacker in Chikago* (Juli 1924-Herbst 1926), in dem von einem Volksaufstand die Rede ist, der weder als ignorier- und ablehnbar dargestellt wird wie in *Trommeln in der Nacht*, noch als eine erhoffte, positiv bewertete Entwicklung erscheint wie in *An Karl*:

In dieser Stunde zieht das Volk Chikagos
Acht Menschen breit und schweigend
Waffenlos durch Chikago, zu bekunden
Dass menschliche Umtrieb gegen das Brot der Menschheit
Unmenschlich sind⁷

An dieser Stelle sind mehrere Aspekte bemerkenswert: Zunächst handelt es sich um eine neutral bewertete kollektive Äußerung der Empörung, die weder als wünschenswert, noch als schädlich oder sinnlos charakterisiert wird. Sie erscheint vielmehr als ein konstaterbares Faktum, das seine Ursache "bekunde[t]," was sie von der kritischen ebenso wie von der affirmativen Revolutionsdarstellung abhebt. Zum zweiten wirkt die stumme, bedrohliche Menschenmasse vordergründig durch ihre Materialität, die sich in einer gewissen Breite, Ausdehnung und eben physikalischen Masse manifestiert. Zum dritten ist auch das Interesse, das die Masse bekundet, materieller Natur. Ein vierter Aspekt wird durch die Einbettung der Passage in das Textumfeld sichtbar: Die materiell interessierte Masse tritt als Gegenspieler des Börsenspekulanten Jae Fleischhacker auf, der sich auf seinen Aufstieg innerhalb des ökonomischen Feldes durch das Börsenmanöver des 'Corners' konzentriert. Die Masse der Hungernden irritiert Fleischhacker, der gerade als der Materialist, als den ihn sein Name ausweist, deren Motive nachvollzieht. Er kann nicht wie die Titelheldin von *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* hoffen, dass eine Besinnung aller Beteiligten auf immaterielle Werte die ökonomischen Probleme beseitigen wird können. Diese Hoffnung, die auf je andere Weise im zeitgenössischen Diskurs durch religiöse⁸ und humanistische

oder nationale Deutungsmuster legitimiert werden konnte, entfällt unter den Vorzeichen eines materialistischen Realitätskonzeptes. Die revolutionäre Bewegung ist so nicht etwa aus einer moralischen Perspektive als “gut” oder “schlecht” bewertbar, sondern erscheint stattdessen als nachvollziehbar, sofern eine materialistische Perspektive eingenommen wird.

Mit dem Streikmotiv im *Jae Fleischhacker*-Fragment und dem Gedicht *Achttausend arme Leute kommen vor die Stadt* (erstes Halbjahr 1926) finden sich innerhalb der Chronologie der Arbeiten Brechts erstmals wertfrei dargestellte revolutionäre Bewegungen. Auffallend ist dabei, dass diese Bewegungen sich nicht nur auf materielle Ansprüche stützen und damit die materiellen Lebensbedingungen der ‘working poor,’ insofern als sie untragbar scheinen, als Ausgangspunkt und Legitimationsgrund von sozialrevolutionären Bewegungen in Texten Brechts auftauchen, sondern dass sie als aktive Massen auftreten. Angesichts dieser Beobachtung lässt sich fragen, weshalb das Sujet der revolutionären Bewegung als mögliche Lösung für kreatürliche Leiderfahrung, die schon wesentlich früher gestaltet wird, erst zu diesem Zeitpunkt aufscheint.

1919-1925 Revolutionskritik

Betrachtet man einige Texte Brechts aus den 1920er und frühen 1930er Jahren, in denen Leiderfahrungen dargestellt werden, die vor dem Hintergrund sozialer Hierarchien erklärbar sind, fällt auf, dass häufig auch die Thematik der Revolution angesprochen wird, diese jedoch zunächst keineswegs als Lösung der Problematik präsentiert wird. So verstehen die 1919 begonnenen Texte *Trommeln in der Nacht* und “Gesang des Soldaten der roten Armee” die revolutionäre Bewegung nicht als Antwort auf körperliches Leid durch soziale Benachteiligung, sondern vielmehr als Auslöser von solchem Leid und argumentieren damit – ebenfalls materialistisch – gegen Revolutionen. Der Protagonist im Drama *Trommeln in der Nacht*, Andreas Kragler, wendet sich von den im Hintergrund der Handlung angedeuteten revolutionären Unruhen, deren Vorbild der sogenannte Spartakusaufstand in Berlin im Jänner 1919 war, demonstrativ ab. Die Revolutionskritik steht hier im Zusammenhang mit einer Kriegskritik; beide bedeuten nicht zuletzt körperliche Gefährdung des Subjekts, der auch die Soldaten der roten Armee ausgeliefert sind:

9

Wenn unser Leib zerfressen ist
Mit einem matten Herzen drin
Speit die Armee einst unser Haut und Knochen
In kalte flache Löcher hin.⁹

Der Krieg, der die Leiber zerfrisst, wird unter anderem für eine Idee geführt: "In diesen Jahren fiel das Wort Freiheit." Auch Kragler erklärt: "Mein Fleisch soll im Rinnstein verwesen, dass eure Idee in den Himmel kommt? Seid ihr besoffen?"¹⁰ Die *Frankfurter Zeitung* kritisierte im Zusammenhang mit dem Prozess gegen Ernst Toller, der sich im Umfeld der Münchner Räterepublik für einen revolutionären Umbruch eingesetzt hatte, ebenfalls das Sterben für eine Idee:

Es schien [während des Prozesses] fast vergessen zu sein, mit welcher Leidenschaftlichkeit sich Toller als Leiter der Räteregierung als Höchstkommmandierender der Roten Armee für diese Idee [Räterepublik] eingesetzt hatte, sodass noch lange, nachdem ihm selber ihre Unhaltbarkeit zum Bewusstsein gekommen war, unzählige arme Menschen für ihre Verwirklichung begeistert in den Tod gegangen sind.¹¹

Angesichts der Möglichkeit solcher Diskursstandpunkte verwundert die Revolutionskritik in Texten Brechts vor 1925 kaum, wenn man deren leibfreundliche Disposition voraussetzt. Zudem zeigt das Urteil des Artikels über Literaten als typisch temperamentvoll, überschwänglich, ohne Urteil und Halt, weltfremd, idealistisch und in letzter Konsequenz schädlich für die "Arbeitermassen," welchen Klischees Brecht als angehender Literat auszuweichen versucht haben konnte. Revolutionären Umbrüchen als Gegenstand ideologischer Texte wird in seinen Texten um 1920 jedenfalls Misstrauen entgegengebracht, wohingegen eine Ideologie des privaten, mithin sich empirisch bestätigenden Glücks vertreten wird, das in den späteren 1920er Jahren immer noch befürwortet, jedoch unter den Vorzeichen der Unterscheidung kleinbürgerlicher¹² und proletarischer Interessen als nachrangig interpretiert wird. Kragler erscheint nun als "kleine[r] Realist,"¹³ der sich weigert, sein Glück ideologischen Appellen zu opfern. Ihm werden die "proletarischen Revolutionäre"¹⁴ gegenübergestellt, die sozusagen als 'große Realisten' bzw. als Veränderer(innen) der Realität in großem Maßstab zu denken wären.

Das Vertrauen Brechts in diese 'proletarischen Revolutionäre' wird im Laufe historischer Entwicklungen allerdings als utopisch erkennbar. Die Machtergreifung Hitlers und die Diskrepanzen zwischen Bevölkerung und Regierung in der DDR stehen im Widerspruch zu Brechts Vorstellung einer geschichtlichen Tendenz zur Durchsetzung der Interessen der Mehrheit. Wie es dazu kam, dass die deutsche Bevölkerung einen "Kälbermarsch" im Gefolge des "Anstreichers" antrat, versucht Brecht durch den Hinweis auf ideologisches Blendwerk und die Interessen eines Gesellschaftssegments nach ökonomischer Herrschaft in aufwendiger Textarbeit spätestens ab dem Zeitpunkt seiner Flucht ins Exil zu erklären. Den Aufstand des 17. Juni

schließlich stellt Brecht vor ein tiefgreifendes Dilemma: jene utopischen 'proletarischen Revolutionäre,' denen sein Werk gilt, stellen sich gegen ihre – wie er meint – eigene politische Repräsentation.

Das Konzept der sozialen Revolution, das Brechts späteres Textschaffen so stark prägte, wird in den frühen 1920er Jahren noch mit Misstrauen behandelt; 1924 wird in der Ballade *Liturgie vom Hauch* die Konstellation von persönlichem Unglück oder Leid auf Grund von materieller Armut und revolutionären Aufständen bereits aufgerufen, eine praktische Umsetzung wird jedoch als blutig, ein Erfolg als utopisch dargestellt. Die von Hillesheim angesprochene Befremdung und Unwilligkeit über das schuldlos erfahrene, körperliche Leid¹⁵ zieht also keine positiv wertenden Darstellungen revolutionärer Umbrüche in unmittelbarer historischer Nähe nach sich.

1922: "Es deckt einen keiner da zu"¹⁶—Die Aussichtslosigkeit des Mitleids in einer Kultur der Kälte

Die materielle Not, die in "Liturgie vom Hauch" eine wenig hoffnungsreiche Revolution anregt, findet sich bereits früher, etwa in der 1922 entstandenen Ballade "Von der Kindsmörderin Marie Farrar," die als einer der frühesten Texte Brechts die Verletzlichkeit des kreatürlichen Lebens besonders am beherrschten Pol des sozialen Raums thematisiert. Für Farrar ist aber nicht nur keine Revolution als Hoffnungsschimmer in Sicht, sie hat auch kein Mitleid zu erwarten, das ernstzunehmende Hilfe bieten könnte. Die Schilderung ihrer Lebenssituation wäre geeignet Mitleid zu erregen, wenn nicht der Text selbst die Erregung von Mitleid im kritischen, gebrochenen Licht reflektieren würde. So wird im Refrain eine Stimme eingeflochten, die auf der Basis religiöser Ethik um Gnade für die Kindsmörderin bittet, zugleich mit dem Gnadengesuch aber auch einen Schuldspruch fällt. Der Mord, den sie an ihrem Neugeborenen begangen hat, wird von dieser Stimme als böswillige Tat eines Subjekts gebrandmarkt. Dadurch wird erkennbar, dass das Mitleidskonzept seinen Platz im Rahmen ethischer Konzepte hat, die von frei handelnden Subjekten ausgehen und soziale Dynamiken ausblenden. Erst die technischen und theoretischen Voraussetzungen zur Berücksichtigung dieser Dynamiken erlauben dem Autor Brecht den Brückenschlag vom Problem des physischen Leidens zur Lösungsoption der Revolution.

1926: Achttausend Arbeitslose vor der Stadt – die Drohung der hungernden Masse

Eine entscheidende Wende innerhalb der Darstellungsmodalitäten der Revolutionsthematik in Texten Brechts kann um die Mitte des Jahres 1926 angesetzt werden. In Texten dieser Zeit tritt jeweils eine materiell existentiellem Mangel ausgesetzte Menschenmasse auf, die sich aufgrund dieser kollektiven Erfahrung formiert und nicht nur einen ethisch bestimmaren Grund für eine Revolution darstellt, sondern ihr Revolutionspotential materiell manifestiert.

In "Achttausend arme Leute kommen vor die Stadt" wehren sich achttausend entlassene Bergarbeiter durch Brandstiftung gegen ihren Hungertod und die Maßnahmen der Polizei. Die Bevölkerung Chicagos, welche im *Jae Fleischhacker*-Fragment auftritt, verhält sich analog. Das Auftreten der streikenden Masse lässt den mit den städtischen Verhaltenslehren der Kälte¹⁷ vertrauten Fleischhacker seine Börsenmanöver in einem anderen Licht sehen:

JOE

Mir scheint, ich sei gehängt zu sehr
An eine Sach. Gut wär's, zu haben
Fremden Zufluss.¹⁸

Der Börsenspekulant wird angesichts der Masse der Armen gewahr, dass er sich in einem Feld des sozialen Raums bewegt, der Bewegungen ausgesetzt ist. Die "eine Sach," mit der er sich beschäftigt, der Machtgewinn im Bereich der Börsenspekulation, bietet keine Sicherheit vor Dynamiken, die in der Spannung des wirtschaftlichen Feldes zu anderen, "fremden" Feldern entstehen. Fleischhacker ist sich auch bewusst, dass er als Börsenmakler Opfer hat, und zwar ohne sich – wie noch Shlink in *Im Dickicht* (1921-1922, Uraufführung 1923) – in persönliche Feindschaften zu verwickeln:

FLEISCHHACKER

So seh ich denn: ich kann
Vernichten alle, aber
Nicht auswählen, die ich vernichte.
Alle zertreten, aber schonen keinen.
Dies Netz wählt seine Fische nicht aus.¹⁹

Die Opfer in diesem Text bauen nicht auf eine "Hilf" auf der Grundlage von Gnade oder Mitleid, welche schon in "Von der Kindsmörderin Marie Farrar" ironisiert wurden, sondern – das macht sie für Fleischhacker so verständlich – auf nacktes Interesse. Dabei wird Fleischhacker keineswegs als Unmensch konturiert. Es wäre lediglich irrational, Mitleid gegenüber der "Kreatur" von ihm zu fordern. Er überlegt immerhin, ob ein Schonungswille gegenüber Einzelnen umsetzbar wäre, kommt aber zu dem Schluss, dass er, wie beim Aushängen eines Netzes, keine Macht darüber hat, welche Fische ins Netz gehen bzw. welche Personen wirtschaftlich auf der Strecke bleiben. Eine persönliche Beziehung – sei sie von Abneigung oder Sympathie geprägt – kommt hier gar nicht zum Tragen, weil ökonomische Handlungen Feldeffekte auslösen. Angesichts von großflächig wirkenden Phänomenen im Bereich der Wirtschaft sind die Beziehungen zwischen Subjekt und Subjekt und damit auch persönliches Mitleidsempfinden vernachlässigbar geworden.

An dem Stückfragment “Jae Fleischhacker in Chikago” arbeitet Brecht mindestens bis Ende Juli 1926; in den folgenden Jahren lässt sich eine Umbruchs- oder Wendezeit für die Haltung gegenüber der Revolution in Brechts Arbeit verzeichnen, denn er sieht das Gedicht “Gesang des Soldaten der roten Armee” im April 1927 noch zur Publikation (in der Lyriksammlung *Bertolt Brechts Hauspostille*) vor, streitet jedoch 1928 bereits ab, damit auf die russische Revolution referiert zu haben und versucht so die Textaussage zu relativieren.²⁰ Parallel dazu ist eine vorsichtige Annäherung an die “Sozialisten” im Herbst 1926 bemerkbar. In einem Text, den die BFA auf 1926 datiert – “Entwurf einer Vorrede zu dem Lustspiel ‘MannistMann’” – kritisiert Brecht Vertreter und Vertreterinnen des Sozialismus allgemein als vage in ihrer Zielsetzung und wenig wirksam,²¹ jedoch ändert er im Zuge der Arbeit am selben Thema in einem Text mit dem Untertitel “Bruchstück einer Vorrede zu dem Lustspiel ‘Mann ist Mann’” Mitte September 1926 offenbar seine Meinung: “Nach meiner Ansicht ist es sicher, dass der Sozialismus, und zwar der revolutionäre, das Gesicht unseres Landes noch zu unseren Lebzeiten verändern wird.” Damit soll nicht “der ‘marxistischen Wende’ von 1926, welche die Forschung fest in die ‘Entwicklung’ Brechts eingeschrieben hat,”²² das Wort geredet werden. Zum einen wäre zu fragen, nicht ob, sondern wie weit Brecht überhaupt “Marxist” wurde, zum anderen ist der von Knopf zu Recht problematisierte Begriff der “Entwicklung” kontraproduktiv, da er die Vielschichtigkeit, Uneinheitlichkeit und Unlinearität in der Chronologie der Brechtschen Arbeit ausblendet. Dennoch können Tendenzen dieser Arbeit ausgemacht und mit dem verfügbaren Wissen über historische Daten abgeglichen werden, was hier in Bezug auf die Revolutionsdarstellung versucht wird.

Geht man von der Beobachtung aus, dass Anfang der 1920er Jahre in Brechts Texten eine Tendenz zur Revolutionskritik besteht, gegen Ende der 1920er Jahre hingegen affirmative Darstellungen der Revolution vorherrschen, lässt sich nach dem ‘missing link’ fragen. Es zeigt sich, dass ab der Mitte des Jahres 1926 einerseits neutral bewertende, auf statistisch erfassbare Interessensgruppen gestützte Revolutionsspekulationen (wie erwähnt in “Jae Fleischhacker in Chikago,” “Achttausend arme Leute kommen vor die Stadt,” sowie in *Die Dreigroschenoper* [Ende 1927-Mai 1928, Uraufführung 31.8.1928]) bzw. dem *Dreigroschenkomplex* [1931, 1934]²³ und *Die Ausnahme und die Regel* [1930-Ende 1932, erschienen 1937]²⁴) auftauchen, andererseits Problematisierungen individualistischer Revolutionsphantasien, die Brecht Mitte September 1926 folgendermaßen an seinen Berufskollegen und -kolleginnen kritisiert: “Der typische Literat stellte sich den Proleten als das Neue vor, als sich selber, oder glaubte, dass das ‘literarische Gefühl’ jenes Gefühl sei, das die Revolutionen erzeuge. Ein natürlich harmloser Irrtum.”²⁵ Diesem “Irrtum,” dass Revolutionen vom Autor-Subjekt und seinem originären Gefühl ausgehend gedacht werden können, wird in Brechts

weiterer Arbeit die Vorstellung einer potentiell von Revolution betroffenen Gesellschaft entgegen gesetzt, die von sozialen Interessensgruppen bestimmt wird, in deren Interesse auch die Künste notwendig agieren.

Über dieser Beobachtung gerät leicht in Vergessenheit, dass auch innerhalb von Brechts Arbeit erst eine Überwindung der vom Subjekt ausgehend gedachten Revolutionsphantasie stattfinden musste. So berichtet Elisabeth Hauptmann, dass Brecht ihr am 26.5.1926 den Plan zu einem nur in Notizen nachweisbaren Einakter mit dem Titel *Der Postschalter* mitteilte, "in dem eine zunächst lebensmüde Frau zwei Abschiedsbriefe in den Postkasten wirft, sie aber dann doch zurück haben will; nach dem Gespräch mit einem Beamten wird sie zur Kommunistin und verlässt das Postgebäude 'zornentbrannt...', um die Stadt aufzuwiegeln."²⁶ Dass dieses Szenario nicht allzu überzeugend ist, dürfte mitbedingt haben, dass die Ausführung des Plans unterblieb. In dem 1927 entstandenen Gedicht und Songtext "Die Seeräuberjenny" wird die Utopik der subjektiven Revolutionsphantasie stärker reflektiert. Der Titel wurde bei der Aufnahme in *Die Dreigroschenoper* und spätere Zusammenstellungen von Gedichten zu "Die Seeräuberjenny oder Träume eines Küchenmädchens" ergänzt. Damit wird betont, dass der Text "Träume" referiere, nicht aber Handlungsmöglichkeiten. Beispiele für die Problematisierung individueller oder moralischer Motivierung von Revolutionen tauchen dann um 1930 mit *Die Maßnahme* und *Die heilige Johanna der Schlachthöfe* auf, wobei in diesen Texten allerdings soziale Revolutionen zugleich bereits als Lösungsansätze für soziale Problematiken konturiert werden. Auf diese beiden Texte ist noch zurückzukommen.

1927 – Revolution der Maschinen

Einmal wird Sonntag, Karl
 Dann gehn wir spazieren
 Du wirst schauen!
 Um deinen dreckigen Kragen hast du eine rote Fahne und so
 Mit Blasmusik notabene
 Trotten wir zwei
 Hinter Fritz und Willem
 Unsern eisernen Genossen
 Durch die Hauptstraßen.²⁷

Das zur Vertonung bestimmte Gedicht "An Karl" stellt eine positive Utopie einer Sozialrevolution dar und findet darin in vielen späteren Texten Brechts Nachfolge, etwa in *Geschichten aus der Revolution* (Ende 1929-1931, erschienen 1933), *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt* (ab Juli 1931, Uraufführung 14.5.1932) oder *Die Mutter* (ab September 1931, erschienen Jänner 1933), um nur ein paar zeitlich nahe Beispiele zu nennen.

Obwohl Brechts Textstrategie grundsätzlich eine der Hinterfragung und der provokativen Konstellierung ist, ist damit eine relativ stabile Positionierung in der Frage der Bewertung sozialer Revolutionen erreicht. Was an dem Gedicht außer seinem – bezogen auf den Umstand der positiven Revolutionsdarstellung – frühen Entstehungsdatum hier hervorgehoben werden soll, ist der Umstand, dass der angesprochene “Karl” kein vernunftbegabtes Wesen ist, sondern ein Kran. Die Revolution, an der er als gleichberechtigter Partner teilnehmen soll, ist demnach wohl keine “Revolution des Geistes”²⁸ und kein “Radikalismus des Geistes,”²⁹ wie sie von traditionellen, bürgerlichen und humanistischen Positionen aus gefordert wurden. Brechts Arbeit zielt offenbar bewusst nicht primär auf eine Veränderung der je persönlichen “inneren” Haltungen, sondern setzt eine Veränderung der Bedingungen voraus, unter denen materielle Produktionsprozesse ablaufen. Damit wird eine Distinktion gegenüber dem im Expressionismus vorherrschenden und später von konservativer und liberaler bürgerlicher Seite vertretenen Diskursstandpunkt geschaffen, der dem autonomen Subjekt eine wichtige Funktion im Bezug auf politische Veränderungen einräumte.

Thesen zur materialistischen Disposition und Revolutionsdarstellung bei Brecht

Es lässt sich festhalten, dass in Brechts Textproduktion neutrale und positive Darstellungen der Revolution erst emergieren, als Revolutionen als Phänomene einer statistisch erfassbaren sozialen Gemengelage erklärbar werden und innerhalb der Narration nicht mehr über emotionale (mitleidige oder feindliche) Beziehungen zwischen Einzelpersonen motiviert werden müssen. Auch die kognitive Abstraktion der Revolution wird von Brecht um 1930 insofern problematisiert, als sie eine Surrogathandlung darstelle und von der ‘wirklichen’ – im Bereich des Materiellen stattfindenden – revolutionären Handlung ablenken könne: “nur die realität darf dem wunsche erliegen, den mein gedanke erzeugt oder von dem mein gedanke erzeugt ist, kurz ich brauche die wirkliche reale revolution, kurz ich darf nur bis dahin denken, wo die revolution beginnt, ich muss die revolution aussparen in meinem denken.”³⁰ Diese – im Rahmen einer Diskussion und wohl in provokativer Absicht getätigte – Äußerung weist in Richtung einer Revolutionsvorstellung, die nicht von der Theorie ausgeht, sondern von einer wie auch immer gearteten “Realität.”

Weiters lässt sich festhalten, dass das, was als Hinwendung Brechts zur Revolution ab der Mitte des Jahres 1926 erscheint, sich nicht durch den Hinweis auf ein allmählich oder plötzlich einsetzendes “soziales Bewusstsein” des Autors erklären lässt, sondern schlüssig auf den von Hillesheim erwähnten frühen Materialismus zurückgeführt werden kann,

der im zeitgenössischen diskursiven und machtökonomischen Umfeld unterschiedliche Konsequenzen hat:

1. Brechts Texte entwickeln eine Ästhetik der empirischen Erfahrung.

Schon Brechts frühe Lyrik und Dramatik beschäftigt sich häufig mit positiv bewerteten kreativen und kreatürlichen Erfahrungen, die in Gegensatz zu einer symbolistischen Ästhetik der Zeichen und einer expressionistischen Ästhetik des ausdrucksstarken Subjekts, sowie der darin oft ausgedrückten immateriellen Werte zu sehen ist. An diese Ästhetik knüpft das in den 1920er bis 1930er Jahren entfaltete Motivfeld körperlicher Leiderfahrungen an, etwa die mühsame, schmerzhafte, schlecht vergütete Arbeit der Kahnschlepper in *Die Maßnahme* oder Hunger und Kälte auf den Schlachthöfen Chicagos in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*.

2. Religiöse, humanistische, nationalistische Positionen werden in Brechts Textproduktion weitgehend gemieden, sozialistische relativiert.

Wo die Frage nach Lösungsansätzen für soziale Problematiken auftaucht, stellt die Besinnung von Personen auf eine durch eine göttliche Instanz verbürgte Ethik in Brechts Texten keine ernstzunehmende Option dar. Die fürbittende, mit religiösem Vokabular aufwartende Stimme in "Von der Kindsmörderin Marie Farrar" bietet keine effektive Hilfe für Leute wie Farrar. Schon in einem früheren Gedicht "Die Neger singen Choräle über dem Himalajagebirge" (1919-August 1920) bleibt die Frage und Bitte nach Gottes Güte ungehört und die Bittsteller erfrieren. Dieser Gedanke setzt sich fort in *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*, wo Johannas Versuch, die Arbeitslosigkeit auf Grund von Börsenbewegungen durch christliche Verhaltenslehren zu beseitigen, scheitert. Ein anderes Beispiel ist die christliche Figur Jonathan Jeremiah Peachum aus dem *Dreigroschenkomplex*, wobei Peachum das Mitleid zu einer Geldquelle macht, also kein Interesse an einer Abschaffung der Gegenstände des Mitleids hat. Ebenso werden andere große sinnstiftende Diskurse der Zeit wie die nationale Volksgemeinschaft und eine auf das Individuum und seine Moral bezogene bürgerliche Ethik hinterfragt und subvertiert. Auch der sozialistische Diskurs bleibt solange Gegenstand von Brechts Kritik, als er ihm als "elendes und gefühlvolles Gewäsch," als "absolut vage und verschwommen"³¹ erscheint. Erst als er beginnt, sozialistische und marxistische Theorien als Antwort auf empirisch-induktiv, aber auch statistisch, experimentell und künstlerisch fassbare – seinen Realitätskonzeptionen nach 'wirkliche' – sozioökonomische Probleme zu betrachten, werden sie für seine Arbeit von Interesse. Die epistemologische Disposition des Materialismus und die entsprechende Realitätskonzeption steuern die in den Texten eingenommenen Haltungen gegenüber verfügbaren Diskursen.

3. *Es findet eine Kritik der Vorstellung statt, dass Revolutionen in erster Linie vom Bewusstsein mitleidiger und moralischer Individuen ausgehen.*

Das materielle Interesse der Masse erscheint bei Brecht als wichtigste Grundlage der Revolution. Damit beschäftigen sich sowohl *Die Maßnahme* als auch *Die heilige Johanna der Schlachthöfe*. So ist der mitfühlende junge Genosse aus *Die Maßnahme*, der das körperliche Leid der Kahnschlepper nicht mit ansehen kann, kein effektiver Helfer im Sinne der These des Lehrstücks, weil er nur die unmittelbar sichtbare, individuelle Dimension des Problems berücksichtigt. Das soziale Engagement Johannas läuft dagegen ins Leere, weil sie es auf eine immaterielle Ebene beschränken möchte. Ihre Mission scheitert, obwohl sie sich analog zur christlichen Idee des freiwilligen Leidens Gottes in Gestalt Christi dem körperlichen Mitvollzug der Leiden der freigesetzten Arbeiter aussetzt. Das bloße Mit-leiden in seinen verschiedenen Facetten führt in diesen Dramen gerade nicht zu einem sozialrevolutionären Umbruch. Der Umstand, dass aber sowohl der junge Genosse als auch Johanna äußerst sympathisch gezeichnete Figuren sind, weist darauf hin, dass es den Texten nicht darum geht, das mitleidige und empathische Individuum schlicht für obsolet zu erklären oder gar zu verhöhnen, sondern es vielmehr zu transformieren und für eine unpersönliche 'kalte' kulturelle Praxis zu wappnen.

4. *Affirmative Revolutionsdarstellungen in Texten Brechts werden nicht primär durch die (Nach-/Mit-)Empfindung von Leid motiviert, sondern durch das Bewusstsein von möglichen Bewegungen im Feld der Macht.*

Keinesfalls ist abzustreiten, dass Leid- und Mitleidserfahrung vor dem Hintergrund einer materialistischen Disposition eine konstruktive Unterströmung und ein wichtiges Movens der Arbeit Brechts bilden. Aufgrund der Einschätzung der zeitgenössischen Regeln und Praktiken der Machtverteilung wird die Vorstellung einer statistisch begründbaren Massenbewegung gegenüber der individuellen Erfahrungs- und Vorstellungsdimension als Lösungsansatz für die krisenhafte soziale Lage aber bevorzugt. Die soziale Masse wird – analog zur Materie – ausgedehnt und von Kräfteverhältnissen und Relationen bestimmt gedacht. Sie erzeugt ebenso wie Materie Kraftfelder und unterliegt Dynamiken, die im Rahmen des Ringens um Macht beeinflussbar sind.

Revolution und Materialismus bei Brecht und Georg Büchner

Ein Vergleich der Revolutionsdarstellung in Texten Brechts und Büchners – der hier nur in oberflächlichen Ansätzen geleistet werden kann – zeigt, dass in beiden Textkorpora jeweils eine Disposition zu einer materialistischen Epistemologie sichtbar wird, die mit Blick auf Parallelen des jeweiligen politischen und ästhetischen Diskurses untersucht werden müssten. Zu

beachten wäre etwa die Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Revolution vor dem Hintergrund problematischer Revolutionen in der Vergangenheit, aber auch die spezifische Position der Literatur, was an dieser Stelle ebenfalls nicht zu leisten ist. Es können lediglich ein paar Beobachtungen zu Parallelen zwischen den Arbeiten der beiden Autoren gemacht werden.

Bei einer Lektüre von Büchners zusammen mit Friedrich Ludwig Weidig verfasster politischer Schrift *Der Hessische Landbote* (1834) fällt die Motivierung der Revolution aus der materiellen Ungleichverteilung innerhalb des sozialen Raums sofort ins Auge. Es wird statistisches Material über die beträchtliche Höhe von Steuerabgaben im Großherzogtum Hessen (jährlich rd. 6,36 Mio. Gulden) beigebracht, die vom persönlich angesprochenen "Volk" zum Großherzog und seinem massiven Beamtenapparat fließen, wobei diese "dafür die Mühe [haben], euch zu regieren; d.h. sich von euch füttern zu lassen und euch eure Menschen- und Bürgerrechte zu rauben."³² Die institutionalisierte Bewegung ökonomischen Kapitals von 'unten' nach 'oben,' dem die Versorgung mit materiellen Gütern korrespondiert, wird in der Schrift der Empörung preisgegeben. Dabei wird u. a. mit drastischen Bildern gearbeitet, die nicht wörtlich zu verstehen sind, die aber metonymisch auf das materielle Ungleichgewicht verweisen: Des Bauern "Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Vornehmen."³³ Bilder wie dieses, in denen Schweiß, Blut, Tränen, Milch, Fleisch dem Körper der/s Armen entzogen und dem Körper der/s Reichen zur Verfügung gestellt werden, finden sich mehrfach im Text. Den Armen wird nicht nur ein bestimmter Betrag an Gulden abverlangt, sondern es ist der "Blutzehnte,"³⁴ der mit den Steuern bezahlt wird, also ein integraler Teil ihres physischen Organismus. Die Revolution wird durch diese Darstellung der Ungleichverteilung als substanziell und existenziell zu motivieren versucht. Das vermutet immerhin auch Büchners Freund, der Theologe, Politiker und Journalist August Becker, der wegen Verbreitung des *Hessischen Landboten* vier Jahre Haft über sich ergehen lassen musste: "[Die Flugschrift] hatte den Zweck, die materiellen Interessen des Volks mit denen der Revolution zu vereinigen, als dem einzigen möglichen Weg, die letztere zu bewerkstelligen."³⁵ Dass Büchner eine sehr enge Verknüpfung von materieller Lage und Revolution vornahm, wird in der Forschung betont: "Before the *Hessian Messenger* Büchner seems to have assumed that a revolution was necessary because people were starving. Now, after the protest has been brutally quashed, Büchner postulates that hunger has to be endured in order that there will be revolution."³⁶

Aber nicht nur die materielle Dimension der Revolution, auch deren enge Verknüpfung mit dem Aspekt der Masse wird bei Büchner – genauso wie bei Brecht – hervorgehoben. Büchner schreibt im Juni 1833 an seine Familie, er

habe in *neuerer* Zeit gelernt, dass nur das notwendige Bedürfnis der großen Masse Umänderungen herbeiführen kann, dass alles Bewegen und Schreien der Einzelnen vergebliches Torenwerk ist. Sie schreiben, man liest sie nicht; sie schreien, man hört sie nicht; sie handeln, man hilft ihnen nicht.³⁷

“Hilf” ist also auch hier, wenn, nur “von allen” zu erwarten. Und wie in den frühen, kritischen Revolutionsdarstellungen Brechts wird die Revolution auch in Büchners Textkosmos dort hinterfragbar und kritisierbar, wo sie von einer empirischen Warte aus problematisch wird. Im Revolutionsdrama *Danton's Tod* (1835) wird gerade diese Thematik angesprochen, wobei der Text keine Partei zu ergreifen scheint,³⁸ sondern die beiden Positionen Danton (Materialismus/Sensualismus) und Robespierre (Idealismus/Spiritualismus)³⁹ in der Schwebelage hält. Danton, der in allen Menschen “Epikureer”⁴⁰ bzw. Materialist(inn)en⁴¹ vermutet, plädiert für den sinnlichen Genuss des Lebens und das Ende der mit der Revolution verbundenen physischen Grausamkeit. Sein Standpunkt ist der der empirischen Wahrnehmung körperlicher Bedürfnisse: “Jeder...tut, was ihm wohl tut.”⁴² Robespierre vertritt hingegen den Standpunkt, dass die Revolution sich an vernünftigen Idealen orientieren müsse, denen die Körper notfalls auch geopfert werden.

Naheliegender scheint hier der Vergleich mit Brechts Lehrstück *Die Maßnahme*, in dem die Figur des jungen Genossen sich um des Ideals der sozialen Revolution willen opfert. Diese ‘Inhaltsangabe’ des Lehrstücks ist freilich nicht die einzig mögliche, jedoch immerhin jene, die Brecht angesichts seines Verhörs vor dem House Unamerican Activities Committee wählt: “Der Ankläger Stripling verliert viel aus der *Maßnahme* und lässt sich von mir die Fabel erzählen. Ich...gebe als Inhalt an die Hingabe an eine Idee und verneine die Ausdeutung, es handle sich um einen disziplinarischen Mord mit der Richtigstellung, es handelt sich um eine Selbstausslöschung.”⁴³

Setzt man diese Lesart voraus, bildet der junge Genosse eine Gegenfigur zu Baal, Andreas Kragler oder Galilei, die innerhalb von Brechts Textkosmos eine materialistische bzw. leibfreundliche Position ähnlich der Dantons vertreten. Sein Einverständnis mit der physischen Auslöschung für eine Idee, die schlussendlich wieder den physischen Lebensbedingungen etwa der Kulis zu Gute kommen soll, zeigt im Kontrast mit materialistischen Figuren wie Galilei, dass Brecht Literatur nicht zur Vermittlung einer abgeschlossenen Ideologie verwendet, sondern zur experimentellen Erprobung unterschiedlicher Standpunkte und zur Manifestation von Problemkonstellationen. Wie Büchner weder für Dantons noch für Robespierres Position deutlich eintritt, bewertet auch Brecht die Figur Galileis nicht eindeutig: “Im *Galilei* ist die Moral natürlich in keiner Weise absolut...(Siehe ‘Jasager’ und ‘Neinsager’!)”⁴⁴ Der Verweis auf das Doppellehrstück meint an dieser Stelle, dass Galileis

Verhalten nicht unabhängig von der speziellen Situation zu bewerten ist, in der er sich befindet. Je nachdem, ob etwa ein Umbruch im Feld der Macht zu erwarten ist, kann sein Widerruf mehr oder weniger Schaden oder Nutzen bedeuten. Die Anpassung der Handlung an die weltpolitische Situation nach der Erfindung der Atomwaffe zeugt von dieser Konzeption einer Relativität der moralischen Bewertbarkeit von Handlungen. Während Galileis Todesfurcht bzw. Lebensfreude 1938/1939 als legitime Begründung seines Opportunismus gegenüber den Machthabern gezeigt wird, erscheint sein Interesse am eigenen Wohleben in den Versionen der Nachkriegszeit als Motivation zum Verrat am beherrschten Bevölkerungssegment. Dieselbe Ambivalenz prägt die Figur Danton.

Auch auf der Ebene der ästhetischen Theorie finden sich Ähnlichkeiten in den Texten Büchners und Brechts; etwa fordert die Figur Camille Desmoulins in *Danton's Tod* eine Zwecksetzung der Kunst außerhalb ihres eigenen Bereiches, der ambivalent bewertet wird: einerseits in der "erbärmlichen Wirklichkeit," andererseits in "der Schöpfung, die glühend, brausend und leuchtend, um und in ihnen [den Menschen] sich jeden Augenblick neu gebiert."⁴⁵ Diese Schöpfung werde durch die aufmerksame Rezeption im Rahmen der Kunst erst gesehen und gehört, wobei die Aufmerksamkeit leider oft schon bei den Werken "der schlechten Kopisten" halt mache, wie Camille klagt. Seine Freundin Lucile demonstriert in dieser Szene sogleich das Verhalten der kritisierten Rezipienten und Rezipientinnen: sie erfreut sich an Camilles Vortrag, kann aber kein verwendbares Wissen daraus ziehen. Damit nimmt sie eine Gegenposition ein, die für den sinnlichen Kunstgenuss Partei ergreift. In Büchners Text werden diese Positionen Camilles und Luciles wertfrei nebeneinander gestellt, sodass ein Gleichgewicht zwischen den beiden Extremen hergestellt wird. Auch die ästhetischen Überlegungen Brechts sprechen künstlerischer Produktion die Funktion zu, – mittels der Erweckung von Erstaunen und Neugier⁴⁶ – Wissen und Kompetenzen der Rezipienten und Rezipientinnen der außerkünstlerischen Erfahrungswelt gegenüber zu erweitern. Dass hierbei das Vergnügen am sinnlichen Kunstgenuss nicht zu kurz kommen soll, wird in theoretischen Texten Brechts häufig betont; beispielsweise beschreibt er im Bezug auf den theoretischen Text *Kleines Organon für das Theater*: "Hauptthese: dass ein bestimmtes Lernen das wichtigste Vergnügen unseres Zeitalters ist...;"⁴⁷ das Theater würde sofort an Beachtung verlieren und "erniedrigt" werden, "wenn es nicht das Moralische vergnüglich, und zwar den Sinnen vergnüglich machte."⁴⁸ Luciles Vergnügen an der Rede auf dem Theater wäre demnach genauso legitim wie Camilles Ärger über ein Theater, in dem nichts gelernt und folglich auch kein Wissen generiert wird, das in anderen Kontexten weiter verwendet werden kann.

Physisches Leid und die Aussicht auf "Hilf" für die materiell abhängige Kreatur stellt eine Problematik dar, die beide Autoren "zum Schreibtisch"⁴⁹

drängt, die jedoch – wie ebenfalls beide voraussetzen – nicht nur durch “idealistische” theoretische Arbeit und nicht nur durch die Einzelperson verändert werden kann. Revolutionen müssen stattdessen von der Masse getragen werden, was bedingt, dass ein theoretischer “Plan”⁵⁰ keine direkte Verwirklichung finden kann oder in der Berechnung der Wirklichkeit immer ein unbekanntes “x”⁵¹ übrigbleibt. Robespierre, sofern er das Dogma der Revolution verkörpert, wird ihr ebensowenig gerecht und ebenso gefährlich wie Danton, sofern er nur den eigenen, materiellen Interessen folgt, worin er sehr stark an Brechts Figur Baal erinnert, deren Verhalten der Autor um 1930 als “asozial”⁵² problematisiert. Der Materialismus – so ließe sich folgern – bildet bei beiden hier besprochenen politischen Dichtern einen Fluchtpunkt für eine Theorie und Ästhetik des Revolutionären, der zufolge Revolutionen nur in Hinblick auf die Verbesserung des physischen Lebens und empirischen Erlebens Sinn machen. Damit werden Problemstellungen interessant, in denen Revolution und sensualistisches Ideal des Wohllebens in Konflikt geraten: Galilei weigert sich als Empiriker eine wissenschaftlich-soziale Revolution einzuleiten, die mit Folter und Opfer für ihn verbunden sein könnte; Danton wird gerade als “Epikureer” zum Revolutionskritiker; Kragler zieht das Ehebett den Barrikaden vor und der vitale Baal wird als asozial und damit gerade nicht sozialistisch verstehbar. Auf der anderen Seite löscht die Revolution in *Die Maßnahme* Gesichter und Körper aus, um sie einem Massenzweck einzugliedern, ebenso wie Danton den Idealen der Revolution gemäß ausgelöscht wird. Die Gratwanderung zwischen einem Egoismus des Wohllebens und dem physischen Terror einer revolutionären Dogmatik wird in beiden Œvres thematisch. Gefragt wird jeweils nach einem Mittel- oder Ausweg.

Beide Autoren haben schließlich besonders interessante ästhetische Verfahren darin entwickelt, politische und philosophische Problematiken nicht als gelöst zu präsentieren, sondern in ihren Implikationen und Möglichkeiten auszuloten und eher Ansätze, Theorien und Provokationen zu bieten als Lehrsätze und Ideale.

Anmerkungen

¹ Bertolt Brecht, “Von der Kindsmörderin Marie Farrar,” 1922, in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller, Hrsg., Bd. 11 (Berlin/Weimar: Aufbau und Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988-2000), S. 44-46. Im Folgenden BFA Band, Seite.

² Die Erarbeitung dieser Thematik fand im Rahmen der Arbeit an meiner Dissertation mit dem Titel “*der staub, den sie bei ihren kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche materie.*” *Realitätskonzeptionen in Bertolt Brechts Texten* statt.

³ Brecht, “Über den Fluss der Dinge,” um 1934 (BFA 18, 73). Walter Benjamin deutet bereits das Gedicht “Vom ertrunkenen Mädchen” (1919) im Rahmen einer

materialistischen Realitätskonzeption: “Die Wasserleiche hatte bei Brecht den dekorativen Charakter der ihr im Jugendstil eignete verloren; sie ist ein philosophisches Exempel dafür geworden, dass nichts ganz tot ist, ‘auch nicht das Gestorbene.’” Walter Benjamin, “Paralipomena zu Kommentaren zu Gedichten von Brecht” [undatiert], in Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann u. a., Hrsg., Bd. 7.2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006), S. 657.

⁴ Brecht, “Ballade vom Liebestod” (BFA 11, 110-112).

⁵ Jürgen Hillesheim, *“Instinktiv lasse ich hier Abstände...” Bertolt Brechts vormarxistisches Episches Theater* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011), S. 28.

⁶ Ebd., S. 28f.

⁷ Brecht, *Jae Fleischhacker in Chikago* (BFA 10.1, 314).

⁸ Thorben Päthe hat mich darauf hingewiesen, dass eine “höhere Instanz” auch in Texten Brechts eine sinnstiftende Funktion übernimmt, so etwa das Kollektiv, die Partei oder das “Volk” in einem nicht nationalistischen Sinn. Die Füllung dieser Systemstelle mit Personen hat meines Erachtens allerdings bestimmte Konsequenzen, die einen funktionellen Bruch bedeuten. Anders als “Gott” wird “die Sache” “der Leute” als handhabbar, relativ und verhandelbar gedacht. Zumindest kann aber festgestellt werden, dass selbst dann, wenn das Fortbestehen der Systemstelle “Gott” in Brechts Arbeiten verifiziert werden könnte, keine Übernahme explizit religiöser Standpunkte stattfindet, von denen Brecht sich schon als Jugendlischer abgrenzt. Vgl. Hillesheim, *Instinktiv lasse ich hier Abstände*, S. 29: “Zunächst bezeichnet er [der Materialismusbegriff] Brechts sich 1913 schon vollzogene Loslösung vom christlichen Glauben.”

⁹ Brecht, “Gesang des Soldaten der roten Armee” (BFA 11, 49).

¹⁰ Brecht, *Trommeln in der Nacht* (BFA 1, 175-239; hier 228).

¹¹ W., “Revolutionäre Literaten. (Zum Hochverratsprozess Toller),” *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* 63.523 (18.7.1919): S. 1. Der Artikel bringt Tollers “Idealismus” einerseits mit seiner Tätigkeit als Literat in Verbindung, andererseits mit einer “psychopathische[n] Veranlagung.” Auch die Revolutionsteilnehmer werden pathologisiert: “Dass solche Führer [wie Toller oder Erich Mühsam] in den Arbeitermassen Gefolgschaft finden konnten, ist nur aus der Verwirrung der Geister zu erklären, die die Not und die Verzweiflung der Zeit angerichtet hat.” Mit der Not ist auch eine ökonomische Dimension der Revolte angesprochen, jedoch ist für diesen Artikel – anders als für Brecht – die ‘geistige’ Problematik vordergründig.

¹² Dass der satirische Einakter *Die Hochzeit* (1919) ab 1926 *Die Kleinbürgerhochzeit* heißt, zeigt, dass die Terminologie bürgerlich/proletarisch in Brechts Arbeit im Laufe der 1920er Jahre vermehrte Verwendung findet.

¹³ Brecht, “Meine Arbeiten für das Theater” (BFA 24, 22-24; hier 23).

¹⁴ Ebd.

¹⁵ “Unverschuldetes menschliches Leid ist dem jungen Brecht ein Skandalon. In dieser Hinsicht erinnert er an das Werk Büchners.” Hillesheim, *“Instinktiv lasse ich hier Abstände...”*, S. 152.

- ¹⁶ Brecht, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (BFA 2, 333-392; hier 373f.).
- ¹⁷ Zur Polarität von Kälte und Kreatürlichkeit in der Kultur der Weimarer Republik vgl. Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994).
- ¹⁸ Brecht, *Jae Fleischhacker in Chikago* (BFA 10.1, 314).
- ¹⁹ Ebd., S. 312.
- ²⁰ Vgl. Alexander Abusch, Achim Roscher, "Auskunft über Brecht. Gespräch mit Alexander Abusch," *Neue deutsche Literatur* 26.1 (Januar 1978): S. 85-105; hier S. 90. Vgl. auch Jan Knopf, "'Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht.' Legenden von und um Bertolt Brecht," in Gunther E. Grimm und Christian Schärf, Hrsg., *Schriftsteller – Inszenierungen* (Bielefeld: Aisthesis, 2008), S. 103-115; hier S. 105-107.
- ²¹ Vgl. Brecht, "Entwurf einer Vorrede zu dem Lustspiel 'MannistMann'" (BFA 24, 34f.).
- ²² Brecht, "Aus: Über Kunst und Sozialismus. (Bruchstück einer Vorrede zu dem Lustspiel 'Mann ist Mann')" (BFA 21, 142-145; hier 145); zur "marxistischen Wende" siehe Knopf, "'Wer immer es ist...'" S. 105.
- ²³ Gemeint ist das Handlungselement der Drohung J. J. Peachums gegenüber der Polizei, die "ungeheure Zahl der Armen" zu mobilisieren. Brecht, *Die Dreigroschenoper* (BFA 2, 229-322; hier 292).
- ²⁴ *Die Ausnahme und die Regel* beinhaltet zwar gerade keine Revolutionsdarstellung, jedoch impliziert das Verhalten der Figur des Kaufmanns, dass die Auflehnung eines unterdrückten Menschen, wenn äußere Umstände sie ermöglichen, für ihn erwartbar, wahrscheinlich, regulär ist. Diese Auflehnung wird weder als wünschenswert noch als verhinderungswürdig, sondern als wahrscheinliches Ereignis, als Regelfall, dargestellt. Vgl. BFA 3, 235-260.
- ²⁵ Ebd., S. 143.
- ²⁶ Werner Hecht, *Brecht Chronik 1898-1956*, 2. Aufl. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998), S. 210.
- ²⁷ Brecht, "An Karl" (BFA 13, 374-278; hier 374f.).
- ²⁸ Zentrale für Heimatdienst, "An das deutsche Volk!," in Zentrale für Heimatdienst, Hrsg., *Der Geist der neuen Volksgemeinschaft. Eine Denkschrift für das deutsche Volk* (Berlin: S. Fischer, 1919), S. 3.
- ²⁹ Heinrich Mann, "Sinn und Idee der Revolution. Ansprache im Politischen Rat geistiger Arbeiter, München," *Münchener Neueste Nachrichten* 607 (1.12.1918), zitiert nach Anton Kaes, Hrsg., *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918-1933* (Stuttgart: Metzler, 1983), S. 3-6; hier S. 4; Rudolf Kayser, "Zu dieser Revolution," *Die Neue Rundschau* 30.2 (1919): S. 1372-1378, hier S. 1377. Kayser optiert für einen ethischen Spiritualismus und gegen einen technokratisch konturierten Sensualismus: "Nur wenige fanden den Mut, aus ethischer Besinnung heraus Politik zu treiben. Die anderen...treten...für Forderungen ein, deren materialistisch-psychologische Herkunft wir kennen. Es muss aber gerade das Wesen einer geistigen Politik sein, von allen Fragen der Bedürfnisse und Psychologie abzusehen, unbedingt zu sein, nur den Forderungen der Vernunft zu

folgen. Diese Forderungen gehen weder aus Glück noch aus Leid hervor, sondern allein aus den kühlen Notwendigkeiten des Denkens. Niemals können die Kategorien einer technisch-ökonomischen Politik Geltungswert für jene beanspruchen, die den Radikalismus des Geistes verfechten. Er macht bei der Revolutionierung des Staates nicht halt, sondern will die Revolutionierung des Menschen.“

³⁰ Walter Benjamin, Brecht, Herbert Ihering, Gespräch, ca. September 1930, Walter Benjamin Archiv Ts. 2490-2593; hier Ts. 2492, zitiert nach Erdmut Wizisla, *Benjamin und Brecht. Die Geschichte einer Freundschaft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004), S. 291-294; hier S. 293.

³¹ Brecht, "Entwurf einer Vorrede zu dem Lustspiel 'MannistMann'" (BFA 24, 34).

³² Georg Büchner, Friedrich Ludwig Weidig, *Der Hessische Landbote*, in Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, Henri Poschmann u. a., Hrsg., Bd. 2 (Frankfurt am Main: Dt. Klassiker-Verlag, 1992-1999), S. 53-66; hier S. 55.

³³ Ebd., S. 54.

³⁴ Ebd.

³⁵ A. August Becker, "Hochverratsprozess, Verhör am 4.7.1937," in Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. 2, S. 661.

³⁶ Barbara Natalie Nagel, "The Spirit of Matter in Büchner," *CLCWeb Comparative Literature and Culture* 13.3 (September 2011), <<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/16>> (gesehen 14.7.2014), S. 4.

³⁷ Georg Büchner, "An die Familie, Juni 1933, aus Straßburg nach Darmstadt," in Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. 2, S. 369.

³⁸ So "gibt es keinen Konsens darüber, welche Position im Drama die des Autors ist." Rüdiger Campe, "Danton's Tod," in Roland Borgards, Harald Neumeyer, Hrsg., *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung* (Stuttgart/Weimar: Metzler, 2009), S. 18-38; hier S. 19.

³⁹ "Robespierre ist das Dogma der Revolution." Büchner, *Danton's Tod. Ein Drama*, in Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. 1, S. 11-90; hier S. 39.

⁴⁰ Büchner, *Danton's Tod*, S. 33 u. 85.

⁴¹ "Jahrhundertelang war...die Polemik der platonisch- und aristotelisch-christlichen Tradition auf den Namen 'Epikur' fixiert, bis der neue Begriffsname 'Materialist' am Ende des 17. Jahrhunderts aufkam." Hermann Braun, "Materialismus – Idealismus," in Otto Brunner u. a., Hrsg., *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 3 (Stuttgart: Klett-Cotta, 1972-2004), S. 977-1019; hier S. 980.

⁴² Büchner, *Danton's Tod*, S. 33.

⁴³ Brecht, Journaleintrag, 30.10.1947 (BFA 27, 247-250).

⁴⁴ Brecht, Journaleintrag, 23.12.1947 (BFA 27, 257).

⁴⁵ Büchner, *Danton's Tod*, S. 45.

⁴⁶ Vgl. Bernadette Malinowski, "*Leben des Galilei* als philosophisches Theater," in Mathias Mayer, Hrsg., *Der Philosoph Bertolt Brecht* (Würzburg: Königshausen &

Neumann, 2011), S. 101-132.

⁴⁷ Brecht, Journaleintrag, 18.8.1948 (BFA 27, 272).

⁴⁸ Brecht, *Kleines Organon für das Theater* (BFA 23, 65-97; hier 67).

⁴⁹ Brecht, *Schlechte Zeit für Lyrik* (BFA 14, 432).

⁵⁰ Brecht, *Die Dreigroschenoper*, S. 291.

⁵¹ Büchner, *Danton's Tod*, S. 40.

⁵² Brecht, *Der böse Baal der asoziale* (BFA 10.1, 663-675).

Theatrical Passions: On the Liturgy of Revolution in the Works of Brecht and Büchner

Both Georg Büchner and Bertolt Brecht grappled in their plays and other writings with the subject of revolution. In the immediate context of both the expected salvation and the promise of redemption that Büchner and Brecht associate with revolution, the figure of human sacrifice regularly appears. This appearance brings with it the problem of legitimating that sacrifice. In both cases, human sacrifice is closely linked to the historical discourse of salvation, which makes that human sacrifice a compulsory element of the promise of a new world. This contribution investigates similarities and differences between both Brecht's and Büchner's concepts of revolution, with an eye toward the motivic function of sacrifice, the unmistakably Christ-like traits of that sacrifice, and the conspicuously liturgical character of revolution in the texts of both authors.

Sowohl Georg Büchner als auch Bertolt Brecht setzen sich in ihren Schriften und Stücken eingehend mit der Thematik der Revolution auseinander. Im unmittelbaren Kontext der Heilserwartungen und Erlösungsversprechungen, die Büchner wie auch Brecht mit der Revolution verbinden, kehrt in beiden Konzepten dabei die Figur des Menschenopfers – und mit dem Opfer die Problematik seiner Legitimierung – regelmäßig wieder. Bei beiden ist das Menschenopfer eng mit dem heilsgeschichtlichen Diskurs verknüpft, wodurch es zu einem obligatorischen Bestandteil des Versprechens einer neuen Welt wird. Der folgende Beitrag untersucht Gemeinsamkeiten und Unterschiede beider Revolutionskonzepte im Hinblick auf die motivische Funktion des Opfers, dessen unverkennbare Christuszüge sowie den auffällig liturgischen Charakter der Revolution im Werk beider Autoren.

Theatralische Passionen

Zur Liturgie der Revolution bei Bertolt Brecht und Georg Büchner

Thorben Päthe

I.

Die Thematik der Revolution nimmt sowohl bei Bertolt Brecht als auch bei Georg Büchner einen bedeutenden Stellenwert ein. Sei es in den frühen Schriften Brechts wie *Trommeln in der Nacht*,¹ in den Lehrstücken wie *Die Maßnahme*, *Der Jasager* und *Die Mutter* oder später auch in *Mutter Courage*, immer wird dabei mit der Revolution eine gerechte und menschliche Gesellschaft eingeklagt, die sich im Zuge einer bisweilen bedingungslosen Fortschrittsgeschichte verwirklichen soll. Kritisiert werden die herrschenden bürgerlichen Verhältnisse, die überhaupt erst zur Unterdrückung der Massen führen, und die es auf dem Weg in eine bessere, heilversprechende Welt zu überwinden gilt. Als einem der ersten deutschen Revolutionsdramatiker begegnet man dieser Kritik schon bei Georg Büchner, wenn er Schuld weniger dem Individuum als vielmehr den herrschenden Verhältnissen zuweist,² sowie in *Dantons Tod* die ins Stocken geratene soziale Revolution einfordert, die über den Status quo der auf das Bürgertum beschränkten Partizipation hinausgeht.³ Das materielle Elend, dem sich insbesondere die Figuren des Volkes gegenübersehen, rückt bei ihm in den Mittelpunkt und entlarvt den wirklichen Gehalt der bürgerlichen Maximen von Freiheit und Unschuld.

Erst vor dem Hintergrund dieser angestrebten Überwindung der bestehenden Ordnung lässt sich bei beiden Autoren das motivische Wesen der Revolution und ihre poetische Funktion verstehen. Anlässlich der Brecht-Tage 2002, die sich der Frage nach "Brechts Glauben" widmeten, hat Wolfgang Emmerich noch einmal auf die verwandtschaftlichen Beziehungen der Geschichtsphilosophien mit christlichen Glaubenvorstellungen hingewiesen.⁴ Anstatt das frühe zwanzigste Jahrhundert mit Lukács "transzendentaler Obdachlosigkeit" zu lesen oder mit Weberscher Askese als eine entzauberte, in calvinistischem Protestantismus befangene Welt, hebt er mit Löwiths *Weltgeschichte und Heilsgeschehen* die theologische Dimension der Geschichtsphilosophie hervor, die auch in der Moderne ungebrochen ihre Gültigkeit besitze. Dieser "qualitative Sprung zur Aufladung sozial engagierter irdischer Bewegungen mit geborgtem diesseitigen Heil" ist sowohl in Büchners als auch in Brechts Revolutionsverständnis enthalten.⁵ Erst dieser "Sprung" verleiht "ihren" Revolutionskonzepten jene heilsgeschichtliche, erlösende

Dimension, die (revolutionäre) Erhebungen legitimatorisch benötigen. Allen Säkularisierungsbestrebungen und Profanierungsversuchen zum Trotz bleiben auch die Geschichtsphilosophien “ganz und gar abhängig von der Theologie” und damit “von der theologischen Ausdeutung der Geschichte als eines Heilsgeschehens.”⁶ Indem die Geschichte dem “biblischen Glauben an eine Erfüllung” verhaftet bleibt, mündet sie, aus aufklärerischer Perspektive gesprochen, bestenfalls in die “Säkularisierung ihres eschatologischen Vorbildes.”⁷

Eingeklagt werden die Erlösungserwartungen sowie die neue Menschheit, die die erfolgreich vollendete Revolution gewissermaßen aus sich selbst heraus gebären soll, sowohl bei Brecht als auch bei Büchner unter Rückbezug auf die Bibel. Im Spannungsfeld zwischen ausbeuterischer Wirklichkeit und biblischer Lehre versuchen beide auf je eigene Weise die massiven Widersprüche, die in den bestehenden Verhältnissen liegen, anzuprangern und ein wahres Christentum zu initiieren, das der sozialen Wirklichkeit diametral entgegensteht.

Bereits in der ersten Botschaft [sic!] des *Hessischen Landboten* heißt es:

Im Jahr 1834 siehet es so aus, als würde die Bibel Lügen gestraft. Es sieht so aus, als hätte Gott die Bauern und Handwerker am 5ten Tage, und die Fürsten und Vornehmen [zweite Fassung: Großen] am 6ten Tage gemacht, und als hätte der Herr zu diesen gesagt: Herrschet über alles Getier, das auf Erden kriecht, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt. Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag, sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigne Sprache; das Volk aber liegt ihnen wie Dünger auf dem Acker. Der Bauer geht hinter dem Pflug, der Vornehme [zw. Fsg.: Beamte des Fürsten] aber geht hinter ihm und dem Pflug und treibt ihn mit dem Ochsen am Pflug... Das Leben des Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Äcker vor seinen Augen, sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Vornehmen [zw. Fsg.: Zwingherrn].⁸

Der Bibel kommt in diesem Zusammenhang entscheidende Bedeutung zu, wird doch unter maßgeblichem Bezug auf die Schöpfungsgeschichte die herrschende Ungleichheit angeprangert und (in der Folge) die Wiederherstellung der paradiesischen Ur-Gleichheit des Menschen eingefordert. Dabei wird das göttliche Ordnungsmodell in der rhetorischen Figur des “als-ob” nicht verworfen, sondern im Gegenteil als einzulösende Forderung des diesseitigen Paradieses hervorgehoben. Auch die weiteren Bibelzitate, die das Pamphlet durchziehen – vom Matthäus-Evangelium,

von den Paulinischen Briefen an die Römer und die Korinther, der Johannes-Apokalypse bis hin zu den Propheten Jeremias, Jesaja und Hesekiel – verfolgen neben der bildgewaltigen Unterstützung der statistischen Fakten in erster Linie das Ziel, an den christlichen Wertevorstellungen festzuhalten und auf deren Verwirklichung zu pochen. Büchner und Weidig berufen sich dabei auf ein “wahres” Christentum, das eine neue Menschlichkeit generieren werde, sobald die Unterdrückung durch die staatliche Ordnung überwunden ist. Begründet wird mithilfe des biblischen Bezugstextes schließlich auch die Frage des Widerstands, denn die Bibel fungiert als “theologisch fundiertes Widerstandsrecht gegen die Obrigkeit.”⁹ So wird ersichtlich, wie ernst es Büchner mit dem zweiten Hebel des “religiösen Fanatismus” ist, der neben dem “materiellen Elend” das Volk zur Revolution bewegen sollte, wie er in einem Brief an Karl Gutzkow schreibt.¹⁰ Der Aufruf zum revolutionären Handeln bezieht sich *de facto* auf den Status einer “innerweltliche[n] Apokalypse,” die in der Tat den “Umsturz mit Reinigung verbindet.”¹¹ Dietmar Till hat kürzlich noch einmal darauf verwiesen, dass gerade im Schlussteil des *Hessischen Landboten* der “Prozess der Revolution mit dem der Heilsgeschichte parallelisiert” wird.¹² Bibelzitate oder Anspielungen wie der “Tag der Auferstehung” bzw. die “Neubelebten,” die an die Träger der neuen Werte erinnern, sowie die Rede von der Realisierung des “Reich[s] der Gerechtigkeit” (HL, 65-66) sind nicht als ausschließlich theologische, sondern auch als politische Bestrebungen zu verstehen: “Die religiöse Lebenswelt der Bauern und die, wenn man so will, revolutionäre Eschatologie werden *parallel* geführt. Die Bauern sind Werkzeuge Gottes in dem Prozess der Heilsgeschichte, sie werden aufgefordert, sich am ohnehin Unumgänglichen zu beteiligen, weil der Umsturz prinzipiell und zwingend ist.”¹³ Im unmittelbaren Kontext der Heilserwartungen und Erlösungsversprechungen, die Brecht wie auch Büchner mit der Revolution verbinden, kehrt in beiden Konzepten die Figur des Opfers – konkreter: des Menschenopfers – regelmäßig wieder. Bei Büchner wie auch bei Brecht ist die motivische Funktion des Menschenopfers eng mit dem heilsgeschichtlichen Diskurs verknüpft, wodurch es zu einem obligatorischen Bestandteil des Versprechens einer neuen Welt wird. Die – bald mehr bald weniger verfremdete – Passionsgeschichte und die erfolgreiche soziale Revolution erscheinen merkwürdig parallelisiert, trägt doch die Figur des Opfers bei beiden Autoren unverkennbare Christuszüge. Um das Motiv des Opfers und seine Funktion in Büchners und Brechts Theater soll es nun im Folgenden gehen.

II.

In Brechts 1932 uraufgeführten Schauspiel *Die Mutter*, das Ähnlichkeiten zum Lehrstückkonzept aufweist, erfährt die Protagonistin Pelagea Wlassowa

in der zehnten Szene vom Tod ihres Sohnes, der ihre Wandlung von der ausgebeuteten Arbeiterfrau hin zur überzeugten Kommunistin noch einmal nachdrücklich bestärkt und zugleich dadurch einen höheren Sinn erlangt, dass sie plötzlich selbst die revolutionären Lehren verkündet und so zu seiner Jüngerin wird.¹⁴ Insgesamt trägt die Szene deutliche Züge der Passion Jesu Christi, entsprechen doch die Verfolgung des Sohnes, sein anschließender Opfertod sowie die Beweinung durch seine Mutter der christlichen Pietätkonographie.¹⁵ Das parallelisierte bzw. sogar *in Eins gesetzte* revolutionäre und christliche Opfer weist bereits auf ein bedeutendes, alles andere als bloß ästhetisch begreifbares Problem hin: nämlich auf die Problematik des Opfers in der säkularisierten Moderne. Das Opfer erscheint als ein notwendiger Preis für die Verwirklichung der revolutionären Ziele: die herrschende Ungerechtigkeit der Welt zu überwinden und den Kommunismus als neue Gesellschaftsform zu etablieren. Nichts Geringeres ermöglicht auch die Opferbereitschaft des Märtyrers Pawel. Zugleich wird mit der Beschreibung seiner Haltung mittelbar die "Schicksalsergebenheit" des bürgerlichen Christentums kritisiert, das die wahren Glaubenswerte und deren immanente revolutionäre Sprengkraft kaschieren möchte.¹⁶ Als nämlich die Hausbesitzerin kommt, um "alle Zwistigkeiten" für den Moment zu begraben, und sich mit zwei Frauen "als Christen zu ihr setzen und [ihr] Mitgefühl bezeigen" (BFA 3, 375) will, distanziert sich Pelagea Wlassowa in aller Schärfe von der bürgerlichen Mitleids- und Trostethik. Ganz im Sinn der Marxschen Doktrin "Religion ist Opium fürs Volk," mit der Brecht in seinen Anmerkungen diese zehnte Szene auch überschrieben hat (BFA 24, 117),¹⁷ widerspricht Wlassowa einem bürgerlichen Christentum, das – der marxistischen Klassenterminologie folgend – lediglich der Bourgeoisie zur Besitzstandswahrung dient. Während die Hausbesitzerin noch mahnt, dass "der Mensch Gott braucht," weil er ohne ihn "machtlos gegen das Schicksal" sei, hat sich Pelagea Wlassowa die Position des (atheistischen) Materialismus zu Eigen gemacht und die abstrakte Gottesinstanz getilgt: "Wir sagen: Das Schicksal des Menschen ist der Mensch" (BFA 3, 377). Verabschiedet ist damit die Frage der göttlichen Instanz allerdings nicht. Vielmehr offenbart die Figur des Menschenopfers ihre strukturelle und theologische Verwandtschaft zwischen Revolution und Christentum, in der sich die maßgeblichen, virulenten Problematiken artikulieren:

PELAGEA WLASSOWA: Aber warum fürchtet ihr nur den Tod?
Mein Sohn fürchtete den Tod nicht so sehr...

Pause. Was nützt es Ihnen, wenn sie Gott fürchten, Lydia Antonowa?
...So wie meinen Sohn Pawel nicht der unerforschliche Ratschluss Gottes weggerafft hat, sondern der erforschliche Ratschluss des Zaren, so hat Sie Wera Stepanowna auf die Straße geworfen...

DIE ARME FRAU: Geben Sie mir einmal die Bibel, Wera Stepanowna. In der Bibel steht ganz deutlich: Liebe deinen Nächsten.

Warum werfen Sie mich da auf die Straße? Geben Sie mir die Bibel, ich werde es Ihnen aufschlagen...

DIE HAUSBESITZERIN: Zu diesem Zweck bekommen Sie die Bibel nicht von mir, zu diesem Zweck nicht.

DIE ARME FRAU: Zu welchem Zweck dann? Sicher zu keinem Guten!

DIE HAUSBESITZERIN: Das ist Gottes Wort!

DIE ARME FRAU: Eben. Ihr Gott nützt mir gar nichts, wenn ich nichts davon merke!

(BFA 3, 379-80)

Mit Blick auf den Tod Pawels stehen gleich mehrere Dinge zur Disposition. Auf der einen Seite geht es um die Deutungshoheit seines Todes, den Pelagea Wlassowa als eine Opfertat für den revolutionären Umsturz begreift. Geweiht wird sein Tod somit erst, indem er als notwendiges Opfer für die Partei begriffen wird. Gleichzeitig "entgöttert" sie das gesprochene Todesurteil, da sie auch den Zaren entsakralisiert. Auf der anderen Seite löst sie im Zuge der ihres Kampfes gegen die bestehenden Verhältnisse die biblischen Schriften aus der aristokratisch-bürgerlichen Machtsphäre und mobilisiert die wahren christlichen Werte, um damit ihre revolutionäre Sprengkraft freizulegen. Der Missbrauch christlicher Moralvorstellungen zum Zweck der Besitzstandswahrung wird zugunsten der tatsächlichen Glaubenswerte überwunden, die nun als revolutionsbefördernde Ethik gegen jene "verkehrte Welt" gewendet werden, in deren Namen sie *bis dato* ständig eingesetzt wurde.

Am Eindringlichsten gelangt die Bereitschaft, die leidende, ungerechte Welt im Diesseits zu erlösen, in den Lehrstücken *Die Maßnahme* und *Der Jasager* zum Ausdruck, in denen nämlich die unromantische Kehrseite der revolutionären Bereitschaft zum Selbstopfer dargestellt und dem Publikum bewusst gemacht wird. In beiden Fällen gefährdet ein junger Genosse durch sein Handeln (aus falschem christlichem Mitleid) wiederholt die politische Mission der Gruppe und demzufolge das Heil des gesamten Kollektivs. Aufgrund seiner Verfehlungen stellen die Revolutionäre dem verantwortlichen Genossen in beiden Lehrstücken die Frage, ob dieser aus Gründen des Gruppenwohls seinem eigenen Tod zustimme. Und in beiden Fällen willigt jener in das Urteil ein, allerdings mit der Bitte, dass man ihm beim Sterben behilflich sei. In dieser Konstellation kehrt die alttestamentliche Figur des Menschenopfers zwischen Gott, Abraham und Isaak auf die Bühne zurück; allerdings – und das macht die Brisanz dieser Szene aus – wird entgegen der biblischen Vorlage die Opferabsicht auch realisiert, und zwar als "Tötung der Sache willen," wodurch die "Kontur einer militant-maßlosen Menschenliebe" aufscheint, die "den Humanismus der kommunistischen Bewegung auszeichnet."¹⁸ Zugleich erfolgt insofern

erneut eine Verzahnung des Revolutionärs mit der christlichen Passion in *Die Maßnahme*, als die Stationen der Passionsgeschichte – angefangen vom Verrat, über die Verfolgung bis hin zum Opfertod und der Grablegung – zitiert werden. Die Erschießungsszene ist denn auch unmissverständlich mit “Die Grablegung” überschrieben, wodurch Brecht explizit auf die Analogien zur christlichen Leidensgeschichte hindeutet. Clemens Pornschlegel hat in seinem Aufsatz zum Liquidation-Komplex in den Brechtschen Lehrstücken darauf hingewiesen, dass “der Vergleich...dabei zum einen frappierende Homologien der Opferszenen auf[deckt]” – “sowohl die genealogische Dimension des Opfers, das im Zusammenhang der ‘Sozialisierung’ eines ‘Sohnes’ stattfindet, als auch dessen appellative Struktur, die jedes Mal eine ‘höhere Instanz’ oder, um es mit Brecht zu sagen, ‘die dritte Sache’ ins Spiel bringt.”¹⁹ Es ist jene “höhere Instanz,” die auch in *Die Mutter* auftaucht und dort im “Lob der dritten Sache” als “die dritte Sache, die uns gemeinsam war / Vieler Menschen große, gemeinsame Sache!” besungen wird. (BFA 3, 374) Brecht artikuliert in Bezug auf das Opfer bzw. das Töten eines Mitmenschen damit dogmatische Grundsatzfragen, die allen Aufklärungs- und Rationalitätsbeschwörungen zum Trotz keineswegs verschwunden sind und die sich insbesondere mit Blick auf die heilsgeschichtliche Erlösung im Diesseits in neuer, verschärfter Dringlichkeit stellen. Nichts Geringeres als das Thema des individuellen Sterbens für die Sache der Revolution – sowohl für das Erreichen als auch die erfolgreiche Fortführung ihres Programms – steht im Zentrum der Handlung. Was schon mit Blick auf die eschatologische Dimension der Revolution im Allgemeinen ersichtlich wurde, hebt nun der Diskurs um die theatralische Passionen noch einmal hervor: Die Revolution bleibt einer Form christlich konnotierter Liturgie verpflichtet. Bei Brecht, das zeigen die Lehrstücke, sind die revolutionären Subjekte weiterhin an dogmatische Grundsätze gebunden.²⁰ Das Opfer der Brechtschen Lehrstücke ist, nicht anders als jedes andere religiöse Opfer, ternär strukturiert. Es impliziert eine absolute, kausale Instanz. Die einen sterben und die anderen töten im gemeinsamen *Im-Namen-von*.²¹

Unter der “aufgeklärten” Oberfläche im Denken der vernunftbegabten, dem Fortschrittsgedanken verhafteten Vertretern der Moderne brechen damit archaische Strukturen wieder auf, die schon längst als überwunden galten. Vor dem Hintergrund der politischen Revolution und der progressiv voranschreitenden Geschichtsteleologie stellen sich die dogmatischen Grundsatzfragen nun aber mit neuer Dringlichkeit, die in der radikalen Art ihrer Beantwortung zugleich auch die auf den ersten Blick erstaunliche Rückkehr des Menschenopfers begründen. Denn mit der Übertragung der heilsgeschichtlichen Erwartung von der biblischen Eschatologie auf die revolutionäre wurde im Zuge der Religionskritik auch die Autonomie der Instanz Gottes aufgehoben und auf das revolutionäre Subjekt selbst übertragen. Damit wird die im revolutionären Umbruch begriffene

Menschheit als Subjekt der Geschichte gewissermaßen selbst zum Absoluten und zu jener ternären Größe, in deren Rahmen auch die Frage des Opfers und des Tötens verortet ist. Die Perfidie dieser Übertragung, die Brecht im Kontext der stalinistischen Säuberungen ab 1929 diskutiert, liegt in der Überführung des symbolischen biblischen Opfers in die konkrete – und nicht bloß ästhetisch konzipierte – Wirklichkeit.²² Gleichzeitig wird die Figur des Absoluten “vermenschlicht,” genau wie “dabei...notwendig auch die ‘Referenz’ entsymbolisiert und entmetaphorisiert” wird, was bedeutet: “Das Absolute wird real und bricht unvermittelt in den politischen Alltag ein.”²³ Aus der festgehaltenen “Desymbolisierung und Entmetaphorisierung der Referenz” resultiert jene “Gleichzeitigkeit von religiöser Opferlogik und ‘aufgeklärter’ Produktions- und Verwaltungstechnik,” die Brecht in seinen Lehrstücken inszeniert.²⁴

Nichtsdestotrotz bleibt die ternäre Struktur unabdingbar für das Verständnis der Opferfigur wie auch der Revolution selbst. Bei Verlust der dogmatischen Strukturen würde das revolutionäre Projekt nicht allein seine diesseitige heilsgeschichtliche Dimension, kurzum: seinen sakralen Glanz, einbüßen, sondern überdies auch seine metaphysische Rechtfertigung. In diesem Fall erschienen die inszenierten theatralischen Passionen als profanierte, willkürliche Morde – das “gewollt-ungewollte Töten eines Nächsten” verkäme vom religiösen Opfer im Sinne der “dritten Sache” zur bloßen Liquidation.²⁵ Das zugehörige “Welttelos,” das Brecht in der “dritten Sache” (und bisweilen auch in der kommunistischen Partei) aufrecht erhält, verschwände und hinterließe gewissermaßen eine Beliebigkeit zwischen Opfer und Mord, zwischen Passion und schlichter Vernichtung.

III.

Die Frage des Opfers, der theatralischen Passion als Ausdruck einer der Revolution inhärenten (christlichen) Liturgie, lässt sich bereits in Georg Büchners Revolutionsdrama *Dantons Tod* nachzeichnen. Analog zur ternären Struktur, die in den Lehrstücken durch die Partei oder das Kollektiv realisiert ist, steht auch bei Büchner diese Macht und Gewalt legitimierende Instanz im Mittelpunkt, die erst ein Sprechen *im Namen von* ermöglicht. Büchner sieht diese Subjektgestalt in der Gesamtheit des Volkes verkörpert, die ähnlich wie bei Brecht mit einer heilsgeschichtlicher Erlösungserwartung verbunden ist und die letztlich die menschliche Gleichheit herstellen und garantieren soll. Büchner erkennt im Volk die Instanz, die den vorherigen Souverän ablöst und die Figuration der politischen Gemeinschaft leistet.²⁶ Sein Drama *Dantons Tod*, das er 1835 unter den Eindrücken der gescheiterten Juli-Revolution verfasste, geht historisch auf die Jakobinische Schreckensherrschaft zur Zeit der Französischen Revolution zurück und problematisiert unter Bezugnahme

auf die Vorereignisse so das Scheitern des sozialen Wandels. Auffällig daran ist, dass Büchner seinen Revolutionsdiskurs knapp einhundert Jahre vor dem Brechtschen Rekurs in den Kontext verschiedener Opferfiguren und eines regelrechten “Verbrauch[es] von Leibern” stellt.²⁷ In verschiedener Gestalt rückt das Verhältnis von Körper und Revolution in den Mittelpunkt des revolutionären sowie des dramatischen Geschehens, so dass es, wie Sigrd Weigel festhält, vielfach um den Körper geht, “der die Idee der Revolution zu verkörpern hat und dabei dieser geopfert wird.”²⁸ Der potentielle Opferkörper der Revolution ist dabei ein im Verschwinden begriffener, so dass seine körperliche Repräsentation – nicht zuletzt im liturgischen Opfer selbst – gewissermaßen verzehrt wird. Und genau wie später auch bei Brecht finden sich bereits in *Dantons Tod* mehrfach Referenzen auf und Auseinandersetzungen mit der christlichen Passionsgeschichte, die sich nicht als rhetorisches Mittel abtun lassen, kommt doch dem Opfer auch in diesem Fall eine gemeinschaftsstiftende Bedeutung zu. Entgegen der aktiv-progressiven, revolutionären Grundstimmung wird allerdings ein eher ernüchterndes Bild revolutionärer Tristesse gezeichnet: Die Guillotine, in bzw. mit der viele “die Prinzipien revolutionärer Gewalt in der Französischen Revolution” vergegenwärtigt sahen – nämlich “Gleichheit, Gerechtigkeit, Humanität, Reinlichkeit und Rationalität”²⁹ – verkommt zu einem Apparat, der zur Tilgung persönlicher Altlasten dient, und nicht zuletzt zur Inszenierung eines blutrünstigen Schauspiels, mit dem man versucht, die hungernden Massen bei Laune zu halten. Die Revolution hat in dieser Phase, so die geschichtspessimistische Lesart des Dramas, ihren Sinn eingebüßt und ist in einen blutrünstigen Zirkel eingetreten, in dem viele vermeintliche Gegner allein zum Zweck der politischen Selbsterhaltung hingerichtet werden. Héroult, ein Mitglied der gemäßigten Fraktion der Dantonisten, beklagt entsprechend “das Stadium der Reorganisation,” in das die Revolution gelangt sei, und fordert einen Ausstieg aus jener sinnlosen “Zernichtung,” von der die Revolution längst bestimmt zu sein scheint.³⁰

Inszeniert wird von Büchner das große Dilemma der bürgerlichen Revolution, die – bevor sie als “soziale” zur “Inthronisation” des Volkes führen kann – ins Stocken gerät. Denn das revolutionäre Volk ist zwar *de jure* zum Garanten der neuen Ordnung geworden, *de facto* jedoch hat sich die Revolution bisher ausschließlich für das Bürgertum bezahlt gemacht, während für das “niedere Volk” die existentielle Problematik ökonomischer Not ungebrochen fortbesteht. Und dennoch wird, der sichtbaren Absenz des Volkes auf der Bühne zum Trotz, seine legitimierende Macht als Souverän insofern ersichtlich, als es die De-Konstitution seiner Repräsentanten verantwortet.³¹ Auf diese Weise wird es in der Frage der Entscheidungshoheit über Leben und Tod in den Rang einer unsichtbaren, doch unmittelbar erfahrbaren Ordnungsmacht erhoben, deren Befugnisse sich in der Befehlsgewalt über die Guillotine artikulieren – einer legitimierenden Macht bzw. Instanz, die

knapp einhundert Jahre später in den Brechtschen Lehrstücken wiederkehrt:

ROBESPIERRE: Im Namen des Gesetzes<!>

ERSTER BÜRGER: Was ist das Gesetz?

ROBESPIERRE: Der Wille des Volks.

ERSTER BÜRGER: Wir sind das Volk und wir wollen, dass kein Gesetz sei, ergo ist dieser Wille das Gesetz, ergo im Namen des Gesetzes gibt's kein Gesetz mehr, ergo totschiessen!

EINIGE BÜRGER HÖRT den Aristidis, hört den Unbestechlichen!

EIN WEIB: Hört den Messias, der gesandt zu wählen und zu richten; er wird die Bösen mit der Schärfe des Schwertes schlagen. Seine Augen sind die Augen der Wahl und seine Hände sind die Hände des Gerichts!

ROBESPIERRE: Armes, tugendhaftes Volk! Du tust deine Pflicht, du opferst deine Feinde. Volk du bist groß. Du offenbarst dich unter Blitzstrahlen und Donnerschlägen. Aber Volk deine Streiche dürfen deinen eignen Leib nicht verwunden, du mordest dich selbst in deinen Grimm. Du kannst nur durch deine eigne Kraft fallen. Das wissen deine Feinde. Deine Gesetzgeber wachen, sie werden deine Hände führen, ihre Augen sind untrügbar, deine Hände sind unentrinnbar. Kommt mit zu den Jakobinern. Eure Brüder werden euch ihre Arme öffnen, wir werden ein Blutgericht über unsere Feinde halten.³²

In der Auseinandersetzung Robespierres mit dem Ersten Bürger wird die neu gewonnene Macht eines Volkes sichtbar, das den Souverän abgelöst und sich selbst an dessen Stelle gesetzt hat. Robespierre, der sich herausnimmt im Namen des Gesetzes zu sprechen, wird in der Begegnung mit der personalisierten Volkssouveränität beinahe hingerichtet. Lediglich das Eingreifen einiger Bürger aus der Menge rettet ihn vor der neuen "Machtinstanz Volk," die bereits Züge eines (selbst-)zerstörerischen Mobs trägt. In der Folge schwingt sich Robespierre, wie Maud Meyzaud beschreibt, von der "Zielscheibe" zur "religiösen Richterfigur" auf und zieht seinen Kopf damit gerade noch einmal aus der Schlinge.³³ Interessanterweise wird der Diskurs über das Verhältnis von Volkssouverän, Volksrepräsentation und -masse von Büchner selbst in die theologische Dimension eingeführt und die Revolution so in einen christologischen Deutungshorizont gerückt. Indem eine – bewusst namenlose – Frau aus dem Volk Robespierre zur Erlöserfigur verklärt, stellt sich mit dem zugrunde liegenden Verhältnis zwischen politischen Repräsentanten und vertretenem Volk ein Bezug auf das biblische Volk Gottes sowie auf das Jüngste Gericht her. Im Verlauf der Szene versucht Robespierre aus dem gewendeten Blatt Kapital zu schlagen und sich als Heilsbringer zu inszenieren.³⁴ Er nutzt sein rhetorisches Geschick, um das Volk zu seinem Verbündeten zu machen und gegen die "inneren Feinde der Republik" zu instrumentalisieren – mit sich als erstem

Repräsentanten, der das ethische Prinzip der Tugendhaftigkeit sowie das Reich der Gerechtigkeit mit der Guillotine regelrecht herbeischlachten möchte. Letztendlich offenbart diese Szene damit die entscheidende Krise der Revolution, die sich, ausgelöst durch die Infragestellung ihrer Repräsentanten bzw. der Repräsentation im Allgemeinen, auch anhand des Menschenopfers manifestiert. Indem Robespierre sich zum “Gesetzgeber” und den “Augen” des Volkes stilisiert, institutionalisiert er – entgegen allen organischen Körper- und Ganzheitsmetaphern – jene Spaltung zwischen Repräsentanten und Repräsentiertem.³⁵ Die Einheit wird lediglich proklamiert, in Wahrheit aber vollzieht sich ihr genaues Gegenteil. Indem er das Volk unter die eigene Herrschaft stellen möchte, radikalisiert er dessen inhärente Spaltung. Darüber hinaus offenbart sich Robespierres Verführungsabsicht in einem schiefen Selbstvergleich mit Christus. Wohl wissend, was dem Messias vor der Wiederauferstehung widerfuhr, inszeniert er sich mehr als Richter denn als Erlöser:

Ja wohl, Blutmessias, der opfert und nicht geopfert wird. – Er hat sie mit seinem Blut erlöst und ich erlöse sie mit ihrem eignen. Er hat die sündigen gemacht und ich nehme die Sünde auf mich. Er hatte die Wollust des Schmerzes und ich habe die Qual des Henkers.
 Wer hat sich mehr verleugnet, Ich oder er? –
 Und doch ist was von Narrheit in dem Gedanken. –
 Was sehen wir nur immer nach dem Einen? Wahrlich des Menschensohn wird in uns Allen gekreuzigt, wir ringen Alle im Gethsemanegarten im blutigen Schweiß, aber es erlöst Keiner den Andern mit seinen Wunden. – Mein Camille! – Sie gehen alle von mir – es ist Alles wüst und leer – ich bin allein. (DT, 37)

Um seinen Kopf zu retten, schwingt sich Robespierre schließlich von der “Zielscheibe” zur “religiösen Richterfigur” auf.³⁶ Folglich tritt an die Stelle der “Wollust der Schmerzen” Christi nun die “Qual des Henkers.” Hierdurch verkehrt sich – im Kontext der Revolutionslogik betrachtet – das ursprüngliche Christus-Opfer der Versöhnung im Kontext seiner Revolutionslogik in die Liquidation der Staatsfeinde und konstituiert sich auf dieser Basis jene Schreckensherrschaft, die uns *Dantons Tod* folgerichtig auch vorführt.

Analog zu Brecht muss auch in *Dantons Tod* das revolutionäre Opfer durch eine “dritte Instanz” legitimiert und gerechtfertigt werden, damit es nicht vom Sacrificium zum bloßen politischen Mord verkommt. Brechts politischer Partei entspricht bei Büchner das Volk, nicht zuletzt im Hinblick auf die Opferthematik: Nur solange die Rückbindung ans Volk gewährleistet ist, erfolgen die Hinrichtungen *im Namen des Volkes* und bleiben – im wahrsten Sinne des Wortes – abgesegnet. Im Drama bekommen die Hinrichtungen vor allem unter Berücksichtigung der Septembermorde, die an den Hébertisten

verübt werden, und die in der gesamten Handlung auffällig präsent sind, einen unangenehmen Beigeschmack, zumal die “Wiederauferstehung des Volkes” anhand von theologischen Bezügen auf die Passionsgeschichte und Hesekiel verhandelt wird. Der Chefexekutor Robespierre nimmt unterdessen zunehmend paranoische Züge an. In der (falschen) Überzeugung, von Feinden umgeben zu sein, missbraucht er seine rhetorische Macht, um gemeinsam mit Saint Just einen persönlichen Rachefeldzug zu initiieren. Dabei bringt seine Einsamkeit am Ende des inneren Monologs eine Ambivalenz aus Erlösungs- und Endzeitstimmung zum Ausdruck, lässt er sich doch als adamitische Ursprungserzählung zur Entstehung des neuen Menschengeschlechtes verstehen, in der Robespierre die Rolle des neuen, tugendhaften Adam zukommt, zugleich aber auch als Vorwegnahme der Götterdämmerung und des letzten Menschen deuten, nachdem Robespierre alles und jeden guillotiniert hat.³⁷ Da die “Wiederauferstehung” des Volkes als neue Legitimationsinstanz (aus der Revolution heraus) allerdings primär über Sprache und Akte der Vergeltung erreicht wird, das heißt durch ein Volk, das sich über das *Lex talionis* zur politischen Größe konstituiert, verschärft sich diese Zweiteilung indes weiter.³⁸

Und auch Desmoulins – durchaus ambivalent bewertbare – Körperfiguration der “unsichtbaren Haut” lässt sich als Auseinandersetzung mit der Frage staatlicher (Neu-)Organisation bzw. der allgemeinen politischen Ordnungs-figuration verstehen:

Die Staatsform muss ein durchsichtiges Gewand sein, das sich dicht an den Leib des Volkes schmiegt. Jedes Schwellen der Adern, jedes Spannen der Muskeln, jedes Zucken der Sehnen muss sich darin abdrücken. Die Gestalt mag nun schön oder hässlich sein, sie hat einmal das Recht zu sein wie sie ist, wir sind nicht berechtigt ihr ein Röcklein nach Belieben zuzuschneiden. Wir werden den Leuten, die welche über die nackten Schultern der allerliebsten Sünderin Frankreich den Nonnenschleier werfen wollen, auf die Finger schlagen. (DT, 15)

Auffällig sind die organisch-holistischen Ganzheitsmetaphern, die in dem alles umspannenden Volkskörper zum Ausdruck kommen. Dieser Körper als übergeordneter Leib der Nation bzw. des Volkes erinnert – wie Barbara Hahn mit Bezug auf Hannah Arendt betont hat – an die biologisch-organischen “Geschichtsvorstellungen des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts..., mit deren Hilfe es möglich wird, die faktische Pluralität einer Nation oder eines Volkes oder einer Gesellschaft im Bilde eines übermenschlich großen Leibes zu sehen, als Körper der Nation oder des Volkes oder der Gesellschaft, der einem für den Einzelnen unwiderstehlichen allgemeinen Willen...untertan ist.”³⁹ Die biologisch-organische Körpermetaphorik, häufig als Motiv der

Einverleibung, taucht bei Büchner mehrfach und an prominenter Stelle auf, u.a. im Prostitutions-Diskurs von der Tochter des Souffleurs Simon oder auch den beiden Grisetten Rosalie und Adelaide, zu denen Lacroix süffisant anmerkt, sie seien “Zwei barmherzige Schwestern, [die] jede...in einem Spital d.h. in ihrem eignen Körper [dient]” (DT, 29). Folglich scheinen auch hier die Fragen der politischen Ordnung, der korporalen Figurationen und des holistischen Volks- bzw. Staatskörpers wieder im Kontext der theologischer Leibes- und Geschichts-Vorstellungen auf.

IV.

Dass Büchners Drama gerade in Bezug auf die teleologische Geschichts- und Zeitlichkeitsstruktur(en) allerdings alles andere als eindeutig ist, verrät bereits sein sogenannter “Fatalismus-Brief,” den er im März 1834 verfasst und in wesentlichen Teilen wörtlich in *Dantons Tod* übernimmt:

Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem grässlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken. Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser. Das muss ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden. Der Ausspruch: es muss ja Ärgernis kommen, aber wehe dem, durch den es kommt, – ist schauderhaft. Was ist das, was in uns lügt, mordet, stiehlt? Ich mag dem Gedanken nicht weiter nachgehen... Ich bin ein Automat; die Seele ist mir genommen. Ostern ist noch mein einziger Trost; ich habe Verwandte bei Landau, ihre Einladung und die Erlaubnis, sie zu besuchen. Ich habe die Reise schon tausendmal gemacht und werde nicht müde. – Du fragst mich: sehnst du dich nach mir? Nennst du's Sehnen, wenn man nur in einem Punkt leben kann und wenn man davon gerissen ist, und dann nur noch das Gefühl seines Elends hat? Gib mir doch Antwort. Sind meine Lippen so kalt?⁴⁰

Jener beschriebene “grässliche Fatalismus der Geschichte” lässt sich durchaus geschichtspessimistisch als “die deckende Farbe...einer dunklen Desillusion” lesen, als “Selbstmord der Revolution” und “trostloses Ende aller Hoffnungen.”⁴¹ Denn so brechen zwar die theologischen Fragen wieder hervor, die der deutsche Idealismus längst verabschiedet geglaubt hatte und die bei bzw. für Büchner (wieder) virulent werden, doch bietet er nicht

zwangsläufig einen versöhnlicheren Ausweg als die "Meditation über den Schmerz" an.⁴² In ihr reflektiert er schließlich das permanente Leiden am Leben und der Geschichte, sie ist Ursprung und Ausgangspunkt "seine[r] religiöse[n] Verzweiflung," ohne dass sie in einem geschichtsteleologischen Verständnis überwunden wird.⁴³ Am Ende alles "lächerliche[n] Ringen[s]" mit der Geschichte bleiben nichts als die Ohnmacht vor deren "eherne[m] Gesetz," die Resignation vor der zirkulären Struktur des Geschichtsverlaufs, die Machtlosigkeit des Individuums gegenüber "der Mechanik des geschichtlichen Prozesses" zurück.⁴⁴ Auf die Mehrdeutigkeit des Büchner'schen Fatalismus hat nicht zuletzt Hans-Thies Lehmann in seinen Arbeiten noch einmal ausdrücklich verwiesen, indem er das Spannungsfeld "zwischen der Notwendigkeit der Gewalt und dem Wunsch, ihre 'grässliche' Fatalität aufzuheben" sowie "zwischen dem humanen Gehalt der Revolution und ihrer blutigen Realität" hervorgehoben hat.⁴⁵ In der Tat offenbart der "Fatalismus-Brief" wie *Dantons Tod* wieder jene Ambivalenz, die sich auch mit Blick auf den liturgischen Charakter der Revolution festhalten lässt. Als Büchner seinen Brief schreibt, besitzt er selbst nicht einmal jene "Wollust des Schmerzes und des Sehns," sein "einzigster Trost" ist zudem, wie er selbst sagt, ausgerechnet "Ostern," das Fest der Wiederauferstehung Christi. Es mag durchaus nur eine biographische Pointe oder ein Treppenwitz der Geschichte sein, auffällig ist die Nähe zu den religiösen Referenzen des Dramas in diesem Zusammenhang aber allemal.

Zweifellos verhandelt Büchner im Rahmen des "materiellen Elends" und vor allem auch dem "Leben als organisierte[r] Fäulnis," wie Karl Viëtor schreibt, "das Nichts als Gegenidee."⁴⁶ Sie verspricht alles in allem eben keine Erlösung aus dem Geschichtsverlauf und rekurriert stattdessen auf ein permanentes Leiden an der Geschichte. Schließlich scheitert schon die atomare Zersetzung und Zu-Staub-Werdung des menschlichen Körpers: "Und wenn ich ganz zerfiel, mich ganz auflöste – ich wäre eine Handvoll gemarterten Staubes" (DT, 72). Allerdings offenbart sich im Gegenzug auch am Wort Christi, an jenem "Ärgernis," wiederum ein geschichtliches Gegenmodell, das nicht zufällig in das Drama gerutscht zu sein scheint. Vielmehr artikuliert sich in den vielfachen Bezugnahmen auf die Figur Christi eine dezidierte Auseinandersetzung mit der christlichen "Ethik des Leidens" ebenso wie eine Ethik der individuellen Verantwortung und das Ringen um einen gnädigen Gott.⁴⁷ Anneliese Bach hat in diesem Kontext bereits auf die Verbindung von Fatalismus und persönlicher Verantwortung hingewiesen. Denn "der 'grässliche Fatalismus der Geschichte' besteht...nicht nur darin, dass der Mensch unter schicksalhafterm Zwang handeln muss, sondern dass er dennoch für seine Taten zur Verantwortung gezogen wird."⁴⁸ In der Figur Dantons, so Bach, wird die Verantwortung vor dem eigenen Gewissen thematisiert und in ihr letztendlich die Rolle des (christlichen) Mit-Leidens figuriert: Anders als die Jakobiner will Danton eben nicht jede Schädeldecke aufbrechen und

fordert ein Ende des unbegründeten Weiter-Guillotiniens. Im Mittelpunkt stehen deshalb sowohl Gewissensfragen als auch die Verantwortlichkeit für das eigene Handeln, die aufgrund der geschichtspessimistischen Struktur ein alles andere als leichtes Unterfangen darstellen. Und doch scheint trotz all der „vielfach nuancierten metaphysischen Ressentiments das Wort Christi nichts von seinem Anspruch“ zu verlieren.⁴⁹ Mit seinem Vorwurf an Robespierre, dass dort, wo die Notwehr aufhört, der Mord anfange, entlarvt Danton die Grausamkeit und Egozentrik der Jakobinischen Schreckensherrschaft und ihrer Rechtsprechung des Fallbeils. Sein Fluchtverzicht lässt sich abseits aller Resignation auch als Einsicht verstehen, dass mit der Rettung des Körpers längst nicht die Rettung vor dem eigenen Gewissen einhergeht.⁵⁰ Zugleich tritt in Christus auch Robespierre eine – unerreichbare – Bezugsgröße entgegen, wobei er aber anders als Danton eben nicht von der Abkehr des Dauer-Guillotiniens – gleichbedeutend mit einer „Umkehr“ – bereit ist.

Die Ambivalenz jener christologischen Bezüge, die zwischen Verabschiedung, Enttäuschung und Einklagen der theologischen Sinnenebene changieren, ist auch jenem „Riss in der Schöpfung“ eingeschrieben, der – wie es in *Dantons Tod* heißt – „von oben bis unten“ reicht.⁵¹ Jener Riss kehrt in Büchners Werken genauso wieder wie die Christus-Figuren bzw. Figuren mit Christus-Zügen. Auffällige Parallelen, sowohl die christliche Leidensethik und Figuration des leidenden Christus betreffend als auch die Metaphorik (Symbolik) des Risses, finden sich im *Lenz*. Nicht zuletzt dann, wenn sich in ihm nach der gescheiterten Wiedererweckung des toten Kindes – eine unmittelbare Referenz auf „Die Erweckung des Lazarus“ durch Christus – jener Riss als „ein Triumph-Geheul der Hölle“ ausbreitet:

Lenz musste laut lachen und mit dem Lachen griff der Atheismus in ihn und fasste ihn ganz sicher und ruhig und fest. Er wusste nicht mehr, was ihn vorhin so bewegt hatte, es fror ihn, er dachte, er wolle jetzt zu Bette gehen, und er ging kalt und unerschütterlich durch das unheimliche Dunkel – es war ihm Alles leer und hohl...⁵²

Wie auch in *Dantons Tod* entpuppt sich das Nichts, die Leere, als „unerschütterlich“ und „unheimliches Dunkel“, das weder die erhoffte Ruhe noch Erlösung verspricht. Im Gegenzug negiert aber der „Riss in der Schöpfung“ keineswegs automatisch die Existenz Gottes, sondern lässt eher „Zweifel an der Existenz eines *liebenden* Gottes“ aufkommen.⁵³ Es sind die gleichen Zweifel und Ängste, die Büchners Figuren wie Danton oder (in diesem Fall) Lenz zusehends beschleichen:

Aber ich, wär' ich allmächtig, sehen Sie [gemeint ist Oberlin], wenn ich so wäre, und ich könnte das Leiden nicht ertragen, ich würde retten, retten, ich will ja nichts als Ruhe, Ruhe, nur ein wenig

Ruhe und schlafen können. Oberlin sagte, dies sei eine Profanation. Lenz schüttelte trostlos mit dem Kopfe. Die halben Versuche zum Entleiben, die er indes fortwährend machte, waren nicht ganz Ernst, es war weniger der Wunsch des Todes, für ihn war ja keine Ruhe und Hoffnung im Tod; es war mehr in Augenblicken der fürchterlichen Angst oder der dumpfen an's Nichtsein grenzenden Ruhe ein Versuch, sich zu sich selbst zu bringen durch physischen Schmerz.⁵⁴

Die tiefe Sehnsucht nach und verzweifelte Hoffnung auf Ruhe, der "physische Schmerz," der auffällig an die "Wollust des Schmerzes" im *Danton* erinnert, sowie auch "die halben Versuche zum Entleiben" zeugen von einer offenkundigen Nähe zum biblischen Bezugstext, die – mindestens nicht durchweg – ironisch gebrochen zu sein scheinen. Vielmehr fallen Geschichtsfatalismus und die Lenz'sche "nach Rettung dürstende Angst, die ewige Qual der Unruhe" sichtbar zusammen.⁵⁵

Zudem verbirgt sich hinter dem Zusatz "von oben bis unten," der jenem "Riss in der Schöpfung" zugeschrieben ist, eine Überblendung von theologischer wie auch sozialer Bedeutungsebene, auf die Büchner in einem Brief an Karl Gutzkow selbst zu sprechen kommt:

Übrigens; um aufrichtig zu sein, Sie und Ihre Freunde scheinen mir nicht grade den klügsten Weg gegangen zu sein. Die Gesellschaft mittels der Idee, von der *gebildeten* Klasse aus reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein *materiell*, wären Sie je politisch direkter zu Werke gegangen, so wären Sie bald auf den Punkt gekommen, wo die Reform von selbst aufgehört hätte. Sie werden nie über den Riss zwischen der gebildeten und ungebildeten Gesellschaft hinauskommen. Ich habe mich überzeugt, die gebildete und wohlhabende Minorität, so viel Konzessionen sie auch von der Gewalt für sich begehrt, wird nie ihr spitzes Verhältnis zur großen Klasse aufgeben wollen. Und die große Klasse selbst? Für die gibt es nur zwei Hebel, materielles Elend und *religiöser Fanatismus*. Jede Partei, welche diese Hebel anzusetzen versteht, wird siegen. Unsere Zeit braucht Eisen und Brod – und dann ein *Kreuz* oder sonst so was. Ich glaube man, man muss in sozialen Dingen von einem absoluten *Rechtsgrundsatz* ausgehen, die Bildung eines neuen geistigen Lebens im *Volk* suchen und die abgelebte moderne Gesellschaft zum Teufel gehen zu lassen... Sie mag aussterben, das ist das einzig Neue, was sie noch erleben kann.⁵⁶

Der gerne zitierte "Riss in der Schöpfung" ist demzufolge gerade nicht ausschließlich im Kontext des "metaphysischen Ressentiments" zu verorten und nicht zwangsläufig als Bruch mit dem Christentum, als Feier

des Atheismus und Verabschiedung heilsgeschichtlicher Perspektiven zu verstehen oder gar gleichzusetzen, sondern *auch* im Kontext einer sozialen Ordnung zu betrachten, die mit den gleichen räumlichen Hierarchisierungen operiert und von Büchner explizit hervorgehoben wird. Jener unüberwindbare Riss trennt die “ungebildete Gesellschaft” dauerhaft von der “gebildeten” und wird für Danton gleichermaßen wie für Robespierre, aber eben auch Büchner selbst zur offenen Wunde, spricht er den Revolutionären als den handelnden Figuren damit nichts Geringeres als ihre revolutionäre Macht ab. Denn die vollendete Revolution setzt die “Bildung eines neuen geistigen Lebens” und damit die Überwindung jener bürgerlichen Revolutionäre (wie Danton und Robespierre) explizit voraus, die somit erst in ihrem Abtreten – ergo ihrem Tod – ihren entscheidenden Beitrag zur neuen Ordnung geleistet haben werden. Danton, der gleichermaßen Züge der Resignation, der Desillusionierung und des Fatalismus wie auch des (Mit-)Leidenden, des Gewissens und der Verantwortung (respektive Schuld) in sich vereint, so ließe sich schlussfolgern, trägt mit seinem Ableben zu genau diesem Prozess – und damit der Ermöglichung einer wirklichen *Volks*herrschaft – bei.

Auch Maud Meyzaud spricht *Dantons Tod* vor dem Hintergrund der unübersehbaren geschichtsfatalistischen Strukturen eine mögliche didaktische Funktion ab, da der entscheidende Akt der Erlösung ausbleibe. Das Drama nehme stattdessen “seinen Anfang mit dem Scheitern der Revolution an der Frage der sozialen Gleichheit, das auf die Erhebung gegen den königlichen Souverän folgte, und beweg[e] sich in der Konstellation des Versagens angesichts der Gleichheit.”⁵⁷ Allerdings lässt sich in Büchners Drama durchaus jener Hoffnungsschimmer ausmachen, dessen Absenz Meyzaud betont – und zwar, wie eben dargestellt, in Danton selbst. Beklagt wird von Büchner zwar das Stagnieren der sozialen Revolution, doch würde ihre Verwirklichung jene Spaltung des Volkes beheben, sofern sie über die Befreiung des Bürgertums hinausginge und die bestimmenden Repräsentanten im Volk selbst fände. Das Volk würde so, anders als noch in Robespierres “Augen,” zu seinem eigenen Repräsentanten. Verwirklicht wird diese Versöhnung des gespaltenen Volkes erst in der Passionsfigur des Menschenopfers, nämlich in der Hinrichtung Dantons. Im Gegensatz zur pervertierten Christusfigur Robespierre, der opfern lässt, anstatt sich selbst zu opfern, treten in Danton deutlich erkennbare Christuszüge zum Vorschein, die *de facto* eine einigende, versöhnende Wirkung haben.

Der literarische Danton nimmt in Büchners Drama einen durchaus ambivalenten Status ein. Zum einen ist Danton von einer auffälligen Passivität und Lethargie befallen, die ihn – bis zum Zeitpunkt seiner Verteidigungsreden vor dem Wohlfahrtsausschuss – beinahe handlungsunfähig erscheinen lassen. Zum anderen entpuppt er sich als scharfer, zynisch-pointierter Beobachter des Revolutionsgeschehens, womit

er von Beginn an desillusionierende bzw. prophetische Züge trägt.⁵⁸ Im Übrigen steht seine offenkundige Lethargie bereits in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem revolutionären Opfergedanken, hadert er doch mit seiner Verantwortung an den Septembermorden, für die er sich in der berühmten Fatalismusrede noch einmal rechtfertigt. Diese Morde sind von erheblicher politischer Brisanz, schließlich tragen sie maßgeblich zur nunmehr prekären Autorität des Wohlfahrtsausschusses bei. Denn mit den Hébertisten werden die Verfechter der Kommune – als der direktesten Form der Volksrepräsentation – hingerichtet, wodurch der Wohlfahrtsausschuss nicht nur die Volkssouveränität weiter unterminiert, sondern sich bei weiten Teilen des Volkes auch zusehends unglaublich macht.

Danton wiederum erlebt in Büchners Drama eine partielle Wandlung. In seiner Einsicht, dass das Volk wie Saturn sei und “seine eigenen Kinder [frisst]” (DT, 31), erkennt er implizit das dem Volk zugehörige Machtpotenzial an. Des Weiteren führt er sich im Dialog mit Julie die Unausweichlichkeit seiner eigenen Hinrichtung vor Augen. Mit seiner Aussage “es muss ja Ärgernis kommen, doch wehe dem, durch welchen Ärgernis kommt” (DT, 49) zitiert er die “Warnung vor Verführung zum Abfall” aus dem Matthäusevangelium,⁵⁹ die im Übrigen 1925 auch in Brechts Gedicht “Gegen Verführung” als Bezugstext auftaucht.⁶⁰ Am Ende offenbart sich Danton als reuiger Sünder, der in der Gründung des Wohlfahrtsausschusses die institutionelle Besiegelung jener beschriebenen Spaltung von Volkssouveränität und Volksrepräsentanten erkennt. Verurteilt wird damit zugleich die Ausgliederung der Gesetzgebungsprozesse. Darüber hinausgehend entlarvt Danton auch den Umstand, dass Robespierre mit seinen Hinrichtungen diese Spaltung nicht aufzuheben vermag:

Sie wollen die Republik im Blut ersticken. Die Gleisen der Guillotinenkarren sind die Heerstraßen, auf welchen die Fremden in das Herz des Vaterlandes dringen sollen.

Wie lange sollen die Fußstapfen der Freiheit Gräber sein?

Ihr wollt Brod und sie werfen Euch Köpfe hin. Ihr durstet und sie machen euch das Blut von den Stufen der Guillotine lecken. (DT, 75)

Zweifelsohne lässt sich Dantons Hinrichtung als die eines lasterhaften und gemäßigten Revolutionärs deuten, der noch am Ende die Macht des Volkes verkennt, wenn er sich an die Kommission wendet, anstatt (direkt) ans Volk. Schließlich erlangt sein Tod, der für das nach Blut lechzende Volk bestenfalls noch zur Besänftigung dient, exemplarische Qualität für die sinnentleerte, in die eigene Vernichtung umschlagende Revolution. Allerdings lässt sich im Drama aber auch eine Passionsgeschichte nachzeichnen, in deren Rahmen der geläuterte Danton seinen eigenen Tod als notwendiges Opfer

für die Fortsetzung des Revolutionsprozesses begreift. Schließlich werden auch in *Dantons Tod* mit dem Verrat, dem Abendmahl, der Gefangennahme (Arrest), der Anklage und der Hinrichtung die Stationen der Passion Christi zitiert sowie mehrfach – an dieser Stelle implizit in der Rede Dantons – Christusvergleiche angestellt:

Man arbeitet heut zu Tag Alles in Menschenfleisch. Das ist der Fluch unserer Zeit. Mein Leib wird jetzt auch verbraucht.

Es ist jetzt ein Jahr, dass ich das Revolutionstribunal schuf. Ich bitte Gott und Menschen dafür um Verzeihung, ich wollte neuen Septembermorden zuvorkommen, ich hoffte die Unschuldigen zu retten, aber dies langsame Morden mit seinen Formalitäten ist grässlicher und eben so unvermeidlich. Meine Herren ich hoffe Sie Alle diesen Ort verlassen zu machen. (DT, 62)

So wie er einst das Revolutionstribunal in der mittlerweile enttäuschten Hoffnung schuf, die Unschuldigen zu retten, nimmt er nun – analog zu den Figuren der Brechtschen Lehrstücke – die Schuld nicht nur allein auf sich, sondern er stellt seine Tötung auch in den Dienst der „höheren Sache.“ In dieser Geste verbirgt sich der sakrale Kern, der es ermöglicht der auf Abwege geratenen Revolution ihren heilsgeschichtlichen Sinn zurückzugeben. Indem er als einer der wesentlichen Rädelsführer der Revolution von der Bühne abtritt – und zwar *im Namen* der Revolution – realisiert er im doppelten Sinne den politischen Umsturz nach christlicher Vorstellung. Zum einen verleiht Dantons Tod der Revolution ihre heilsgeschichtliche Dimension, zum anderen wird dem Volk als revolutionärem Subjekt jetzt der Platz eingeräumt, der ihm seine eigenständige Konstitution und Repräsentation nun tatsächlich ermöglicht, fernab aller bis dato leeren Versprechen. Wie im Fall von Christus wandelt damit auch Dantons Botschaft auf Erden, ganz dem revolutionären Geist verpflichtet, genauso wie sein (Selbst-)Opfer womöglich zum gemeinschaftsstiftenden Moment wird – im Zweifelsfall erst Jahre später, wenn sich die Tragweite seines Handelns offenbart: „Wenn einmal die Geschichte ihre Gräfte öffnet, kann der Despotismus noch immer an dem Duft unsrer Leichen ersticken“ (DT, 84).⁶¹ Das Volk würde so folglich zum Garanten der neuen Ordnung, die sich in erster Linie gegen die vermeintlichen Repräsentanten richtet, für die Danton selbst mit seiner „Botschaft“ das Fallbeil gespannt hat.

V.

Weder der Büchnersche Realismus noch die Brechtsche Moderne verzichten auf religiöse Fragestellungen, ebenso wenig wie auf eine Instanz der Transzendenz, die trotz aller Innerweltlichkeit nicht verabschiedet wird,

sondern vielmehr bei beiden *im Text* bzw. *in den Lehren des Theaters* erhalten bleibt. Bei Büchner lässt sich die Bühne deshalb durchaus nicht nur als Schauplatz des fatalistischen, „ehernen Gesetzes der Geschichte“ verstehen, sondern auch als Ort der sozialen Offenbarung, der weit über eine deskriptive Inszenierung des historischen Revolutionsverlaufs – des Scheiterns der sozialen Revolution und der Konstitution der Schreckensherrschaft – hinausgeht. In seinem Revolutionsdrama rückt mit der „heiligen Guillotine“ das Menschenopfer in den Mittelpunkt, das im Spannungsfeld von Liquidation und religiösem Opferritual situiert wird. Bei Büchner ähnlich wie später bei Brecht wird es aus seinem abstrakten biblischen Kontext gelöst, so dass es die unabdingbare ternäre Struktur als legitimierende Instanz vergegenwärtigt: das heißt jenes Absolute, das Büchner im Volk verkörpert sieht – wie später Brecht im Proletariat.⁶² Die Bühne übernimmt dabei zwei entscheidende Funktionen, die in ihrer Bedeutung dem epischen Theater Brechts auffällig ähneln: Zum ersten dient diese Form der Theaterästhetik der Desillusionierung des Publikums, indem der vierte Stand gerade durch die Augenfälligkeit seiner Abwesenheit präsent ist und sich zur progressiven Kraft wandelt, während er zugleich schonungslos in seiner materiellen Verelendung und seinen sozialen Zwängen dargestellt wird. *Ex negativo* verweisen sie schon auf die notwendigen Umkehrungen. Zum zweiten wird das Selbstopfer zwar als der höchste Grad menschlicher Verzweiflung veranschaulicht, zugleich allerdings auch dessen positive Verklärung, die in letzter Konsequenz die Bereitschaft zum eigenen Tod, vollzogen *im Namen* der „höheren Instanz,“ mit einschließt. Jenseits der theatralischen Inszenierung der (sozialrevolutionären) Massen und strukturellen Parallelen wie der Funktionalisierung von Volksliedern ist es der liturgische Charakter der Revolutionskonzepte, durch den die intertextuell-genealogische Linie gestützt wird, die Brecht selbst zwischen seinem und Büchners Theater ausgemacht hat. So unterschiedlich ihre Zeit- wie Geschichtsmodelle und so offenkundig ihre Differenzen der jeweiligen Sozialutopien, die von der Republik bis hin zur kommunistischen Diesseitsidylle reichen, auch sein mögen, so ähnlich sind sie sich in der religiösen Grundkonzeption und dem zugrunde liegenden revolutionären Prozess.

Anmerkungen

¹ Jan Knopf wiederum liest Brechts Stück *Trommeln in der Nacht* weniger als explizites Revolutions-Drama, sondern vielmehr als eine „verschlüsselte Kritik an jeglicher Revolution“ (S. 49), da sie im besten Fall „als Hintergrund,“ als „komisch-groteske Veranstaltung von einer besoffenen Horde“ (S. 51) zu erkennen sei. Dargestellt werden vor allem das Ausbleiben der Revolution und eine bürgerliche Gesellschaft, die „wieder zur Tagesordnung übergeht“ (S. 56), weshalb es „vielmehr um die Entlarvung der vielen verlogenen ‘Spiele’ [geht], die das Bürgertum aufführt, um sich die Anteile zu sichern, nämlich an der Fleischbank, die als das allein

Wirkliche am Ende von Kraglers Entromantisierungs-Monolog übrig bleibt” (S. 64). Im Umkehrschluss entlarvt Brecht damit aber genau die Verlogenheit des Bürgertums, das die Revolution als Schreckensinszenierung ge- bzw. missbraucht, um die neu gewonnene Machtposition nach “unten” hin (sowie gegen die heimkehrenden Soldaten) abzusichern. Die wirkliche Revolution, so ließe sich ausgehend von dieser fingierten und als Bedrohung inszenierten “Revolution” festhalten, wurde mithilfe des bürgerlichen Taschenspielertricks gerade kassiert und wird – ähnlich wie in anderen frühen Schriften Brechts – *ex negativo* eingeklagt. Vgl. dazu Jan Knopf, “Trommeln in der Nacht,” in Walter Hinderer, Hrsg., *Brechts Dramen: Neue Interpretationen* (Stuttgart: Reclam, 1984), S. 48-66.

² Vgl. dazu: Johannes Gründel, *Schuld und Versöhnung* (Mainz: Matthias-Grünewald-Verlag, 1985), vor allem S. 22-25.

³ Barbara Hahn verweist auf den Dramenaufbau von *Dantons Tod* in vier Akten, wodurch der “klassische fünfte Akt fehlt, in dem sich alle geknüpften Fäden der Handlung auflösen.” Sie erkennt in dieser ausgelassenen Auflösung sowohl den Verlust des “sicheren Standpunkt[es] eines ‘Danach’” als auch eine Situierung des Dramas “mitten im Geschehen.” Zweifelsohne lässt sich jener fehlende fünfte Akt im revolutionären Prozess selbst verorten; m. E. ist es die Unabgeschlossenheit der bürgerlichen Französischen Revolution, die beklagt wird, weil das Ausbleiben der sozialen Revolution notwendig dafür sorgte, dass die “Kette der Revolutionen, die das 19. Jahrhundert prägen, ...noch lange nicht abgeschlossen [war].” Alle Zitate: Barbara Hahn, “Zernichtet unter dem grässlichen Fatalismus der Geschichte’: Das Drama mit Hannah Arendt gelesen,” in Hahn, Hrsg., *Büchner-Lektüren für Dieter Sevin* (Hildesheim: Olms, 2012), S. 11-25; hier S. 15.

⁴ Wolfgang Emmerich, “Verkappte Religionen. Eschatologischer Marxismus in den 20er Jahren und die Position Brechts,” in Sebastian Kleinschmidt und Therese Hörnigk, Hrsg., *Brechts Glaube. Brecht Dialog 2002* (Berlin: Theater der Zeit, 2002), S. 25-44.

⁵ Ebd., S. 30.

⁶ Karl Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Zur Kritik der Geschichtsphilosophie*, in Löwith, *Sämtliche Schriften in 9 Bänden*, Klaus Stichweh, Marc B. de Launay, Bernd Lutz und Henning Ritter, Hrsg., Band 2 (Stuttgart: Metzler, 1983 [1949]), S. 11.

⁷ Ebd., zitiert nach: Wolfgang Emmerich, “Verkappte Religionen,” S. 30.

⁸ Georg Büchner, *Der hessische Landbote* (1834), in Büchner, *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, Henri Poschmann, Hrsg., Band II (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992), S. 53-66; hier S. 53-54, im Folgenden HL, Seitenzahl; die Vergleichspassagen der zweiten Fassung zitiert nach: Georg Büchner und Ludwig Weidig, *Der Hessische Landbote* (1834), in Büchner, *Werke und Briefe*, Gerhard Schaub und Edda Ziegler, Hrsg. (München: dtv, 1988), S. 39-67; hier S. 40.

⁹ Dietmar Till, “‘Deutschland ist jetzt ein Leichenfeld, bald wird es ein Paradies seyn.’ Die Rhetorik der Revolution im *Hessischen Landboten*,” in *Georg-Büchner-Jahrbuch 12* (Berlin: De Gruyter, 2012), S. 3-24; hier S. 19 f.

¹⁰ Büchner 1836 in einem Brief an Karl Gutzkow aus seinem Straßburger Exil. Büchner, *Werke und Briefe*, S. 319.

- ¹¹ Till, “Deutschland ist jetzt ein Leichenfeld, bald wird es ein Paradies seyn,” S. 15.
- ¹² Ebd., S. 20.
- ¹³ Ebd., S. 20 f.
- ¹⁴ Der Titel von der 10. Szene lautet: “Bei dem Versuch, die finnische Grenze zu überschreiten, ist Pawel Wlassow verhaftet und erschossen worden.” Bertolt Brecht, *Die Mutter* (1938) in Brecht, *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Werner Hecht u. a., Hrsg., Band 3 (Berlin und Frankfurt am Main: Aufbau und Suhrkamp, 1988-2000), S. 374. Im Folgenden BFA Band, Seite.
- ¹⁵ Vgl. Thomas Naumann, “Wo du hingehst – Brecht und die Bibel,” in Kleinschmidt und Hörnigk, Hrsg., *Brechts Glaube*, S. 159-204; hier S. 179.
- ¹⁶ Ebd., S. 180.
- ¹⁷ Diese Doktrin soll nach Brechts Regieanweisung in den Lehrstück-Aufführungen in Form von Spruchbändern gezielt zur Desillusionierung der Zuschauer eingesetzt werden.
- ¹⁸ Clemens Pornschlegel, “Liturgische Liquidation. Zum Problem der Tötung in Brechts Lehrstücken *Der Jasager* und *Die Maßnahme*,” *Dreigroschenheft. Information zu Bert Brecht* 2 (2000): S. 25-33; hier S. 25. Als Nachdruck erschienen in: Clemens Pornschlegel, *Hyperchristen. Brecht, Malraux, Mallarmé, Brinkmann, Deleuze. Studien zur Präsenz religiöser Motive in der literarischen Moderne* (Wien: Turia + Kant, 2011), S. 33-52.
- ¹⁹ Ebd., S. 26.
- ²⁰ Die Rückbindung an eine “dritte Instanz” verschwindet nicht, völlig unerheblich, ob sie nun Gott oder wie in *Die Mutter* “Vernunft” heißt. Dort resümiert Pelagea Wlassowa: “Ich habe nicht aus Vernunft geheult. Aber als ich aufhörte, habe ich aus Vernunft aufgehört” (BFA 3, 377). Drückt die Heulerei noch jenes falsche christliche, weil bürgerliche Mitleid aus, offenbart sich das Aufhören ganz im Sinne der wissenschaftlich-dialektischen, rational-aufklärungsorientierten Programmatik, in der auch die theologischen Sinnstrukturen im linkshegelianischen Verständnis in den Vernunftbegriff “aufgehoben” worden sind.
- ²¹ Pornschlegel, “Liturgische Liquidation,” S. 31.
- ²² Ebd.
- ²³ Ebd., S. 32.
- ²⁴ Ebd., S. 33.
- ²⁵ Ebd., S. 30.
- ²⁶ Vgl. dazu: Ernst Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, 1957 (München: dtv, 1990).
- ²⁷ Sigrid Weigel, “Das Theater der weißen Revolution. Körper und Verkörperung im Revolutions-Theater von Heiner Müller und Georg Büchner,” in Weigel und Inge Stephan, Hrsg., *Die Marseillaise der Weiber: Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption* (Hamburg: Argument, 1989), S. 154-74; hier S. 170.
- ²⁸ Ebd.
- ²⁹ Ebd., S. 161, vgl. dazu: Gérald Sammet, “Sûreté, Clérité, Dignité. Die Guillotine

und das Licht.” in *Georg Büchner 1813-1837. Revolutionär, Dichter, Wissenschaftler. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe, Darmstadt, 2. August - 27. September 1987* (Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1987), S. 240-249.

³⁰ Ebd.

³¹ Vgl. dazu ausführlich: Clemens Pornschlegel, “Das Drama des Souffleurs. Zur Dekonstitution des Volks in den Texten Georg Büchners,” in Gerhard Neumann, Hrsg., *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft* (Stuttgart: Metzler, 1997), S. 557-574.

³² Georg Büchner, *Danton's Tod* (1835), in Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 11-90; hier S. 20, im Folgenden DT, Seitenzahl.

³³ Maud Meyzaud, *Die stumme Souveränität. Volk und Revolution bei Georg Büchner und Jules Michelet* (München: Fink, 2012), S. 206.

³⁴ Erinnerung sei in diesem Zusammenhang auch an das Kartenspiel – insbesondere in der Exposition des Dramas –, das nicht zuletzt auf eine versuchshafte Anordnung der Revolutionsszenerie zu verweisen scheint. Begonnen wird schließlich am “Spieltisch” (DT, 13), an dem nicht nur Karten gespielt werden, sondern eben auch die Revolution im “Stadium der Reorganisation” (DT, 15) diskutiert wird. Das Scheitern der Dantonisten wird dabei gewissermaßen bereits im verlorenen Spiel bzw. dem Ausspruch “Verloren!” (DT, 14) der Dame vorweg genommen. Die Dame selbst stellt in ihrer namentlichen Bezeichnung zugleich auch eine doppelte Spielfigur dar, nämlich einmal als Spielkarte sowie darüber hinaus als strategisches Brettspiel. Im kurzen Dialog der Dame mit Hérault kommt in der Verbindung des Kartenspiels und dem Sexualitäts- bzw. Prostitutions-Diskurs zudem noch eine weitere Ebene hinzu:

DAME: Dann haben Sie Ihre Liebeserklärungen, wie ein Taubstummer, mit den Fingern gemacht?

HÉRAULT: Ei warum nicht? Man will sogar behaupten gerade die würden am Leichtesten verstanden. Ich zettelte eine Liebschaft mit einer Kartenkönigin an, meine Finger waren in Spinnen verwandelte Prinzen, Sie Madame waren die Fee; aber es ging schlecht, die Dame lag immer in den Wochen, jeden Augenblick bekam sie einen Buben. Ich würde meine Tochter nicht spielen lassen, die Herren und Damen fallen so unanständig übereinander und die Buben kommen gleich hinten nach. (DT, 14)

Das Kartenspiel übernimmt sichtbar die Funktion einer poetologischen Selbstreflexion und taucht auch in anderen Werken Büchners wieder auf, u.a. in *Leonce und Lena*:

Die Erde und das Wasser da unten sind wie ein Tisch auf dem Wein verschüttet ist und wir liegen darauf wie Spielkarten, mit denen Gott und der Tod aus Langeweile eine Partie machen, und Ihr seid ein Kartenkönig, und ich bin ein Kartenbube, es fehlt nur noch eine Dame, eine schöne Dame, mit einem großen Lebkuchenherz auf der Brust...und – bei Gott – da ist sie! (Büchner, *Leonce und Lena*, in Büchner, *Sämtliche Werke*, Band I, S. 91-142; hier S. 115)

Ein kurzer Hinweis zum Spiel bei Büchner findet sich auch bei Christoph Zeller, “‘Die Welt als Sekundärliteratur.’ Atheismus und Collage bei Eich, Büchner und Jean Paul,” in Dieter Sevin, Hrsg., *Georg Büchner. Neue Perspektiven zur internationalen Rezeption* (Berlin: Erich Schmidt, 2007), S. 83-103; hier vor allem S. 100.

³⁵ Vgl. dazu auch Meyzaud, *Die stumme Souveränität*, S. 206 ff.

³⁶ Ebd.

³⁷ Robespierres kurzer Schlussmonolog Ende der sechsten Szene im ersten Akt verweist bereits hierauf: Mit dem Gethsemanegarten wird jener Ort der Evangelien zitiert, an den Jesus mit seinen Jüngern geht, um in der Nacht vor seiner Kreuzigung zu beten, und Petrus sowie zwei weitere Jünger bittet, mit ihm zu wachen (vgl. Mt 26, 36-46). Analog zur verschlafenen Wache stellt in *Dantons Tod* auch Robespierre fest: "Sie gehen Alle von mir – ...ich bin allein" (DT, 37). In den Worten "wüst" und "leer" lassen sich in diesem Kontext zudem durchaus als wörtliche Anspielungen auf die *Genesis* verstehen. Es bleibt indes nicht die einzige Anspielung auf die Entstehung eines neuen Menschengeschlechts. Im zweiten Akt verweist Saint Just vor dem Nationalkonvent (II, 7) auf Moses sowie das biblische Motiv der Sintflut, in diesem Fall um die blutige Fortsetzung der Revolution als notwendigen Prozess zur neuen Staatsgründung vor dem Konvent zu legitimieren und zu verteidigen: "Moses führte sein Volk durch das rote Meer und in die Wüste bis die alte verdorbne Generation sich aufgerieben hatte, eh' er den neuen Staat gründete. Gesetzgeber! Wir haben weder das rote Meer noch die Wüste aber wir haben den Krieg und die Guillotine" (Büchner DT, 55). Und weiter heißt es: "Die Revolution ist wie die Töchter des Pelias; sie zerstückt die Menschheit um sie zu verjüngen. Die Menschheit wird aus dem Blutkessel wie die Erde aus den Wellen der Sündflut mit urkräftigen Gliedern sich erheben, als wäre sie zum Erstenmale geschaffen" (DT, 55).

³⁸ Vgl. zu dieser Passage auch Meyzaud, *Die stumme Souveränität*, S. 205-214.

³⁹ Hannah Arendt, *Über die Revolution*, 1963 (München: Piper, 1965), 74; Hahn, "Zernichtet unter dem grässlichen Fatalismus der Geschichte": Das Drama mit Hannah Arendt gelesen," 22.

⁴⁰ Büchner, *Werke und Briefe*, S. 288 f.

⁴¹ Karl Viëtor, *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft* (Bern: Francke, 1949), S. 99-100.

⁴² Ebd., S. 141.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Hans-Thies Lehmann, "Dramatische Form und Revolution. Überlegungen zur Korrespondenz zweier Theatertexte: Georg Büchners *Dantons Tod* und Heiner Müllers *Der Auftrag*," in Peter von Becker, Hrsg., *Georg Büchner: Dantons Tod. Kritische Studienausgabe des Originals mit Quellen, Aufsätzen und Materialien* (Frankfurt am Main: Syndikat, 1985), S. 106-121; hier S. 115.

⁴⁵ Ebd., S. 118.

⁴⁶ Karl Viëtor, *Georg Büchner. Politik, Dichtung, Wissenschaft*, S. 110.

⁴⁷ Ingo Breuer, "Die Theatralität der Geschichte in Georg Büchners *Dantons Tod*," in *Der Deutschunterricht* 54 (2002): 5-13; hier 9.

⁴⁸ Anneliese Bach, "Verantwortlichkeit und Fatalismus in Georg Büchners *Dantons Tod*," *Wirkendes Wort* 6 (1955/56): 217-29; hier 219.

⁴⁹ Ebd., 224.

⁵⁰ Ebd., 223.

- ⁵¹ Büchner, *Dantons Tod*, in Büchner, *Werke und Briefe*, S. 67-133; hier S. 107.
- ⁵² Büchner, *Lenz*, in Büchner, *Sämtliche Werke*, S. 225-50; hier S. 242.
- ⁵³ Bach, "Verantwortlichkeit und Fatalismus in Georg Büchners *Dantons Tod*," S. 226.
- ⁵⁴ Büchner, *Lenz*, S. 249.
- ⁵⁵ Büchner, *Lenz*, S. 249.
- ⁵⁶ Büchner, "Brief an Karl Gutzkow vom Juni 1836," Büchner, *Werke und Briefe*, S. 319 f.
- ⁵⁷ Meyzaud, *Die stumme Souveränität*, S. 230.
- ⁵⁸ Er erkennt bereits zu Beginn: "Zwischen Tür und Angel will ich euch prophezeien: die Statue der Freiheit ist noch nicht gegossen, der Ofen glüht, wir Alle können uns noch die Finger dabei verbrennen" (DT, 16).
- ⁵⁹ Mt 18, 7.
- ⁶⁰ Vgl. Brecht, "Gegen Verführung": "Lasst euch nicht verführen" (*Hauspostille*, BFA 11, 116). Wie schon in Bezug auf die Brechtschen Lehrstücke gesehen, geht es schließlich um die Legitimation des Tötens für die Sache der Revolution sowie um die Frage, inwieweit das Individuum oder das Kollektiv der Menschheit bemächtigt sind – und wenn ja: woher und wieso? – die revolutionären Exekutionen anzuordnen, ebenso wie um die Frage, wann sie aufhören. Letztere ist, insbesondere vor dem scheinbar unüberwindbaren, geradezu selbsterstörerischen Revolutionszyklus, der in *Dantons Tod* eben auch thematisiert wird, von entscheidender Bedeutung.
- ⁶¹ Komplettiert wird die christliche Opferikonographie am Schluss durch die angedeuteten Liebes-Opfertode von Lucile und Julie, die an der Seite ihrer Männer in den Tod gehen.
- ⁶² Die theatralische Passion Büchners verwirklicht – in ihrer liturgischen Inszenierung der Revolution – für deren Fortgang maßgebliche Vorgänge, mit denen die Idee des erlösenden Paradieses realisiert werden soll.

Book Reviews

Stephen Parker. *Bertolt Brecht. A Literary Life*. London: Bloomsbury, 2014. 689 pages.

Now we know it all! Although Werner Hecht's *Brecht Chronik 1898-1956* (1998) and his *Brecht Chronik. Ergänzungen* (2007) already gave the German-speaking public an extremely detailed chronicle of Brecht's life and his literary endeavors, Parker's book provides English speakers who are still interested in Brecht with an incredible amount of new insights into the highly complex personality of this author, whom many critics still consider the most important playwright of the 20th century. And the Anglo-American press—among them the *Times Literary Supplement*, the *Literary Review*, and the *Washington Post*—acknowledged this effort in the most laudable terms, calling it the best written and the most convincing treatment of this author in the English language ever. And for good reason. While former works on Brecht, especially Martin Esslin's *Bertolt Brecht, A Choice of Evils: A Critical Study of the Man, His Works, and His Opinions* (1959) or John Fuegi's *The Life and Lies of Bertolt Brecht* (1994), were written in a Cold War spirit by portraying Brecht as a politically misguided opportunist or even a morally corrupt personality, Parker's book presents Brecht mainly as a highly gifted individual who excelled also as a writer of the highest rank.

So far, so good. The Cold War is over, as many would say. But is it really? We know attacks of this nature were quite effective for a long time and led to the disregard or even neglect of many leftist authors, even in the German-speaking countries. Who is still interested in Peter Weiss, Friedrich Wolf, or Arnold Zweig, among others, who were so prominent in the 1970s and 1980s in West Germany? In the case of Brecht these ideologically motivated critiques have by and large failed. Although he is not as prominent a figure as he was earlier, he is still considered even by conservative or mainstream critics as a writer to be reckoned with. His importance could not be repressed as easily as in the case of other outspokenly leftist authors. Although his works are not staged as often any more, his former fame still lingers on.

But is it a different Brecht whom most critics are interested in nowadays? Is it still the Brecht whom Werner Mittenzwei presented in his monumental Brecht biography of 1986, *Das Leben des Bertolt Brecht oder Der Umgang mit den Welträtseln*: the theorist of the epic theater and the Marxist playwright who overcame his youthful anarchistic leanings by realizing in the late 1920s that the Marxists were the only viable enemies of the fascist avalanche in the Weimar Republic and re-oriented the rest of his life accordingly, that is, in hope that communism would be the only counter-movement to overcome

this danger? This view has been replaced after the so-called *Wende* of 1989, as we know, even in Germany, by a more politically neutralized perspective, which presents Brecht mainly as a troubled individual. One example of this is Jan Knopfs biography *Bertolt Brecht. Lebenskunst in finsternen Zeiten* (2012), which puts the emphasis in portraying Brecht on him as a charismatic, complex individual, and stresses the “interesting” aspects of Brecht’s personal life rather than the ideological importance of his works.

And this is exactly what Stephen Parker does, too. After reading the 689 pages in small print of his Brecht biography, which is presented to us with the irritating subtitle “A Literary Life,” you now think that you know everything about Brecht the man, his unstable health conditions, his attitudes towards women, his living circumstances etc., but not much more than in former biographies about his work or his political engagement. What is a “literary life?” A life only devoted to literature? That is not what this book is all about. Almost all the 52 pages of its footnotes refer to biographical data and not to the earlier secondary literature on Brecht’s works. This book is therefore “scholarly” only in regard to biographical facts, which Parker collected during a three-year research leave in Berlin, Augsburg, Marbach and other places between 2009 and 2012. It hardly discusses or takes a definite stand in regard to the already existing academic debates about Brecht. On the other hand, it is this approach that makes Parker’s book—in spite of its length—so readable. Indeed, parts of it read like a novel and should be admired for this.

But this approach also has its disadvantages. For instance, Parker devotes almost 25 pages to Brecht’s tumultuous relationship with Marianne Zoff—almost a novella in its own right—while he grants only one and a half pages to one of Brecht’s most important works, namely, *Saint Joan of the Stockyards* (281 f.). We also hear very little about the *Fatzer* fragment or *The Measures Taken*, which Brecht himself regarded as among his most innovative works. Similarly, the reader gets a multitude of informational details about Brecht’s heart troubles, his kidney stones, his urinary tract infections, his prostatitis, his renal failures, and so forth, which certainly appeals to a readership primarily concerned with human-interest stories rather than with theater practices or political engagement. Of course, Parker also refers to major political events during Brecht’s lifetime. In contrast to many other Brecht specialists, however, these events sometimes get short shrift or are passed over in an all too obvious manner, such as the Allunionskongress of 1934, which Parker calls “infamous” (326). Other aspects of Brecht’s life and work are sometimes characterized in a rather feuilletonistic manner, such as praising the *Threepenny Opera* as the “most vivid symbol of the 1920s Berlin” (246), calling Brecht and Bob Dylan the “two greats” (37), or claiming that Brecht’s staging of *Mother Courage and Her Children* in 1948/49 was “taking Berlin by storm” (520).

All of this is not meant to downplay the importance of Parker's biography. For an English-speaking audience, this is by far the best book on Brecht that has ever been published. But it is—as almost everything we read—necessarily a product of its time. While earlier biographies of Brecht were in most cases reflecting the different moods of the Cold War, and some still do, this book does not take a specific ideological stand. It tries to be as “objective” as possible, as do many academic studies today, in which an overwhelming amount of information is considered more important than outspoken convictions. But isn't this trend towards “pure objectivity” also a manifestation of an obvious ideology, one could ask? Isn't the emphasis on the individual, the human-interest story, one of the main components of our so-called “pluralistic” society, where many believe—under the influence of the *post-histoire* mood of postmodernism—that there is no need for social commitment any longer?

Jost Hermand, University of Wisconsin—Madison

Jürgen Hillesheim, ed. *Verfremdungen: Ein Phänomen Bertolt Brechts in der Musik*. Reihe Litterae, vol. 101. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2013. 454 pages.

Jürgen Hillesheim's large and widely varied collection of essays that inquire into the musical aspects of *Verfremdung* contains much that is fascinating and significant. The concept *Verfremdung* itself – not just as a consequence of Brecht's own overdetermined usage, but also in its implications for the musical arts broadly conceived – remains at once troublingly vague and encrusted with decades of interpretive and scholarly inquiry. The editor quite rightly introduces the volume with the remark that “even today no definition of *Verfremdung* exists that could claim for itself exclusive validity” (9). He thereby throws open the volume and its nineteen scholarly contributions to the widest possible range of methodological and interpretive approaches, exercising only the lightest editorial hand. The result, while occasionally uneven and even disorienting, is always challenging and stimulating.

The first thing a reader interested in the full range of the volume's content will note about the contributions is their diversity of length. The shortest is seven and one-half pages; the longest eighty-nine, including no fewer than 409 footnotes. Clearly, the volume is not meant to be skimmed or scanned for the main points of each contribution. The lack of any organization of the contributions into thematic sections deepens this impression. The volume should therefore not be understood as any kind of survey of the current state of scholarship on *Verfremdung*. Rather, as a whole it is best seen as a site of

scholarly experimentation, one in which a reader can productively encounter widely differing approaches. Readers seeking this kind of productive scholarly open-endedness should, however, not be misled by the lingering ambiguity of the volume's subtitle, in which *Verfremdung* is glossed with the difficult-to-translate genitive phrase "ein Phänomen Bertolt Brechts." Many of the volume's contributions would specifically contest the implication within that phrase that *Verfremdung* somehow belongs to Brecht, as if the meaning were something like "a phenomenon of Bertolt Brecht." Rather, the implication should be read as "one of Bertolt Brecht's phenomena," for that is the spirit of the volume: that a varied and fascinating range of *Verfremdungs*-phenomena have always emerged from the musical sphere, and that much of Brecht's significance derives from his consciously complex intervention into and constellation with that sphere.

The contributions to the volume can be categorized loosely within two groups. Approximately half explore Brecht's dynamic understanding of the *Verfremdung* concept through texts and collaborations. The others explore how the concept can be deployed to interrogate the practices, forms, and history of music. In one of the few clear editorial choices about the organization of the volume, the two scholarly contributions that begin the volume, by Klaus-Dieter Krabiel and Josef Mančal, specifically seek to delimit the potential space within which *Verfremdung* can be defined, Krabiel focusing more on the musical sphere and Mančal more closely on Brecht. Both are thoughtful essays with a wealth of references that lead further into the dense scholarly literature.

The essays that focus on Brecht tend to follow fairly similar discursive patterns that will be familiar to scholars in literary studies. Most range between ten and twenty pages, and highlight a sphere of intertextual interest (often but not exclusively musical) that throws interesting new light on Brecht. Several focus on revealing moments in Brecht's own career. Technology, and specifically sonic technology, brings innovative and interesting questions into play: Ulrich Scheinhammer-Schmid asks fascinatingly after the relationship between Brechtian theater, silent film, and the sonic phenomena in which ostensibly "silent" films were always embedded; Jan Knopf engagingly reads Brecht's encounter with the sphere of advertising (particularly in the BEWAG-Lied) and emerging musical technologies in the Berlin of the 1920s; Gerhard R. Koch brilliantly discusses the emergence of the "Denkmal" Brecht through texts, interpretations, and production history; Akira Ichikawa productively explores Brecht's encounter with Japanese theater. Two essays specifically venture new and interesting readings of Brecht's works: Jürgen Hillesheim constructs a reading of the significance of musical instruments in Brecht's early plays, especially *Trommeln in der Nacht*; and Maxim Dessau presents a dense reading of the textual and historical emergence of the Brecht/Paul

Dessau opera *Die Verurteilung des Lukullus*. Two contributions that explore Brecht's well-known encounters with musicians generally provide successful if not overtly innovative scholarly overviews: Joachim Lucchesi explores Brecht's complex understanding of Wagner; and Günter Schmitzler gives a clear résumé of the relationship between Brecht and Kurt Weill. Both of these essays, as well as the Dessau contribution, could nonetheless have benefitted from further engagement with recent English-language scholarship. Vera Stegmann's concluding essay in the volume, which juxtaposes musical *Verfremdungen* in the texts of Brecht and Thomas Bernhard, resolves this issue with a nuanced and variegated discussion of the scholarly literature in both German and English.

The remaining eight essays in the volume focus largely on how *Verfremdung* – understood not only in a Brechtian sense but also more immanently to musical material – might conceptually enrich the interpretation of musical form, practice, and history. Necessarily these essays vary more widely in their methods, conclusions, discursive styles, and length than those discussed above. The aforementioned 89-page contribution, also by the aforementioned Josef Mančal, is in fact one of the volume's most fascinating, if counter-intuitively so: in a dense, well-organized, and theoretically sophisticated essay Mančal explores what he calls "Der Fall Mozart." The fact that the Mozart of the title is not Wolfgang Amadeus but rather his father Leopold immediately demonstrates the historiographical stakes of Mančal's argument: so often scholarship about "great" artists, to speak nothing of other ways they are interpreted or performed, remains wedded to myth and preconception. The work of the interpreter-historian is to use these myths against themselves, and thereby to carry out a kind of *Verfremdungspraxis* that also emerges from a nuanced understanding of Brechtian performance theory and practice.

Two essays explore genres of musical theater for their characteristic *Verfremdungen*: Nils Grosch engagingly and creatively analyzes the American "concept musical" of the last decades of the twentieth century; and Christoph Nieder gives a concise overview of how operatic representation engages these questions. Grosch necessarily demonstrates nuanced acquaintance with English-language literature; Nieder again unfortunately does not. Two further contributions attempt to explore large swaths of less-known material, but neither carries this intention off with focus: Rüdiger Görner surveys musical and literary modernism for its potential to reveal *Verfremdung* as a "music-aesthetic category," but without close reading his interesting suggestions remain a skeleton; and Hans Martin Ritter attempts to generate out of readings of a wide range of productions at the Deutsches Theater in Berlin a kind of theory of *Verfremdung*, but again there is little deep analysis, so the article remains largely descriptive. The three remaining essays in the volume hew more strictly to patterns of musicological inquiry. Tobias Fasshauer, in one

of the volume's longest contributions, analyzes methods of tonal layering in Darius Milhaud and Kurt Weill; Jens Malte Fischer proposes, but does not carry out, an inquiry into the symphonies of Gustav Mahler in search of how orchestration might function as *Verfremdung*; and Bernd Feuchtnr similarly proposes parallels between the techniques of Igor Stravinsky and Dmitri Shostakovich. These three largely musicological essays fall least well within the purview of the volume's other contributions, and could, for this reader, easily have been left out without compromising any of the volume's interest or significance.

As a whole, the volume is handsomely produced. Nonetheless a small amount of additional scholarly apparatus would have improved it further. It lacks, for example, any kind of index, even the index of names common in volumes of this sort, and there is no list or description of the contributors, which needlessly complicates further research. This reader therefore hopes that the volume's individual contributions will find their way separately into a wide range of indexes and catalogs of scholarly work, because it is unlikely that many readers will wish to peruse the entire volume. Despite these minor challenges, however, those who find their way into these essays will be well rewarded.

Kevin Amidon, Iowa State University

Jürgen Hillesheim. *Bertolt Brechts Hauspostille: Einführung und Analysen sämtlicher Gedichte*. Der neue Brecht 11. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013. 257 pages.

Jürgen Hillesheim's book-length treatment of the *Hauspostille* is the first monograph on Brecht's first major collection of poetry. The book is organized to meet two goals: not only to be a *Gesamtdarstellung*, but to offer a brief interpretation of each of the poems. The introductory essay of about 35 pages is thus followed by 2-6 page treatments of every poem. The essay best addresses the structure of the collection; the interpretations deliver readings that connect the poems to each other and to the whole.

The essay touches upon the broad strokes of the secondary literature and publication history of the *Hauspostille* before concentrating on the collection's form and its *Didaktik*, and on the major themes of the collection. By and large, Hillesheim surveys those themes that have dominated reception: the importance of nature, the Bible as a source, the disappearance of God, the transitoriness of individual life. Hillesheim places particular emphasis on the influence of Nietzsche, claiming that Brecht's projection of himself as a Zarathustrian figure represents a critical yet coherent approach to Nietzsche

that contradicts widespread perceptions of Brecht's supposed nihilism. Hillesheim also calls attention to biographical contexts that especially inform particular poems, identifying representations of people like Marianne Zoff and Caspar Neher in poems that have not hitherto been read as (auto)biographical. He further argues for many more of the poems to be read as *Kriegslyrik* than the obvious ones that explicitly treat soldiers. Reiterating his recent publications, Hillesheim convincingly articulates these latter emphases as themes of equivalent importance to those that prevail in earlier scholarship at least in part because of his treatment of the collection in monograph form, enabling him to expose repetitions and recurrences.

To say that Brecht ironically titles the *Hauspostille* and its religiously themed section headings is accurate, but doesn't express anything very meaningful. Hillesheim replaces common generalities with a review of traditional *Postille*, *Bittgänge*, *Exerzitien*, *Chroniken*, *Gesänge*, and *Tagzeiten*, leading to his discussions of the specific ways that Brecht distorts these forms for his own purposes. By laying out particular criticisms of Christian attitudes and practices for each of these chapters, Hillesheim is also able to argue that their successive order connects them in a logical sequence. He accents the (auto-)biographical elements of the poems in the *Anhang* in support of his thesis, recurrent in the book, that one of Brecht's great achievements with the *Hauspostille* was the transformation of lived experience into sophisticated literary representation of broadly human concerns.

Hillesheim attributes his reading of the "Anleitung" to the deciphering of the various names in this "user manual" as historically existent persons whom Brecht knew or knew about. The gap between biography and literary representation, in combination with the parodic tone and overdetermined instructions, exposes Brecht's strategy of creating an "ästhetischer Schwebezustand" (33), a strategy all the more apparent for Hillesheim because it characterizes both the "Anleitung" and the majority of the poems. This oscillation is responsible for the intrigue of the poems and the work—it challenges the reader to tease apart satire and seriousness, and to think through the relationship between historically verifiable events and people, on the one hand, and larger literary frames of reference, on the other hand.

Hillesheim agrees with Michael Morley's assessment in the *Brecht Handbuch* (2, 150) that the specificity of the instructions also introduces the narrator to the reader as a "Leseführer," a role that can then be perceived in many instances in the poems and in the collection. Hillesheim discourages an identification of this narrator with Brecht, despite the many autobiographical connections in the work that culminate in "Vom armen B.B." Instead, Hillesheim advocates for biographical connections between work and author through role-plays within the texts, such as the "Leseführer" or the Zarathustrian persona. By far

the most important and pervasive role, for Hillesheim, is Baal. Whenever he identifies Baal-esque characters, he can point out their literary inter-relations with the play *Baal* and with other Baal types in other early Brecht plays; and connect the role to stylized projections of Brecht among his clique in Augsburg as a Baal type himself.

Frequent references to the Baal-type—and to the “junger Genosse” from *Die Maßnahme*, whose situation, for Hillesheim, parallels many contexts in the *Hauspostille*—contribute to one of Hillesheim’s most important claims: that Brecht determined the sequence of the poems in such a way that virtually each one connects specifically to the poem that succeeds it. His reading of the five poems in “Die kleinen Tagzeiten der Abgestorbenen” presents their sequencing in a very convincing argument; the connections made between some of the poems in the longer and less coherent chapters sometimes seem a stretch. Of greater consequence is the hermetic construction that this interconnectedness presumes for interpretation. Both the claim that the whole collection needs to be brought to bear on the interpretations of each poem, and the importance of the links between the biographical, the role plays, and the themes, suggest that approaches that don’t make these connections are inferior, or in Hillesheim’s term, “naiv”(25). Given its aspirations and scope, this is a function of the book’s inclusiveness: in treating the whole and each of its parts, Hillesheim develops readings that cohere in complex ways to a complex work. However, the methodology engenders the unfortunate implication that hermeneutic and deconstructive other approaches to the *Hauspostille* should be dismissed as naiveté.

This misperception comes about because of the book’s designation as an “Einführung” to Brecht’s work, which implies a broader openness to a spectrum of approaches and interpretations of the *Hauspostille* and its poems. Hillesheim more accurately designates his work in his introduction as a “Pionierarbeit”(13), suggesting a monograph rather than an introduction. And even though the elements of the book—the introductory essay and the relatively brief treatments of the individual poems—are structured as an introduction to the work, Hillesheim carries coherent arguments throughout his study. So although his introductory essay does survey the major themes of the *Hauspostille*, it also clearly argues for specific theses. References to secondary literature for the readings of the poems tend to be limited in almost every case to a few perspectives within which Hillesheim contextualizes arguments for his own reading of the poem. The bibliography is somewhat more extensive than the references, with a preponderance of interpretations from the last 30 years.

What I perceive as a mislabeling should not detract from the strengths of this study. Hillesheim’s orientation on the entirety of the *Hauspostille* allows

him to argue for connections between specific poems, within the collection as a whole, and to figures and themes in other Brecht works, in ways that have not been previously articulated. At the very least his theses are well-developed provocations to scholarship, and are very often convincing. Although untypical as introductory sketches, the readings of individual poems do provide an argumentative, rather than inclusive, short introduction to the poems; the same can be said about the introductory essay. This book will be especially useful to Brecht scholars who are looking to read Brecht's *Hauspostille* and its poems intertextually within his pre-exile works.

K. Scott Baker, University of Missouri-Kansas City

Werner Hecht. *Brecht und die DDR. Die Mühen der Ebenen*. Berlin: Aufbau, 2013. 362 pages.

Werner Hecht, whose services to Brecht scholarship are so great that they do not need to be listed here, has written a new book that charts, over a series of thematic episodes, Brecht's often difficult relationship with the GDR. It also engages with the trouble Brecht was still able to cause *post mortem* in terms of the State's manoeuvre to snatch the rights to his works and the efforts required by his estate to publish certain poems, the *Me-Ti* book and the *Arbeitsjournal* in the East. For the most part, the content of the chapters covers topics that one would expect to find in such a book: the affairs concerning the *Lukullus* opera at the Staatsoper and the *Urfaust* production at the Deutsches Theater; the attempt to destabilize the Berliner Ensemble by means of a conference on Stanislavsky; Brecht's position with respect to the uprising on 17 June 1953; his role as a founding academician in the Deutsche Akademie der Künste (DAK), as it was known until 1972; and his liberalizing activities in the field of culture. There are, however, other chapters that cast light on other areas and incidents that may be less familiar to the reader: Brecht's efforts to make GDR radio a more open forum or the struggle to get the *Kriegsfibel* published, for example.

Hecht's research, primarily in the Bundesarchiv, but also in the vaults of the Akademie der Künste, has provided the material basis for this book, as has the archival work of other scholars, whom Hecht generously acknowledges in his endnotes, rather than merely citing sources as if he had discovered them himself. In many ways, the fruit of his labours marks a successful attempt to turn the daily entries of his groundbreaking *Brecht Chronik* (1997) and the subsequent volume of *Ergänzungen* (2007) into fully fleshed-out narratives. Material discussed in his *Helene Weigel: Eine große Frau des 20. Jahrhunderts* (2000) also informs some of the later chapters. Thus, readers unfamiliar with these works may be surprised to discover, for example, that

the GDR's ruling party, the SED, decided in 1953 to deny Brecht the Theater am Schiffbauerdamm as a permanent home for the Berliner Ensemble (BE). At the time, the company only had access to the Deutsches Theater's facilities, but had been promised the Theater am Schiffbauerdamm for some years. However, the details were all previously available in Hecht's publications and elsewhere. (Ernst)

Curiously, Hecht's investigations seem to have avoided the Stasi archive. The only references to Stasi surveillance and activity, taken from one file, appear in the chapter on the GDR's attempts to disappropriate the Brecht heirs after Weigel's death in 1971. Hecht's source material is one of the few Stasi files (the only file?) that is held in the Brecht Archive itself, and so Hecht may not have visited the Stasi archive at all. Consequently, one finds no reference to the arrests of Horst Bienek and Martin Pohl (both were Brecht's *Meisterschüler* in the early 1950s). While no file is currently available on the former, there are at least eleven volumes dedicated to the latter in the Stasi archive. Stephen Parker has written that Pohl's arrest and subsequent conviction represented an 'intimidation of Brecht' (76), and it is well known that Brecht intervened in Pohl's trial and provided him with work while he was incarcerated. That this awful episode does not feature in Hecht's book is somewhat surprising.

There are some other peculiar omissions, in terms of source material, and these may also prevent more rounded narratives from emerging. A section that discusses the absence of *Die Tage der Kommune* from the Berliner Ensemble's repertoire, a production that Brecht originally planned to open the new company's first season in 1949, is a case in point. Hecht quotes from an entry in Brecht's *Arbeitsjournal* (22 December 1949) that suggests that a play about the Paris Commune would have played to too few working people. This is an entirely legitimate point, of course. However, Brecht had already considered the symbolic place of *Kommune* in the running order as potentially too controversial earlier that year (see Brecht to Weigel, 21 April 1949, BFA 29, 513-14), and it is this aspect that presents a more interesting subject for study with respect to the SED's cultural policies. Indeed, the Central Committee censured the play in 1951, and it was only premiered three months after Brecht's death in Karl-Marx-Stadt (or Chemnitz as it is known today).

Another tantalizing omission is Brecht's conjecture (in 1951 at least) that the dictatorship of the proletariat, as he called it, necessarily had a negative effect on art, as reported by his "Eckermann" Käthe Rüllicke. These sentiments shed light on the *Lukullus* affair and Brecht's apparent tolerance of the pressures the SED exerted on the production. Elsewhere, Hecht rightly notes that the Stasi had other targets than artists and cultural institutions in its crosshairs

around this time, yet he omits to mention that the SED's cultural authority, the Ministerium für Volksbildung, issued a pass to allow the bearer, a member of the Ministerium für Staatssicherheit, to attend a performance of the opera. (See Bork in Lucchesi, ed., 66) Here, the member was not one of the covert IMs ("inoffizielle Mitarbeiter"), but a public official. This discrepancy leads to a wider issue concerning the readership of the book.

Hecht lived through the GDR, and his knowledge of the GDR pervades his writing. Yet this is a book that has been published over two decades after the state's dissolution, and carries the title *Brecht und die DDR*. While there is certainly a lot of Brecht in the chapters, the GDR is largely taken as read throughout, as a backdrop that does not require a great deal of further explication. Yet, as Hecht's brief note on the nature of Stasi in the early 1950s shows, this shady institution has a history, too. This point extends to the treatment of the GDR as a whole: there is remarkably little historicization of the state. This may well be acceptable if Hecht's readership were made up of Brecht scholars, but it would seem that the book is aimed at a broader market (because the material that informs the chapters is mainly known to specialists). Consequently, there is, for example, little sense that the politics of the GDR shifted radically towards more Stalinist socialism around 1951, and the author, by extension, offers no reasons for this. A reader could legitimately ask why the SED was prepared to support the formation of the BE in 1949, but went on to oppose its aesthetic basis and its practical results so thoroughly soon afterwards.

That this book is written for a wide, interested readership is also reflected in the way Hecht neglects standard academic rigor in his referencing. For all but the final chapters (and even here he is inconsistent), he almost exclusively presents archival documents as catalog numbers and nothing more. One finds no attribution of authorship, date of composition, title of the piece or addressee of a letter in the vast majority of cases. Readers thus have little to help them understand the provenance or the context of the documents that provide the basis for the arguments.

Hecht's treatment of his documents in the text is also unconventional. In an interview regarding the book, he stated that his original plan was only to publish the documents themselves, but that there were simply too many for a single volume. (See Friedrichs, 24) This impulse is visible in the final text, in which documents are often quoted at length. On the one hand, this practice is most enlightening and wholly justified. Brecht's initial proposal for founding a theater company, "Theaterprojekt B.," is reproduced in full for the first time. Later, protocols from discussions held in the BE in the wake of 17 June 1953 and at the DAK similarly give readers first-hand access to engaging archival material. However, the tendency extensively to quote sources that

are either already available or are of less general interest can often appear excessive, when paraphrasing or abbreviation would have sufficed. With less direct quotation, Hecht could have offered more historical context or, indeed, commentary.

In the same interview, Hecht stated that he had chosen to avoid speculation and to base his chapters solely on the material he had consulted. For the most part, this is true, although, as I have already noted, some of his omissions lead to a slightly less rounded view of the issue in question. However, his own preferences do inflect some of the narratives. The question on the back cover, “Staatsdichter Brecht?” already signals his position on Brecht’s place in the GDR. Hecht is certainly right to challenge this lazy shorthand and he does this cogently. Elsewhere, however, his views can distort the material. His picture of Helene Weigel, to whom the book is posthumously dedicated, is rosy and, at times, partial (in both senses of the word). He merely glosses Weigel’s attempt to have “Lai-Tu” excised from *Me-Ti*; there is no explanation as to why this was the case, and the bracketed name “Ruth Berlau” is not commented upon in the text. Elsewhere, Manfred Wekwerth receives rather one-sided treatment in connection with the crisis at the BE in the late 1960s. The impression that arises from a short description on p. 276 and an endnote on p. 345 is that of a usurper, keen on removing Weigel from the leadership of the company for his own ends. Wekwerth was undeniably the instigator of a failed coup that rallied all manner of high-ranking Party members to his cause and that might have succeeded had his adversary not been so internationally prominent. However, Weigel was not without blame herself in the whole affair, yet there is no hint in the text that this might have been the case.

To conclude, this book has something of the curate’s egg about it. On the one hand, it presents a readable and informed set of accounts that amplify much already known material. The chapters offer more general readers genuine insights into Brecht’s complex relationship with the GDR through a variety of thematic lenses. On the other, such readers may well find the lack of historical context and commentary frustrating and unclear. Precisely how Brecht specialists will receive the book is harder to determine, as they may well not require such information, but find that they are already properly conversant with the subject matter from existing works of scholarship, not least from Hecht’s themselves.

Works Cited

Kurt Bork to the Deutsche Staatsoper, 12 February 1951. In: Joachim Lucchesi, ed. *Das Verhör in der Oper. Die Debatte um die Aufführung ‘Das Verhör des Lukullus’ von Bertolt Brecht und Paul Dessau*. Berlin: Basisdruck, 1993.

Anna-Sabine Ernst. "Wie Brecht einmal erzogen werden sollte." *Der Tagesspiegel*: 15 May 1992.

Michael Friedrichs. "Über *Die Mühen der Ebenen*. Interview mit Werner Hecht über sein neues Buch." *Dreigroschenheft* 20.2 (2014): 24-5.

Stephen Parker. "A Life's Work Curtailed? The Ailing Brecht's Struggle with the SED Leadership over GDR Cultural Policy." In: Laura Bradley and Karen Leeder, eds. *Brecht and the GDR: Politics, Culture, Posterity*. Rochester, NY: Camden House, 2011. 65-82.

Käthe Rüllicke. "Brecht zu Scherchen, März 51 (nach Lukullus)" 7 April 1951. n.p. Bertolt Brecht Archive 1340/47.

David Barnett, University of Sussex

Matthias Naumann und Michael Wehren, Hrsg. *Räume, Orte, Kollektive. Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr*. Mülheimer Fatzerbücher 2. Berlin: Neofelis-Verlag, 2013. 222 Seiten.

Brechts Jahrhundertfragment *Fatzer* ist seit 2011 Anlass eines jährlichen Symposiums mit wissenschaftlichen und künstlerischen Beiträgen in der Fatzer-Stadt Mülheim an der Ruhr am dortigen Theaterhaus Ringlokschuppen: den Mülheimer Fatzertagen. Aus dem noch jungen Neofelis-Verlag, der bislang mit einem kleinen, aber ausgewählten und anspruchsvollen Programm zwischen Theaterwissenschaft, jüdischen Studien/Israelstudien, Philosophie, Kulturwissenschaft und Animal Studies überzeugen konnte, liegt nun der zweite diese Symposienreihe begleitende Band vor mit dem Titel *Räume, Orte, Kollektive. Mülheimer Fatzerbücher 2*. Der Band dokumentiert die Vorträge und künstlerischen Beiträge der zweiten Mülheimer Fatzertage 2012 und wird von Matthias Naumann und Michael Wehren, den beiden Veranstaltern, herausgegeben. *Kommando Johann Fatzer*, der erste Band der Reihe, erschien 2012 (Alexander Karschnia und Michael Wehren, Hrsg.), der dritte Band mit dem Titel *In Gemeinschaft und als Einzelne r* (Matthias Naumann und Mayte Zimmermann, Hrsg.) ist im Juni 2014 erschienen.

Bei *Räume, Orte, Kollektive* handelt es sich um einen interessanten und schön gestalteten Diskussionsansatz zum neueren Umgang mit *Fatzer*, obgleich der eröffnende Charakter hervorzuheben ist: Der Band präsentiert weniger letztgültige Ergebnisse denn vielmehr theoretische wie szenische Praktiken der Befragung des *Fatzer*-Fragments. Er gliedert sich in vier Teile: zunächst ein Kapitel mit vier theoretisch-analytischen Artikeln, die bei dem

Symposium als Vorträge gehalten wurden, sowie je ein Kapitel zu den drei dort eingeladenen internationalen künstlerischen Positionen.

Die Herausgeber situieren in ihrem Vorwort die zentralen Fragestellungen des Bandes: Ausgehend vom „*Ruhrort Fatzer*“ werden die topographisch-topologischen Konstellationen in *Fatzer* selbst vermessen und darüber hinaus diejenigen „Potentiale[n] des unsicheren Territoriums“ (S. 9) aus *Fatzer* (und *Fatzerkommentar*) aufgespürt, die heute neu zu untersuchen wären. So wird mit der thematischen Klammer von Raum, Ort und Kollektiv die Frage nach der Verortung des Theaters selbst ins Zentrum der Untersuchung gerückt. Es soll eine Praxis untersucht werden, „die über den geschlossenen Repräsentationsraum des Theaters hinausgeht und sich als Frage nach dem Ort des Theaters überhaupt erweist“ (S. 8). Damit führt der Band das Anliegen fort, den *anderen* Brecht in seiner Radikalität als einen der kritischsten Denker dessen, was Theater genannt wird, (wieder) zu entdecken und anstelle einer Dogmatisierung vermeintlicher Lehren im brechtschen Schreiben die entgründende Infragestellung der gängigen Theaterpraxis wie aber auch jeglicher Fixierungen aufzugreifen. Dabei betonen Naumann und Wehren explizit, dass diese Fragen in *Fatzer* spezifisch räumliche sind, wo Relationen von ‘Hier’ – ‘Dort’ oder ‘Ich’ – ‘Wir’ – ‘Anderer’ verunsichert und aufgelöst werden. Implizit, so muss ergänzend angefügt werden, bildet die Verhandlung zwischen Auflösung und Stillstellung bzw. Kontingenz und Notwendigkeit die Klammer zwischen den verschiedenen Beiträgen.

Speziell „Die Notwendigkeit des unmöglichen Ganzen“ von Eva Heubach und Frank Ruda arbeitet sich an Brechts letztlich aufgegebenem Schreibprozess und der besagten impliziten Klammer von Fixierung und Auflösung (Unmöglichem) ab. Wobei nun der besondere Charakter von *Fatzer* darin bestehe, notwendig unmöglich zu sein, und damit „eine Darstellung der Unmöglichkeit, ein Ganzes zu formen“ (S. 19). So verdoppele sich die Zerstörung, welche im Inhalt des Stückes angelegt sei, in der Form des Fragments. Die besondere Pointe liegt nun darin, dass diese Doppelung in Form und Inhalt auf etwas ziele, was selbst wiederum mehr wäre als Zerstörung und damit weder Form noch Inhalt sei, sondern sich in einer minimalen Differenz zwischen beiden zeige (S. 28) und etwas *Reales* sei, das aber nur als ein „Nichts“ erscheine (S. 31). Dieses Reale als Nichts ist damit eine ständige Frage nach neuen, ungedachten Möglichkeiten und ist zugleich etwas, was nicht hinter der Repräsentation liege, sondern nur durch diese, durch Wiederholung aufscheinen könne. Etwas irreführend erweist sich die Bezugnahme dieses interessanten (dekonstruktiven) Vorgehens, einen Spalt zwischen Form und Inhalt zu suchen, welcher auf ein Undarstellbares verweist, auf Alain Badiou und seine Theorie der „Passion des Realen.“ Letztlich wäre der Rückgriff auf einen Autoren, der Brecht eher als spektakelkritischen marxistischen Dogmatiker in seine Theoriebildung

einbaut, denn als einen mit der Notwendigkeit von Darstellungen arbeitenden Theaterdenker, gar nicht nötig.

Diese andere Seite Brechts hebt Michael Wehren in seinem aufschlussreichen wie detailliert und eng am Text arbeitenden Beitrag "Ein Laboratorium des Kollektiven und des Politischen" hervor, der Brechts Schreiben als Versuche eines Schreibens des Kollektiven sieht. Die "Umschriften, Änderungen und Varianten" seien "ein Theater der Schrift, in dem die dramatische Form und das dramatisch-letale Muster einer Figuration von Einzelnem und Kollektiv aus Spiel gesetzt werden" wodurch das Fragment den Charakter eines Labores zur "*Erprobung und Erkundung unterschiedlicher Formen bzw. Modelle des Kollektiven*" habe (S. 47f.). Entscheidend ist Wehrens Fazit, dass diese Erprobung nicht auf irgendeine phantasmatische Gemeinschaft ziele, sondern es um die Erfahrung und Verhandlung einer "unhintergehbaren Vermittlung (wie Schreibweise, Darstellung, Spielanordnung etc.) und ihrer Bodenlosigkeit" gehe. (S. 68)

Etwas im Gegensatz dazu steht "Fatzer besetzen!" von Christine Standfest, die die Affinitäten zwischen *Fatzer* und politischen Bewegungen bzw. politischer Kunst als Gesten des Widerstands untersucht. Das Augenmerk der Autorin liegt auf politischen Subjektivitäten und Subjektkonstitutionen, welche zugleich als kontingente und konstruierte, wie aber auch notwendige und mitnichten arbiträre aufzufassen seien. (S. 35) Standfest knüpft ihre Argumentation an einige Passagen aus *Fatzer*, die beschriebene Verhandlung "zwischen dem So- und Anders-Sein" (S. 38) wird etwas sprunghaft allein auf die Ebene des Darstellens, des "Sprechen[s] dieser Verse" (S. 39) verlegt, wodurch es zu einem Widerstand "gegen die Bühne als vorausgesetzten und als selbstverständlich akzeptierten Ort des Erscheinens" komme. (S. 40) Diesen Anregungen aus *Fatzer* wird mit Verweis auf neuere Praxis-Beispiele nachgegangen, die leider etwas zu knapp ausfallen, um ein deutliches Bild zu zeichnen.

In "Unterwegs zum Untergang. Fatzers Gänge" fragt Ralph Fischer danach, wohin man "also seine Schritte [lenkt] in einem Raum, der sich aus den Trümmern der alten Welt und den noch nicht gefüllten Leerräumen des Neuen zusammensetzt" (S. 76). Anhand der Bewegung des Gehens wird eine Verhandlung zwischen Nicht-Mehr und Noch-Nicht (Auflösung und noch offener Rekonstituierung einer Ordnung) gesucht. Der Beitrag steht mit dem Gehen in thematischer Nähe zu einer der drei dokumentierten künstlerischen Arbeiten, nämlich *Wessen Stadt ist die Stadt? Ein Aufstand* der Gruppe LIGNA (Hamburg). Dabei handelt es sich um einen per Radio (inspiriert durch Brechts Kommentare zum Rundfunk als Kommunikationsapparat) orchestrierten Audiowalk der Theaterbesucher durch die Stadt Mühlheim. Bei diesem kommentierten Gang mit Anweisungen zu vereinzelt oder

gemeinsamen Handlungen steht thematisch neben *Fatzer* ein historischer Aufstand in Mülheim vom April 1923, wobei diese Radio-Choreografierung der Zuschauer sich auch an der aktuellen ortsspezifischen politischen Situation Mülheims abarbeitet. Diese 'Erinnerung an einen Aufstand' wird dokumentiert durch einen Text von Ole Frahm (Teil von *LIGNA*) und einem Teilabdruck des Audiokommentars.

Die drei Kapitel zu den Inszenierungen zeichnen sich insgesamt dadurch aus, dass hier anregend szenisches Material dokumentiert und aufgearbeitet wird, wozu nicht zuletzt die hochwertigen Farbfotografien (!) ihren Teil beitragen. Der norwegische Regisseur Tore Vagn Lid erläutert Hintergründe seiner *Fatzer*-Inszenierung mittels eines Kommentars, in dem er sein primäres Anliegen, durch *Fatzer* ein politisches "Ohnmachtsgefühl zu verstehen (und zu artikulieren), das revolutionäre Alternativen inmitten einer gewaltsamen Zeit globaler Systemkrisen verzehrt" (S. 108), darlegt und seine Inszenierung als eine "Rekonstruktion statt Dekonstruktion" (S. 97) des offenen Fragmentmaterials erläutert. Dahinter steht eine leicht missverständliche Haltung, insofern als dass Vagn Lid eine Fetischisierung des Negativen in den Debatten der Postmoderne sieht, welches den Egoisten als "lebensbejahendes Subjekt" der negativen Haltung verabsolutieren könne. (S. 101) Ganz im Gegensatz dazu geht es Vagn Lid darum, die paradoxe Situation als politische Subjekte handeln zu *müssen*, in eine Musikdramaturgie und szenische Installation zu übersetzen, in der Zuschauer wie Schauspieler sich durchmischt im Raum befinden. Die Inszenierung wird durch den Artikel nicht unbedingt als Ganzes greifbar, wohl aber ihre politische Konnotation, die im Kontrast zu einer in Norwegen dominanten musealen Umgangsweise mit Brecht steht, wie auch der begleitende Kommentar "Brecht im heutigen Norwegen" von Ragnhild Freng Dale aufzeigt.

Bei *KILL YOUR DARLINGS! STREETS OF BERLADELPHIA* von René Pollesch (Berlin) schließlich handelt es sich um eine der meistdiskutiertesten deutschsprachigen Theaterproduktionen der Spielzeit 2011/12. Hierzu finden sich ein dankenswerter Komplettabdruck der Textfassung, der kommentierende Artikel "Pizza Essen mit *Fatzer*" von Tim Schuster sowie ein Interview mit dem Hauptdarsteller von *KILL YOUR DARLINGS*, Fabian Hinrichs, durch den Mitherausgeber Naumann, welches zwischenzeitlich recht kaskadenartige Antworten von Hinrichs beinhaltet, die amüsanterweise denen des Stücktextes ähneln. Polleschs Inszenierung nimmt konkret nur relativ knapp Bezug auf *Fatzer*. Neben einem gigantischen Vorhang, auf dem in Frakturschrift 'Fatzer' steht, gibt es lediglich zwei Zitatstellen – eigentlich war eine Verwebung des Originaltextes mit dem eigenen Textmaterial

von Pollesch/Hinrichs vorgesehen, die jedoch wegen der Brecht-Erben aufgegeben werden musste.

Dennoch zeigen Interview und Artikel die Bezüge zu *Fatzer*, die nicht zuletzt darin liegen, dass Hinrichs bereits einmal diesen Text zusammen mit dem Regisseur Laurent Chétouane inszenierte und diese Arbeit wiederum in *KILL YOUR DARLINGS* reflektiert. Vor allem wird versucht deutlich zu machen, dass es sich um eine thematische wie, bezüglich des Umgangs mit den eigenen Theatermitteln, prinzipielle Fortsetzung von Brechts Schaffen handele. So steht bei dem Gespann Pollesch/Hinrichs die Frage nach einem unmöglichen Kollektiv, einer (notwendigen) Gemeinschaft ohne Grundlage zur Debatte wie auch die Möglichkeit von Kritik bzw. einem Ausstieg aus den gegenwärtigen Verhältnissen. Ob allerdings *KILL YOUR DARLINGS* dahingehend Brechts radikalem *Fatzer*-Fragment oder doch eher dem deutlich handzahmeren und hinsichtlich seiner politischen Aussage wohlfeilen Stück *Mutter Courage* näherkommt, bleibt fraglich. Der von Hinrichs im Interview postulierte Anspruch, die Inszenierung arbeite nicht auf eine Politisierung im Sinne einer Selbstverwirklichung hin, die doch nur wieder Ausbeutung im Spätkapitalismus bedeuten würde (S. 166), sondern ziele vielmehr auf eine Artikulation im Öffentlichen statt auf Privatismen (S. 171 f.), wird indirekt in Schusters Artikel hinterfragt. Der Pollesch-Experte, dessen Monographie mit dem Titel *Räume denken* zur Theaterarbeit der Regisseure Pollesch und Laurent Chétouane ebenfalls 2013 bei Neofelis erschienen ist (darin auch eine längere Analyse der besagten *Fatzer*-Inszenierung von Chétouane), interpretiert das, was Hinrichs und ein Chor von Kunststückchen vormachenden jugendlichen Turnern gut gelaunt den Zuschauern zeigen, tatsächlich eher in die Richtung eines virtuos-spielerischen Hinweises auf Selbstverwirklichung *trotz* aller Entfremdung. Anstelle des Untergangs des Egoisten wie des Kollektivs und der Aporie der Auflösung von Positionen und ihrer notwendigen Behauptung stünde hier dann eher das selbstironische Spiel.

Abschließend und zusammenfassend sei hervorgehoben, dass sich *Räume, Orte, Kollektive* als Einblick in aktuelle Fragen an einen der radikalsten, spannendsten und sicherlich schwierigsten Texte Brechts empfiehlt. Dies liegt zum einen an der ansprechenden Dokumentation bzw. Kommentierung neuerer künstlerischer Arbeiten mit *Fatzer* sowie der Thematik des Bandes von Gründung und Auflösung bezogen auf Raum und Kollektiv. Eine etwas stärkere Akzentuierung dieser die Beiträge verbindenden Thematik wäre dennoch hilfreich gewesen, da die Artikel teilweise Gefahr laufen, sich etwas zu verlieren. Zum anderen empfiehlt sich *Räume, Orte, Kollektive* wegen

seines Kontextes, nämlich der Breite und Kontinuität des Projektes der Mühlheimer Fatzertage. Diese gingen im Juli 2014 in ihre vierte Runde, u.a. mit künstlerischen Neuproduktionen eigens für das Symposium. Insofern ist es vor allem zu empfehlen sowohl Publikationsreihe wie auch die Symposien im Auge zu behalten: Als Forschungen an und mit *Fatzer*, jenem laut Brecht 'Experiment ohne Realität,' denn auch Brechts "Schreibgestus ist der des Forschers, nicht der des Gelehrten, der Forschungsergebnisse interpretiert, oder des Lehrers, der sie weitergibt" (Heiner Müller, "Fatzer ± Keuner").

Leon Gabriel, Goethe-Universität Frankfurt

Angelos Koutsourakis. *Politics as Form in Lars von Trier: a Post-Brechtian Reading*. New York: Bloomsbury Academic, 2013. 240 pages.

Whether despite or because of his status as the enfant terrible of European cinema, Lars von Trier is among the most written-about filmmakers of our age: the last fifteen years have seen the appearance of over ten books as well as copious journal articles on his work. Angelos Koutsourakis' stimulating study enriches the existing scholarship by examining von Trier's cinema through the prism of Brecht's ideas. While not the first commentary to bring von Trier and Brecht together, this book can claim originality on two grounds. First, it extends the argument that von Trier is a Brechtian filmmaker – previously made chiefly in relation to von Trier's *Dogville* (2003) and *Manderlay* (2005) – to the entire body of his cinematic work. Second, the book focuses on the films' formal procedures, which the previous commentaries tended to deemphasize in favor of the films' thematic preoccupations. Organized around various facets of von Trier's supposed Brechtianism, the book eschews the predictable chronological ordering of material, discussing, for instance, different elements of the filmmaker's *Melancholia* (2011) in the first and last chapters. The richly-illustrated volume draws on sources in German and Danish in addition to English, and includes original interviews with von Trier and his mentor and collaborator Jørgen Leth, the manifestos issued by von Trier on the occasions of the releases of several of his films, and the filmmaker's filmography.

For worse rather than for better, film critics have often associated cinematic Brechtianism with specific narrative and stylistic techniques, as opposed to broader aesthetic principles capable of accommodating the incessantly evolving conventions of film form. Koutsourakis assigned himself the ambitious task of dispelling that fallacy en route to identifying and delineating the recurrent Brechtian elements in a decidedly variegated body of work: von Trier's films include, among others, a melodrama with uncharacteristic metaphysical overtones (*Breaking the Waves*, 1996), a musical with an

uncharacteristic somber ending (*Dancer in the Dark*, 2000), and a horror film with uncharacteristic visual polish (*Melancholia*, 2011). Sustaining the argument that all von Trier's films crucially correspond to Brecht's ideas required the discovery of a unity in the diversity of the Danish filmmaker's cinema, an undertaking further complicated by von Trier's frequently shifting politics. One does not need to be acquainted with his public declarations of sympathy for alternately communism and fascism to be aware of those changes: his cinema displays them overtly, the displacement of the filmmaker's interest from the communal to the private sphere and from human to non-human agency – illustrated, respectively, by *Dogville* and *Melancholia* – being but two among the trend's many manifestations. The cited characteristics of von Trier's cinema necessitated redefining more than one concept of vital importance for Brecht in order to make the argument applicable to the totality of the filmmaker's oeuvre. In doing so, Koutsourakis fulfills the introductory promise not to treat Brecht as a sacred cow that can provide answers to the questions raised by von Trier's films. (x) Brecht himself would surely appreciate the irreverence if at times it did not come at the expense of argumentative cogency.

Brechtian form as the book understands it exemplifies my previous remark. The term here denotes the marriage of dialectics and formal experimentation (xv), and to both of these notions Koutsourakis gives a twist. He defines dialectics in Brecht's words as "a method of thinking, or rather, an interconnected sequence of intellectual methods, which permit one to dissolve certain fixed ideas and reassert praxis against ruling ideologies" (xvii). The study repeatedly stresses Brecht's rootedness in Hegelian-Marxist thought – for instance, it includes his aphoristic characterization of *Verfremdung* in the dialectical terms of "verstehen – nicht verstehen – verstehen" (quoted on 188) to illustrate his method of negating. Simultaneously, Koutsourakis maintains that the relevance of the mentioned philosophical lineage for his understanding of Brecht is limited. Namely, the book's version of Brecht carries the prefix "post-," ubiquitous in cultural studies since Lyotard has proclaimed the postmodern condition. In Koutsourakis' understanding, post-Brechtian cinema distinguishes itself from the orthodoxly Brechtian one by refusing the latter's "political certainties" (12). This remark, however, does not elucidate the implied ontological uniqueness of post-Brechtian cinema, since Brecht too – as per the above definition – aimed at dissolving fixed ideas and combatting ideology. Koutsourakis elaborates on the concept of the post-Brechtian by applying to the screen the "founding theses" of post-Brechtian theater as understood by David J. Barnett: (1) epistemological uncertainty, (2) preservation of dialectics, (3) emphasis on showing, (4) criticism of Brecht's interpretive system, and (5) a concern with association rather than with interpretation. (13)

The five traits are hardly as illuminative of the principles of Brechtian practices, orthodox or not, as the book describes them to be. (Ibid.) The ability to show, that is to signify certain states, characteristics, and relationships – which is how Barnett explicates the third thesis in his cited article (341) – is by no means more characteristic of Brechtian theater than it is of the alternative theatrical models (a production by Richard Foreman or by Andrew Lloyd Webber is as much a “show” as a Berliner Ensemble production of a play by Brecht). The contrast implied by the fifth thesis likewise appears questionable when one considers the following facts: First, association is itself a form of interpretation. Second, the spectator invariably partakes in the process (a fact rendering dubious the contrast proposed by Barnett between the post-Brechtian presentation of the manifold component parts of the dialectic and the Brechtian interpretations of them [336]). Third – and related to both of the preceding points – the epistemological uncertainty as a purported “sign of our times” resonant with the fifth thesis possesses boundaries (for if it did not, discursive thinking such as Barnett’s and Koutsourakis’ would not be possible).

The book singles out the first thesis as key and links it to dialectics via the remark that “post-Brechtian aesthetics presents a collision of theses that defy synthesis” (13), which reveals its full meaning only towards the end of the study when Koutsourakis makes a substantial reference to Adorno’s concept of negative dialectics. Acknowledging that the expression of the particular presupposes its generalization and therefore always results in a failure, Adorno introduced the term of nonidentity to denote the qualitative specificity of things that escapes expression. The implications of Adorno’s concept for thinking about cinema in relation to Brecht are potentially enormous. For instance, the restricted practical viability of Eisenstein’s intellectual editing, a technique that involves the semiotic progression from the concrete to the abstract, appears due largely to film’s denotative quality, which it possesses in the continually prevalent cases when it is employed as a photographic medium. It is a pity that the book does not pursue the relationship between Eisenstein’s editing technique (the application of which in Brecht and Dudov’s *Kuhle Wampe* [1932] it duly notes [4]) and the narrative and stylistic means whereby von Trier supposedly makes various theses collide in his films. It is also regretful that the study has chosen to support its main argument with Adorno, who famously disputed Brecht’s project on various grounds, without identifying with precision the points of divergence between the two thinkers. The same applies to the book’s use of Artaud, whose kinship with Brecht it argues mainly via the filmmakers who purportedly combine elements associated with them (such as Fassbinder), as well as through the highly contestable statement that Brecht – the writer of thousands of pages worth of dramatic dialogue – denies, like Artaud, “the Western theatrical tradition of the verbalized drama” (38).

As with dialectics, the book reformulates the notions of the political and the experimental. Echoing Jean-Louis Comolli, Jean Narboni, and Christian Zimmer, Koutsourakis allows that all films are political, insofar as “they [inevitably] propagate certain values, beliefs, and evaluations of certain aspects of social reality,” (xv) but associates the term in its more narrow sense with the films committed to formal experimentation aimed at revealing the changeability of social relationships. (xv-xvi) The Brechtian dimension of the definition is obvious, but the commentary on the notion of formal experimentation, offered in the book’s epilogue, works to obscure it. While the Merriam-Webster dictionary, for example, defines “experimentation” in the pertinent sense as “an operation or procedure carried out under controlled conditions in order to discover an unknown effect or law, to test or establish a hypothesis, or to illustrate a known law,” the remark that many of von Trier’s formal experiments are not innovative (189) breaks the common association between the notion in question and originality. Von Trier operates with clichés, we read, and the filmmaker’s own acknowledgment of the fact buttresses the observation. (Ibid.) But for all the implications that von Trier can best be situated within the broad context of postmodernism, carried by the previous observation and the study’s insistent demarcation between Brechtianism and post-Brechtianism, Koutsourakis’ other statements suggest otherwise. A case in point is the explanation of the intertextual references in von Trier in terms of exploration of history, as opposed to “postmodern pastiche aesthetics” (53). What makes this understanding of formal experimentation debatable is its applicability to certain Hollywood films, whose inclusion within the corpus of Brechtian cinema the book does not permit on account of their alleged promotion and perpetuation of conformity (12) and consumerism. (22) Yet the book fails to explain how a film by von Trier thwarts conformity and consumerism unlike, say, the Hollywood-made *Inglourious Basterds* (Quentin Tarantino, 2009), which likewise experimentally uses cinematic clichés to explore history.

Thus the boundaries of Brechtian cinema that the book obliquely sets appear by turns too broad and too narrow, sometimes contradicting the work’s purposes, and the discussion of von Trier’s supposed radicalism only aggravates the problem. For Koutsourakis, “[f]ilm radicalism lies in reevaluating the modernist negation of the institutionalized, in order to restore a more ‘responsible’ spectatorship in the literal sense, that is, one that activates responses” (12). These differ from the “institutionalized or ‘routinized’” (10) responses that accompany the viewing of all films, as Brecht acknowledges and J.D. Rhodes discusses in relation to Adorno’s critique of cinema. Yet one cannot be certain what the relevant arguments of the three men are unless one consults Rhodes’ article, as the book does not summarize them. The study’s few examples of “most radical filmmakers” add to the confusion. They

include Pasolini, Antonioni, and Fassbinder (190), all three of whom became directorial stars during the course of their careers, often enjoying access to considerable budgets and commercial success, unavailable to the filmmakers who less ambiguously epitomize cinematic radicalism, such as Guy Debord, Robert Kramer, and the filmmakers associated with the short-lived Zanzibar collective, to name but some. None of the latter group of filmmakers was ever to be seen on the red carpet of the Cannes Film Festival, which has been cultivating von Trier as its darling ever since the filmmaker's emergence as a feature filmmaker with *The Element of Crime* (1984). Von Trier's opportunity to work regularly with Hollywood stars (for example, with Nicole Kidman in *Dogville*) makes the study's observation appear curious that this film exemplifies "impoverished conditions of production" (151).

This reviewer's last major quibble with the study concerns its politics. Avoiding to ground post-Brechtianism in one or another doctrine, the book puts forward a view of politics whose practical inapplicability signals itself in the lopsided binary suggested in the book's description of the contemporary European political landscape. On the one hand Koutsourakis places the rise of fascism, a phenomenon whose reemergence across the continent the book attributes to the tearing of the social fabric by neoliberal policies. (91) But on the other hand he leaves a void of indeterminacy. Koutsourakis justifies the introduction of the term post-Brechtian by maintaining a distance from Brecht's political project as a defining feature of orthodox Brechtianism. However, that position prevents him from identifying the political current that he sees as possessing the potential to counter the new European fascisms, which in turn renders his diagnosis of the status quo pointless. The book's privileging of practice rather than theory and of the present rather than the past requires more directness.

Thankfully, the study amply compensates for its shortcomings by its fresh individual insights. Particularly exciting is Koutsourakis' discussion of how von Trier defamiliarizes the conventions of various film genres, the astutely chosen examples of *Gestus* in *Dancer in the Dark* and *The Idiots*, and the observations on the similarity between von Trier's and Brecht's artistic practice, made in relation to *Dogville* and *Manderlay*. The pages dedicated to the last two films are among the most convincing ones in the book, albeit not without their problems. For instance, in commenting that von Trier's violation of the 180-degree rule in one scene of *Dogville* "is not a matter of formalist trickery" (164), but a means of deliberately disorienting the viewer so as to elicit her focus on, and an interrogation of, the manner in which "the characters perform the 'ritual' of the functional community" (165), the study displays a hermeneutical certainty akin to those it elsewhere professes to avoid in the name of its post-Brechtian framework. This specific example

is particularly ill-fitted for the attribution of any meaning, as violations of the 180-degree rule occur not only throughout *Dogville*, but are common also in most of von Trier's other films made subsequently to *Europa* (1991). Overall, however, Koutsourakis has produced a well-researched and innovative study, which will be of use to everyone interested in von Trier's cinema and its relation to Brecht, but also in exploring the broader question of what it means to be a Brechtian artist in our time.

Work cited

David Barnett. "Toward a Definition of Post-Brechtian Performance: The Example of *In the Jungle of the Cities* at the Berliner Ensemble, 1971." *Modern Drama* 54:3 (Fall 2011): 333-356.

Nenad Jovanovic, American University, Cairo

Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny. Oper in drei Akten. Musik von Kurt Weill. Text von Bertolt Brecht. Textausgabe. Mit einem Kommentar von Joachim Lucchesi. Suhrkamp Basisbibliothek 63. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013. 202 Seiten.

In der Reihe Suhrkamp Basisbibliothek ist inzwischen zum zweiten Mal eine bislang editorisch vernachlässigte Fassung eines Brecht-Werkes aus der Zusammenarbeit von Kurt Weill veröffentlicht worden. 2004 kam *Die Dreigroschenoper* in der Fassung des Erstdrucks von 1928 heraus, und 2013 erschien dann *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* in der Fassung des Erstdrucks von 1929. Beide Texte sind von Joachim Lucchesi herausgegeben und sachkundig kommentiert worden.

Die autorisierten Erstdrucke der beiden Werke erschienen zu ihrer Zeit beide im Musikverlag Universal Edition (im Falle der *Dreigroschenoper* von der UE und dem Theaterverlag Felix Bloch Erben gemeinsam verlegt). Die Textgestalten dieser beiden Erstdrucke wurden, wie später mehrmals beklagt, in die *Große Berliner und Frankfurter Ausgabe* im Widerspruch zu den dortigen Editionsrichtlinien nicht aufgenommen. Dabei weisen beide jeweils eine große Anzahl von wichtigen Varianten gegenüber den später in der *Versuche*-Reihe veröffentlichten, auch in der BFA abgedruckten und in literarischen Kontexten rezipierten Fassungen Brechts auf. Die Varianten, deren genaue vollständige Verzeichnung bei beiden Werken immer noch eine wissenschaftliche Aufgabe bleibt, sind nicht nur auf die unterschiedlichen Publikationskontexte, auf theaterpraktische Rücksichten oder auf die Zusammenarbeit zwischen Brecht und Weill, sondern auch auf die allgemein bekannte, von solchen Äußerlichkeiten ganz unabhängige Revisionspraxis

Brechts zurückzuführen, die – wie Elisabeth Hauptmann es 1930 ausdrückte – am ehesten “philosophisch” bedingt war.

Beide Ausgaben von Joachim Lucchesi, die von der *Dreigroschenoper* wie auch die von *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* sind deswegen schon wegen der Wahl der Textgrundlage als historisch wichtige Leistungen zu begrüßen. Bei *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* ist die von Lucchesi gewählte Textgrundlage also das im November 1929 in der Universal-Edition (Wien/Leipzig) erschienene Textbuch (im Folgenden UET).

Freilich handelt es sich im Rahmen der Suhrkamp Basisbibliothek um keine wissenschaftlichen Editionen. Dennoch sind die Ausgaben sehr anspruchsvoll, markiert durch einen ausführlichen Kommentarteil mit Angaben zu unter anderem Entstehungs- und Textgeschichte, den Quellen der Autoren, der Wirkungsgeschichte und der bisherigen Forschung. Die Zeittafel ist recht genau erarbeitet und sehr übersichtlich; Details in der Auswahl von Ereignissen, zumal aus letzteren Jahrzehnten, sind vielleicht diskutabel. Nur einige Einträge wären direkt zu korrigieren. Das Typoskript des Regiebuchs war keineswegs “bis zum Jahr 2000 verschollen” (122), und die Behauptung einer Wiederentdeckung des Regiebuchs im Archiv der Universal Edition im Mai 2000 (126) ist ebenfalls irreführend. Das ursprüngliche Typoskript mit handschriftlichen Eintragungen Weills ist seit einigen Jahrzehnten, also immer noch, verschollen; eine Fotokopie von ihm findet sich jedoch im Weill-Lenya Research Center, New York City. Was 2000 im UE-Archiv gefunden wurde, war nicht jener Gegenstand, sondern eine der im Verlag gefertigten Abschriften des Regiebuchs.

Im Unterschied zu Jan Knopf verzichtet Joachim Lucchesi in der Zeittafel und im Kapitel zur Entstehungsgeschichte darauf, das früheste erhaltene, vollständige Werktyposkript zu datieren; im Kapitel “Zur vorliegenden Textfassung” findet sich dagegen Knopfs Datierung auf Dezember 1927. (144) Diese Datierungsfrage ist früher zwischen Knopf und mir debattiert worden, wobei die von Knopf postulierte Datierung des Typoskripts auf Dezember 1927 m. E. nicht standhält (vgl. Nyström 2005, 235f.). Die Vorsicht Lucchesis z. B. in der Zeittafel möchte ich vor diesem Hintergrund sehr begrüßen.

Ferner gibt Lucchesi in übersichtlicher Weise Auskunft über die Entstehungsgeschichte, wobei der Kenntnisstand bisheriger Forschung in einigen Fällen auch ergänzt wird (z. B. durch einige Zitate aus dem Verlagsbuch der Universal-Edition, 146). Der Vermerk, die Forschung hätte die schwankende Praxis bei den Personennamen Schmidt und O’Brien bereits im ersten Typoskript und im Erstdruck “bisher nicht beachtet” (147, ähnlich auch in den Wort- und Sacherläuterungen, 199), trifft dagegen nicht ganz zu,

wenn ich dies nebenbei bemerken darf (vgl. Nyström 2005, S. 584ff.).

Im Kapitel “Zur vorliegenden Textfassung” gibt Lucchesi ausführlich Auskunft über die Herstellung des Textbuches 1929 sowie über einige Varianten zwischen der Urfassung und dem Erstdruck; auch wird verdienstvollerweise in systematischer Weise auf die noch unbekanntere 3. Auflage des Textbuches vom Juni 1930 eingegangen, und eine Anzahl von wichtigen, ja zum Teil “gravierende[n] Abweichungen” zwischen dieser Auflage und dem Erstdruck wird verzeichnet und kommentiert. (148-152) Etwas zu kurz kommt jedoch der Vergleich zwischen dem Erstdruck und der bisher allgemein bekannten *Versuche*-Fassung, die im Dezember 1930 gedruckt wurde. Diese ähnelt zwar in einigen Hinsichten der 3. Auflage des Textbuches, doch an vielen Punkten weichen auch diese voneinander ab.

Auch eigene “Deutungsansätze” liefert Lucchesi, wie es die Reihe Suhrkamp Basisbibliothek auch generell vorsieht. Hier finden sich interessante Beobachtungen und sachte Infragestellungen von Vereinfachungen in der früheren Forschung. Beispielsweise wird das ab und zu vorzufindende Bild von Mahagonny als einer “Mega-City” durch die Besprechung faktischer Formulierungen, vor allem in Regiebemerkungen verdienstvoll widerlegt. (170-173) Diese Besprechung führt jedoch zu weiteren wichtigen Beobachtungen zum Charakter des Ortes: Lucchesi spricht dann von “diese[m] fantasiegeprägte[n] Gegenentwurf des kaum Stadt zu nennenden Mahagonny” (173). Er zieht dann eine etwas überraschende, aber nicht zurückzuweisende Parallele zwischen dem abseits liegenden, einfach ausgestatteten Mahagonny, das “keinen echten Gegenentwurf” darstelle, “sondern nur Gewohntes unter dem Deckmantel alternativer Lebensweisen verkauft” (174) einerseits und verschiedenartigen “bürgerliche[n] Fluchtbewegungen” (174) in der Weimarer Republik wie dem Wandervogel andererseits. Obwohl den Fantasiecharakter Mahagonnys betonend, vergleicht Lucchesi ausgehend von der (ursprünglich aus dem “Mahagonnygesang Nr. 2” stammenden) Formulierung “Brauchte jeden Tag fünf Dollar” diese Kostenlage mit dem durchschnittlichen Monatsverdienst des Amerikaners von 1930. Es ist allerdings zu fragen, ob die Autoren die genauen realen Währungskurse im Sinn hatten und ob sich diese Verszeile überhaupt als eine allgemeingültige Aussage über die (einstige) Lage in Mahagonny interpretieren lässt. Lucchesi liefert auch eine Forschungsübersicht (180ff.), selbstverständlich mit Adornos bekanntem Aufsatz von 1930 beginnend. Einzelne Details in der Auswahl und in der Besprechung der einzelnen Beiträge überraschen leicht.

Die in einem Band der Suhrkamp Basisbibliothek zu erwartenden Sachkommentare, d. h. Erklärungen von schwierigen Wörtern und Namen sind auf zwei Darstellungsweisen aufgeteilt: Einige kürzere Erklärungen stehen am Seitenrand, wie z. B. zur Textstelle “Dreck aus Wellblech”:

“Im Sinne von: nichts wert” (17), während längere Erklärungen anderer, im Text markierter, Wörter und Formulierungen in einer besonderen Liste “Wort- und Sacherläuterungen” (195ff.) erscheinen. Genau was wie und für wen hier erläutert wird, ist bei solchen Erklärungen immer eine große Frage, aber im Großen und Ganzen erreicht Lucchesi ein angemessenes Gleichgewicht. Vorteilhaft ist es z. B., dass er beim Wort “Konstabler” noch einmal den Fantasiecharakter der Handlung unterstreicht: “Bei Brecht ist diese Bezeichnung kein verbindlicher Hinweis auf existierende Staaten” (195). Andererseits hat eine weitere, an die außerliterarische Wirklichkeit orientierte Auskunft, dass es eine reale Insel namens Atsena Otie nahe an der Küste Floridas gibt, eine gewisse Relevanz, wenn es um die im Libretto durch den Hurrikan zerstörte Stadt Atsena geht. (199)

Die Wahl der Textgrundlage zwischen dem 1929 in der Universal-Edition erschienen Textbuch, zugleich dem Erstdruck, und der späteren Ausgabe in der *Versuche*-Reihe ist hier also zum Vorteil der ersteren gefallen. Die letztere als authentischere und den Willen Brechts besser widerspiegelnde zu sehen, läge in einigen Hinsichten nahe, wäre aber problematisch; zu berücksichtigen sind dabei auch die verschiedenen Publikationskontexte und die Tatsache, dass ein ganzes Jahr zwischen den beiden Veröffentlichungen vergangen war, in denen sich die Autorintentionen allem Anschein nach verändert haben, sowie nicht zuletzt die Mitautorschaft Kurt Weills von Anfang an auch am schriftsprachlichen Text, eine Beteiligung, die dann aber bei der Bearbeitung für die *Versuche*-Ausgabe ausgefallen war. Übrigens ist es lobenswert, dass der Umschlag zu dieser Ausgabe, wenn auch unter dem Bild Brechts, beide Autornamen aufführt. Der Titelblatt dagegen gibt lediglich Brecht als Textautor an (und Weill nur als Urheber der Musik der Oper), aber hierin folgt es dem Erstdruck (vgl. UET, Titelblatt).

Lucchesi bezeichnet *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* zu Recht als ein Opernlibretto (dieselbe Bezeichnung etwa bei der *Dreigroschenoper* anzuwenden, wäre dagegen irreführend). Nach welchen Maßstäben Opernlibretti wissenschaftlich zu edieren sind, ist weitgehend ungeklärt; sowohl literaturwissenschaftliche als auch musikwissenschaftliche Ausgangspunkte tragen zu einer sehr heterogenen Praxis und Debatte bei. Die Schwankung zeigt sich beispielsweise in den beiden ersten Bänden der ambitionierten Reihe *Opernlibretti – kritisch ediert* (2007 / 2013), zwischen denen sich einige grundlegende Grundsätze in den Vorwörtern der Reihenherausgeber verschoben haben (vgl. Capelle / Veit 2007 und Capelle / Veit 2013). Geht es bei einer Libretto-Edition darum, einen authentischen schriftsprachlich überlieferten Text zu präsentieren, oder geht es etwa darum, auf der Bühne Dargebotenes zu rekonstruieren? Besonders früher war es in der Libretto-Edition auch gebräuchlich, vom schriftsprachlichen Text in der Partitur als Textgrundlage auszugehen, da der vertonte Text angeblich

immer den authentischsten darstelle, obwohl zwischen der Textstruktur einer Partitur und der eines Textbuchs immense Unterschiede liegen (was Opernkomponisten wie beispielsweise Kurt Weill immer sehr gut wussten). Die editorische Etablierung eines Librettotextes (ohne Noten) auf der Grundlage einer Partitur hat aufgrund dieser Unterschiede immer eine nicht authentische Textgestalt zur Folge.

In seiner Ausgabe von *Mahagonny* etabliert Lucchesi den Text streng nach dem Erstdruck des Textbuchs. Diese Textgestalt liegt zwar der der Notenquellen (Partitur / Klavierauszug) relativ nahe, ist aber mit ihr nicht identisch, und sie widerspiegelt in einigen wichtigen Hinsichten auch nicht den auf der Bühne in Leipzig am 9. März 1930 vorgetragenen Text. In dieser Hinsicht ist Lucchesis Vorhaben m. E. sehr zu begrüßen. In den Mittelpunkt gerückt wird das Textbuch und dessen Eigenarten als Kommunikat, die sich in unzähligen Hinsichten (und zwar nicht immer defizitär) von den jeweiligen Eigenarten der Bühnenaufführung und der Notenquellen unterscheiden. Von dem edierten Text einer Libretto-Edition zu erwarten, es würde die eine oder die andere wiedergeben, wäre einerseits völlig unrealistisch, würde andererseits auch das eigene, spezifische Kommunikationspotential des Textbuchs verkennen.

Geschweifte Klammern, diese textbuchspezifische Form der Markierung simultanen Gesangs, findet man an drei verschiedenen Stellen in der Textgrundlage wieder. In der neuen Ausgabe werden sie bedauerlicherweise ersatzlos gestrichen. An den spezifischen Textstellen vermisst die Ausgabe somit nicht nur eine wichtige Auskunft zum Verhältnis der Repliken zueinander, sondern auch ein Kennzeichen des Textbuches als Kommunikat.

Im Falle des Duetts "Sieh jene Kraniche" wird die Textwiedergabe am problematischsten. Als diese Stelle für den Erstdruck gesetzt wurde, ist man von einem Typoskript Weills vom September desselben Jahres ausgegangen (das Typoskript liegt heute im Original in der Kurt Weill – Universal Edition Archives an der Sibley Music Library, Rochester). Weill hatte dieses Typoskript sorgfältig gestaltet; jede zweite Verszeile beginnt (mit einigen metrisch bedingten Unterschieden gegen Ende des Duetts) eingezogen – somit wird das Reimschema ersichtlich, und zwar auch über die Strophengrenzen hin, die im Typoskript ebenfalls durch Leerzeilen deutlich markiert sind. Diese Markierung der metrischen Struktur des Duetts war beiden Urhebern offensichtlich wichtig, denn Weill trug zuletzt noch an den rechten Rand des Blattes handschriftlich einen ausdrücklichen Wunsch ein: "bitte im Textbuch genau so drucken (Text abwechselnd einrücken!)"

Der Setzer von 1929 ist diesem Hinweis Weills gefolgt. Im sonstigen Text hatte man die Replik nach einem einfachen Leerzeichen direkt auf

die Sprecherbezeichnung folgen lassen. Davon abweichend setzt man gerade beim Duett (UET, 33f.) einen größeren Zwischenraum zwischen Sprecherbezeichnung und dem Beginn der Replik ein, die ja gleichzeitig den Beginn einer Verszeile markiert, gerade um die wechselweise Einrückung der Verszeilen zustande bringen zu können.

Nicht so die Ausgabe in der Suhrkamp Basisbibliothek von 2013. (37f.) Man hat hier den normalen, kleinen Zwischenraum zwischen Sprecherbezeichnung und Replik beibehalten und der Einzug der jeweiligen Verszeile damit auch von der Länge der Sprecherbezeichnung (JENNY, JIM, BEIDE) abhängig gemacht. Dieses Ergebnis stört nicht zuletzt angesichts der großen Sorgfalt sowohl Weills als auch des Setzers von 1929. Auch das bei Terzinen zentrale Element der Strophengliederung, das der Setzer von 1929 von Weills Typoskript zumindest größtenteils übernahm, wird in der neuen Ausgabe unsichtbar.

Dies ist auch nicht das einzige Mal, das gerade eine Strophengliederung in der neuen Ausgabe ausfällt, und zwar durch Tilgung von Leerzeilen aus der Textgrundlage. Solche Einzelheiten schaden dem Bild des Ganzen, und in einer Ausgabe mit höheren wissenschaftlichen Ansprüchen als dieser wären sie schlichtweg nicht zulässig.

Auch verschiedene Vorstufen und Fragmente sowohl zum Libretto als auch zu Brechts (und Suhrkamps) *Anmerkungen* werden hier abgedruckt; dabei geht Lucchesi jedoch von früheren gedruckten Textwiedergaben und nicht direkt von den vor allem im Brecht-Archiv enthaltenen Originalen aus. Im Falle des "Fragments einer Fassung der 1. Szene" (70f.) geschieht dies beispielsweise nach dem 2006 erschienenen, von Hennenberg und Knopf herausgegebenen Materialienband. Dort wird durch den Zeilenfall und durch die Großschreibung des ersten Buchstabens in jeder neuen Zeile der Eindruck eines in Versen abgefassten Textfragments geschaffen. Ein eigenständiger Blick auf die Handschrift (BBA 524/124-125) wäre in diesem Fall dienlich gewesen; die erwähnte Großschreibung kommt dort nicht vor, und die Textgestalt der Handschrift sieht jedenfalls in meinen Augen eindeutig wie Prosa aus.

Joachim Lucchesi ist, die oben genannten kleinen Mängel einmal bei Seite lassend, für seine langjährige Leistung, die zur neuen *Mahagonny*-Ausgabe geführt hat, sehr zu loben. Die Tatsache, dass nun letztendlich der Erstdruck, und zudem in einer sorgfältig kommentierten Neuauflage, zugänglich gemacht worden ist, markiert einen großen Fortschritt für die Wahrnehmung dieses Librettos in allen Kontexten – und diese sind, gerade bei oft gespielten Opernlibretti bedeutender Autoren, besonders vielfältig.

Angeführte Forschungsliteratur

Irmlind Capelle und Joachim Veit. "Vorwort." In: Friedrich Kind. *Der Freischütz: Romantische Oper in drei Aufzügen*. Musik von Carl Maria von Weber. Kritische Textbuch-Edition in Zusammenarbeit mit der Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Opernlibretti – kritisch ediert, Bd. 1. Solveig Schreiter, Hrsg. München: Allitera Verlag, 2007. S. 7.

Irmlind Capelle und Joachim Veit. "Vorwort." In: Christoph Martin Wieland. *Alceste. Ein Singspiel in fünf Akten*. Musik von Anton Schweitzer. Text und Dokumentation. Opernlibretti – kritisch ediert, Bd. 2. Bodo Plachta, Hrsg. München: Allitera Verlag, 2013. S. 7f.

Esbjörn Nyström. *Libretto im Progress: Brechts und Weills Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny aus textgeschichtlicher Sicht*. Bern: Peter Lang, 2005.

Esbjörn Nyström, Stockholm

William Farina. *The German Cabaret Legacy in American Popular Music*. Jefferson, NC: McFarland Publishers, 2013. 236 pages.

To write German Cabaret, or not to write German Cabaret, that is the question. William Farina's work provides the answer, but leaves the reader/reviewer only with more questions, and not the good, dialectical-type of questions. The author's goal is to illuminate the legacy of a concept he designates as "German Cabaret" in American Popular Music from the late 1940s to the present day. Formally, he approaches this topic as an "enthusiastic fan and amateur historian" who proudly writes in a populist style in order to reach a broader audience and not just experts and academics such as "working musicians and musicologists." Conceptualizing a discursive idea such as German Cabaret and then pursuing both a historical and aesthetic rendering of this idea is commendable, perhaps even necessary. One sees the move to the creation of a type of technology, or App, that has been the disciplinary wet dream of *Germanisten* for decades. Works like Andrew Bowie's *German Philosophy: A Very Short Introduction* (2010) and Stephen Brockmann's *A Critical History of German Film* (2013) are examples of this move to technologize *Germanistik* into more useful, modular, dialectical discourses that can be applied outside the disciplinary matrix. Farina's attempt to synthesize German Cabaret as a syncretic technology that draws together theater, music, performance and projects it into a space-time continuum ranging from 20th Century Weimar to 21st Century Broadway through the figures and texts such as Kurt Weill, Marlene Dietrich, Bob Dylan, Burt Bacharach, The Beatles, "Mack the Knife," Weimar, Las Vegas, Broadway, The Sex Pistols, and Lotte Lenya is a noble effort.

I have no problem with the WHAT of his project – it is a wonderfully quixotic quest that he pursues through a tripartite mechanism. First, he turns to a theoretical romantic-nostalgic-memoiristic framework that begins with his own relocation, because of a new job, to Duluth, Minnesota (Bob Dylan’s Birthplace). And no, it is not what you think – he is not relocating because of a tenure-track university job; rather, he is a “former collegiate and semipro baseball player, who works as a real estate consultant for the federal government.” In the space of six months he witnesses both a revival of the Kander/Ebb 1966 musical, *Cabaret*, as well as the closing of a noted cabaret located in Hayward, Wisconsin (about 90 miles away from Duluth). These experiences transport him back through a number of his own Baby Boom (b. 1955) origin/creation stories in regard to the concept of German Cabaret as he experiences respectively: a) Bobby Darin’s version of “Mack the Knife” in 1959, b) The Doors’ version of the “Alabama Song” in 1967, c) Marvin Gaye’s “Let’s Get It On” in 1971, d) Bob Fosse’s 1972 film adaptation of *Cabaret*, and e) The Sex Pistols’ *Never Mind the Bollocks* album in 1976. Second, he draws upon excellent, but limited, scholarship on Weimar Cabaret to take the reader breathtakingly through the main figures and significant historical moments of the cabaret phenomenon and in an equally breathtaking manner christens a new conceptualization designated as “German Cabaret.” Drawing largely upon the work of Peter Gay, *Weimar Culture: The Outsider as Insider* (1968), of Peter Jelavich (*Berlin Cabaret*, 1993 but unfortunately not *Munich and Theatrical Modernism*, 1985) and Alan Lareau, *The Wild Stage* (1995), Farina tracks figures such as Kurt Weill, Marlene Dietrich, Lotte Lenya, and Christopher Isherwood in their Weimar iterations and then later as they translate German Cabaret into American Culture in the post-WWII period. Then, in the second part of the work, Farina draws largely upon biography-as-secondary-literature, and again upon his own autobiography/memoir, in order to show how the aforementioned Weimar figures intersected in a “six-degrees-of-separation-style” with artists in the Anglo-American realm such as Louis Armstrong, Burt Bacharach, The Beatles, Bob Dylan, Ray Davies, The Sex Pistols, Marvin Gaye, Grandmaster Flash, RUN DMC, Public Enemy, Kurt Cobain, U2; as well as artistic locales such as Broadway, Off-Broadway, Las Vegas, and Hamburg.

The WHAT is a wonderfully quixotic quest, but I do, however, have a problem with the HOW of his project. Hence, I offer four theses:

Thesis 1: Drop the academic/scholarly pretensions and render the material as either pure nostalgic writing or as a literary novel. The prologic (sic) and epilogic (sic) elements that mediate the spatial discourse of Duluth, Minnesota are excellent. There is both passion and precision to Farina’s writing in these moments; in short, it is excellent romantic-nostalgic-journalistic writing.

Moreover, it parallels Farina's research methodology that draws incessantly on memoir, biography, and a type of Steven Spielberg/Ken Burns aesthetic philosophy. If Farina went deeper into his own autobiography and painted more details, engaged in more Aristotelian observation, I believe something of a Freudian Dreamwork analysis would emerge. As it is, the scholarly artifice, which includes an undergraduate-level bibliography, a superficial and inexplicable glossary of German Cabaret words and phrases, and extensive endnotes that unintentionally read like David Foster Wallace footnotes, only serves to undermine the legitimate elements of nostalgia.

Thesis 2: Write a more standard *Forschungsbericht* that would serve as the foundation for a more critical engagement. Here, Theodor Ziolkowski's *Gilgamesh Among Us: Modern Encounters with the Ancient Epic* strikes me as an excellent model for such an endeavor with German Cabaret. Gilgamesh is the great model for a historical phenomenon that has passed into the ether of culture, inhabiting the lacunae and the borderlands of human imagination, and has been endlessly appropriated. Ziolkowski pursues a good, old-fashioned, scholarly approach but importantly uses the word "encounter" rather than "legacy" and hence produces both a more satisfactory, sustainable, and populist result. He establishes an interpretative template for the fragmented, elusive Gilgamesh text and then juxtaposes this template with a large and various list of encounters with the text that he provides in a detailed and sober manner. Like all good *Forschungsberichte*, he reads the actual texts, or in the absence of such texts, he gives a detailed account as much as he can. He contextualizes the primary material with the adaptation in the historical moment in which it arises. This is a dialectic maneuver that allows the reader freedom to see the primary material in its adaptive setting and draw his / her own conclusions. Rather than nostalgia and legacy that unsatisfyingly overdetermine and leave us empty like after eating a bowl of a cereal, a contextualized research report provides freedom, sustenance, and a breadcrumb trail for future investigators.

Thesis 3: Write an all-out cultural studies monograph with either a Nietzschean or Brechtian App rather than drawing upon Gay's outmoded and overmatched "Outsider as Insider" thesis as well as the associative 6-degrees-of-separation-approach. Jelavich in his *Munich and Theatrical Modernism* successfully used a limited form of Nietzschean App in its Bakhtinian Carnavalesque form. To see a popular, contemporary version of this approach (for those who like Farina seem to have major problems with intellectual, theoretical approaches) one could look at Michael Pollan's *Botany of Desire: A Plant's Eye View of the World* in which he journalistically uses applications of both Nietzsche's *Birth of Tragedy* and Bakhtin's *Rabelais and His World*. Such a theorization, which has become commonplace, is the easiest way to provide a dialectic element to the material, something

that is desperately needed in Farina's work. The problem with Farina's type of writing (nostalgic, romantic, American Dreamism) is that it is too teleological and one-dimensional, which is dangerous. Yes, Weimar Cabaret was an incredibly emotional, political performatization of critical thinking, but cabaret can go both ways and Weimar Cabaret must always be juxtaposed with its evil twin, with its omega – Wagnerian Cabaret, a.k.a. Hitler Cabaret, *Thingspiel*, etc. It is admirable that Farina wants to equate German Cabaret with the Exceptionalism of the American Dream, that he wants to see the best of the Beatles and of Dylan in the moments in which they encounter German Cabaret, but Weimar Cabaret is only one path that German Cabaret can take. Does German Cabaret still exist when it is appropriated and then moved into the mass-oriented *Gesamtkunstwerk*? Are the Beatles still doing German Cabaret when they are selling millions of albums as well as lunch boxes? Is Dylan still working German Cabaret when he goes electric with "Like a Rolling Stone," or when he goes fundamentalist with "All Along the Watchtower?" Wasn't "All Along the Watchtower" a negative reaction, almost in a fascistic way, to the cabaretistic elements of the 1960s – the folk music movement and the Beatles' *Sergeant Pepper*? Farina's theoretical mechanisms cannot even challenge the validity of such questions, let alone provide dialectical interventions.

Thesis 4: Use the Brechtian App and investigate one genealogical manifestation of German Cabaret in post-war American pop culture – for example, Bob Dylan's vocalized performativity. In my opinion, Brecht is the "missing link" for a lot of things in Western Philosophy and Western Performance and could easily be used to solve many, if not all, of Farina's problems with the discourse of German Cabaret. However, following the "manifest destiny" of American Dreamism as well as the Fuegian Tuism of the Western University, Farina cannot quarantine Brecht fast enough before he runs to the emotional and redemptive embraces of celebrity symptoms such as Kurt Weill and Marlene Dietrich. It would have been slightly better if he had played the Walter Benjamin card, like most Theater and University Tuism have done since the Reagan period, but still we all know that Benjamin runs out of juice pretty quickly. So, take the Brechtian App and apply it not to the one moment when Bob Dylan experiences "Pirate Jenny" at the Theater de Lys in Greenwich Village 1963, but examine Dylan's vocalized cabaret that animates his whole career. Dylan's vocalized performance is a dialectic that undermines as it overdetermines, that is both ugly and beautiful, commercial and non-commercial. This sounds a lot like Farina's idea of German Cabaret.

Norm Roessler, Temple University

Francine Maier-Schaeffer. *Les Métamorphoses du dieu Bonheur. Heiner Müller, Bertolt Brecht et l'écriture de fragment*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2012. 601 Seiten.

Der Titel dieser umfangreichen Studie verweist auf ihre vier zentralen Themen: den *Glücksgott / Le dieu Bonheur*, Heiner Müller, Bertolt Brecht und die "Écriture de fragment"; hinzufügen müsste man eigentlich noch die Brecht-Texte *Der böse Baal der asoziale*, *Die Reisen des Glücksgotts* und vor allem *Fatzer*. Dieses Geflecht von Texten zweier Autoren wird von Maier-Schaeffer vor allem unter dem Gesichtspunkt des Fragments einer eingehenden Interpretation unterzogen. Dabei verwendet sie sehr detailliert und zum ersten Mal derart umfangreich die entsprechenden Textmaterialien aus dem Heiner-Müller-Archiv, wie an dem Dossier (Anhang I, S. 429-464), der Präsentation der Transkription von Müllers *Glücksgott* (Anhang II, S. 548-575), inklusive der französischen Übersetzungen, und an weiteren Faksimiles (z.B. S. 246, 356, 366f. und 505) zu sehen ist. Wer sich in Zukunft mit Müllers *Glücksgott* beschäftigen will, muss auf Maier-Schaeffers archivarisches und textanalytische Arbeit zurückgreifen.

Die vorliegende Publikation gliedert sich in vier Teile von deutlich unterschiedlichem Umfang. Teil 1 unter dem Titel "Bertolt Brecht / Heiner Müller. 'Le complexe de *Fatzer*.' Du fragment involontaire au fragment fabriqué" (S. 45-162) umfasst sieben Kapitel, in denen Brechts *Fatzer*-Fragment und Heiner Müllers Bühnenfassung *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer* von 1978 vorgestellt werden. Teil 2 "Les petits *Lehrstücke* du dieu Bonheur" (S. 163-246) konzentriert sich in drei Kapiteln auf Brechts *Der böse Baal der asoziale* und *Die Reisen des Glücksgotts*; der deutlich umfangreichste Teil 3 untersucht unter dem Titel "*Glücksgott* ou les métamorphose du dieu Bonheur" (S. 247- 464) in 12 Kapiteln und einem Anhang sehr detailliert Heiner Müllers *Glücksgott*, und Teil 4 "Heiner Müller et l'écriture de fragment" (S. 465-540) beinhaltet in vier Kapiteln eine Analyse von Müllers poetischen Selbstreflexionen, seines Fragmentarismus und seiner szenischen Montage *Duel / Tracteur / Fatzer* von 1995. Ein gut einführendes Vorwort ("Préambule," S. 19-43) und ein etwas knapp bemessener Schluss ("Conclusion," S. 541-545) rahmen die vier Kapitel ein. Nicht nur wegen des Umfangs steht das Kapitel über Müllers *Glücksgott* im Zentrum, die Darstellung von Brechts Arbeiten und der Fragment-Aspekt bilden sozusagen die textliche bzw. theoretische Grundlage. Wie die Verfasserin in ihrem Vorwort aufzeigt, geht es ihr vor allem um Heiner Müllers "synthetisches Fragment" in seinem Verhältnis zu Brechts Fragmenten, zur Episierung, zu Nietzsches Fragmentarismus und Schlegels Aphorismus im Kontext von postmoderner Schreibweise und postdramatischem Theater. (S. 38)

Obwohl in einer Ankündigung (“Avertissement,” S. 13-15) erläutert, scheint mir die Gliederung im Hinblick auf die Aufteilung von Müllers *Fatzer*-Bearbeitungen in zwei völlig getrennten Kapitel in Teil 1 (Kapitel VII, S. 137-162) und Teil 4 (Kapitel IV, S. 515-540) nicht überzeugend. Beides in Verbindung gebracht hätte die Genese und unterschiedliche Akzentsetzung in Müllers Auseinandersetzung mit Brechts *Fatzer* deutlicher sichtbar gemacht, zumal wenn Müllers dritte Beschäftigung mit Brechts *Fatzer*, die Hörspielfassung *Untergang des Egoisten Fatzer*, hinzugekommen wäre, die jedoch nicht untersucht wird. Dieser *Fatzer*-Text, der in einer Typoskript-Fassung vom Januar 1988, gesendet am 11. Februar 1988 im Rundfunk der DDR, vorliegt, bildet ein wichtiges Bindeglied zwischen den beiden Bearbeitungen von 1978 und 1993.

Zu fragen ist zudem, warum Maier-Schaeffer neben der nicht vollständigen und in ihrer Gliederung nicht unumstrittenen Fassung von *Fatzer* in Brechts Werken offensichtlich nicht mit Reiner Steinwegs ebenfalls als Typoskript existierender vollständiger Transkription des *Fatzer*-Fragments aus dem Bertolt Brecht Archiv von 1972 arbeitet. Auch wenn Maier-Schaeffer betont, dass *Fatzer* nicht im Zentrum der Untersuchung steht (S. 32), und dabei auf eine ihrer früheren Publikationen verweist, wird der Titel der vorliegenden Publikation *Les métamorphoses du dieu Bonheur* der großen Relevanz des *Fatzer*-Fragments für diese Studie zu Brecht und Müller nicht ganz gerecht.

In dem ersten Teil zu *Fatzer* finden sich vielfältige textnahe Interpretationen zu Brechts Fragment. Von besonderer Bedeutung sind dabei die Form des Experiments (siehe auch Jost, 1999; und Vaßen in Kreuzer, 2012), der Blick mit dem Kameraauge auf die Stadt, aber auch die Auflösung der Fabel sowie die Diskussion der Aspekte “Furchtzentrum” sowie “Untergang” versus Tragödie, weiterhin Kommentar nicht als Ergänzung, sondern in Form von Theorie als integraler Bestandteil des Theatertextes und schließlich Performance versus Repräsentation. Darüber hinaus werden Bezüge zu Goethe, Kleist, Kafka, Hofmannsthal und schließlich Büchners *Woyzeck* thematisiert. Wie Goethe mit seinem *Urfaust* so geht Brecht mit seinem *Urfatzer* (BFA 10.2, 1117) von einem inkommensurablen Produkt (S. 49) aus, das ein Experiment bleibt und entsprechend in der Publikationsform der “Versuche” veröffentlicht wurde. Auch der Vergleich mit *Mann ist Mann*, d.h. von *Fatzer* und Galy Gay, von “Egoist” und “Massemenschen,” sowie die Auseinandersetzung mit dem Kollektiv und dem Krieg (siehe auch Vaßen in Hilzinger, 2012) eröffnen neue Perspektiven. “Nicht eine bestimmte Erkenntnis soll durch die Lehre verbreitet, sondern eine bestimmte Haltung der Menschen soll durch sie durchgeführt werden” (BFA 10.1, S. 520f.).

Bei der Diskussion der theatralen und wissenschaftlichen Rezeption von *Fatzer* im ersten Kapitel von Teil eins fällt zweierlei auf: Zum einen werden

zwar die wichtigen Inszenierungen – Schaubühne 1976, Schauspielhaus Hamburg 1978, Berliner Ensemble 1987, Deutsches Theater 1993 – erwähnt, nicht berücksichtigt wird allerdings die Bochumer Inszenierung vom 6. November 1992 in der Fassung von Johannes Schütz und Dieter Welke, abgedruckt im Programmbuch Nr. 77 des Schauspielhauses Bochum, theaterwissenschaftlich fundierte Aufführungsanalysen (inklusive der jeweiligen Textfassungen) fehlen jedoch weitgehend. Ohne Zweifel wäre diese Erweiterung der vorliegenden textanalytischen und philologischen Studie sehr sinnvoll und produktiv gewesen, da so eine zusätzliche Perspektive ermöglicht worden wäre; vermutlich aber hätte eine derartige Vorgehensweise den Rahmen der Studie gesprengt. Hier besteht also weiterhin ein wichtiges Forschungsdesiderat.

Zum anderen vermisst man trotz der Erwähnung von Steinweg (1972), Koch/Steinweg/Vaßen (1984) und Krabiel (1993) eine Auseinandersetzung mit der bis heute statt findenden, experimentierenden Lehrstück-Praxis, wie sie vor allem in Steinweg (1976, 1978, 1995/2005), aber nicht nur dort, ausgiebig diskutiert wird. Insofern muss man den Hinweis, dass Heiner Müller das *Fatzer*-Fragment aus dem philologischen Zwang (“carcan philologique,” S. 63) befreit habe, in den es die Rezeption der Arbeiten von Steinweg gebracht habe, widersprechen. Ganz im Gegenteil: Das offene Theorie-Praxis-Verhältnis, das auf der Grundlage von Steinwegs philologischer Arbeit und vielfältigen Spielversuchen mit Lehrstücken, gerade auch mit den besonders geeigneten, da offenen Fragmenten von *Baal* und *Fatzer*, entstanden ist, wird von Maier-Schaeffer wieder reduziert auf einen zweifelsohne sinnvollen, aber doch eingegrenzten philologischen Ansatz. Sie beschäftigt sich mit dem Text (“texte”), nicht mit dem Spiel (“jeu”) (S. 38) und knüpft damit primär an die theoretische Diskussion der frühen 1970er Jahre und nicht an die lebendige Lehrstück-Spielpraxis in der nachfolgenden Zeit an.

Schließlich ein Detail in Bezug auf das Ende von *Fatzer*: Anders als die Herausgeber von Brechts Werken und als Maier-Schaeffer (S. 109f.) interpretiere ich den Text B 58, entsprechend der Überschrift “Zwei Chöre” (BFA 10.1, 477 und 10.2, 1132), den “zweierlei Anleitungen für die Spieler” im “Fatzerkommentar” (BFA 10.1, 515) und gemäß der dialektischen Form (S. 126), als zwei mögliche, sich widersprechende Haltungen wie in *Der böse Baal der asoziale und die zwei Mäntel*, mit denen im Spielprozess experimentiert werden soll, denn: “Ich, der Schreibende,” sagt Brecht, “muss nichts fertig machen. Es genügt, dass ich mich unterrichte. Ich leite lediglich die Untersuchung und meine Methode dabei ist es, die der Zuschauer [Akteur, Spieler] untersuchen kann” (BFA 10.1, 514).

Kapitel VII des ersten Teils (S. 137-162) beschäftigt sich mit Heiner Müllers *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*, eine “Bühnenfassung,”

zusammengestellt aus Brechts riesigem Textkonvolut als Material, ergänzt durch wenige neue Zeilen vor allem von Nietzsche. In einer sehr detaillierten Analyse werden die sieben Kapitel, in die Müller den Theatertext gliedert, sowie die Montagestruktur, die Methode der Collage und die Sprache des „Fatzerverses“ genauer untersucht und so das Experiment der „Selbstverständigung“ (S. 141) ausführlich dargestellt. Entgegen Maier-Schaeffers Auffassung, dass Müller hier – anders als Brecht mit seinem unfreiwilligen Fragment – bewusst ein Fragment („fragment volontaire,“ S. 142) schuf, scheint mir Müllers ca. 100 Druckseiten umfassender Theatertext trotz der Montage-Form allerdings weniger Lehrstück-Fragment als ‚episches,‘ durchkomponiertes Schausstück zu sein. Brechts *Fatzer* dagegen verweist auf ein „Rhizom“ als „ein enthierarchisiertes Wuchern neu kombinierbarer Textteile“ ohne „auktoriale(n) Kontrollinstanz“ und „Autor-Subjekt“ (Naumann/Wehren, 2013, S. 65).

Wie ergiebig ein theaterwissenschaftlicher Zugriff auf den *Fatzer*-Text sein kann, zeigt die Verfasserin bei der Untersuchung von *Fatzer* im Kontext von Heiner Müllers Inszenierung *Duel / Tracteur / Fatzer* im IV. Kapitel von Teil vier (zur Gliederung siehe oben). In einem Vergleich wird sowohl die Abgrenzung zu Müllers eigener früher Fassung als auch der Kontrast zu Wekwerths Inszenierung von 1987 deutlich; Müller liefert in einer völlig neuen Version ein noch stärker fragmentarisches „Mosaikbild,“ wie er selbst sagt.

Erwähnt werden soll schließlich, dass Brechts *Fatzer* nach Heiner Müllers intensiven Experimenten im letzten Jahrhundert zurzeit sowohl theaterpraktisch als auch literaturtheoretisch neue Aktualität und Relevanz gewinnt: Sehr unterschiedliche Theaterexperimente – von Laurent Chétouanes *Empedokles / Fatzer* (2008) und andcompany&Co mit *FatzerBraz* (2010), über Tore Vagn Lids *Fatzer. Lærestykke* (Oslo, Spartacus 2012) bis René Polleschs *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* (2013 u.a. in der Volksbühne) und der *Fatzer*-Inszenierung des Teatro Stabile de Torino (2013, Berlin und Turin) – verbinden sich mit neuen theoretischen Überlegungen und Sichtweisen (vgl. Karschnia/Wehren und Naumann/Wehren).

Im zweiten Teil der Studie von Maier-Schaeffer geht es um Brechts „Lehrstückchen“ *Der böse Baal der asoziale* und um das Fragment *Die Reisen des Glücksgotts*, verbunden durch ein Kapitel zu Brecht und Kafka mit Blick auf Benjamin und Müller. In präzisen Interpretationen untersucht die Verfasserin im ersten Kapitel insbesondere die kleinen Texte *Straße in der Vorstadt* und *Der böse Baal der asoziale und die zwei Mäntel* sowie zum Teil unveröffentlichte Texte. Intertextuelle Beziehungen zum frühen Theaterstück *Baal*, zur Keuner-Figur und zu Nietzsche werden hergestellt und das Verhältnis von Parabel und Denkbild zum Lehrstück erörtert.

Kollektive Erfahrungen, Recherche und Experiment sind charakteristisch für diese Lehrstücke von Baal, die anders als *Fatzer* keinen direkten historischen Bezug besitzen.

Im dritten Kapitel von Teil zwei wird Brechts nicht sehr bekanntes Fragment *Die Reisen des Glücksgotts* vorgestellt, in dem das Glücksverlangen der Menschen als Antriebskraft für ein besseres Leben gezeigt wird. Indem das Individuum nicht Eigenliebe und Selbstsucht praktiziert, sondern in einer hilfreichen Selbstliebe sich selbst zugewandt ist und dieses Verhalten gemeinsam mit anderen Individuen praktiziert und produktiv macht, vertritt Brecht vor allem eine Gegenposition zu Askese und Glücksvertröstung, Opfer und Heroismus, Disziplinierung und Unterwerfung (vgl. Vaßen, 2005). Bei den gleichwohl auftretenden Konflikten zwischen Egoismus und Altruismus zeigen sich deutlich die Widersprüche, die Brecht in der Entwicklung des Glücksgotts vom asozialen Bürger zum engagierten Kommunisten (S. 242) und zugleich im Begriff vom Glück als Produktivität aufzuheben versucht, was aber nach Müller zu keiner Lösung des Problems führt, da der unsterbliche Gott eine statische Figur bleibe.

In Teil drei, dem mehr als 200 Seiten umfassenden zentralen Abschnitt der Studie, beschäftigt sich Maier-Schaeffer mit Müllers *Glücksgott*, seiner Datierung, dem Konzeptionsentwurf und der Veröffentlichung als "synthetisches Fragment," bevor sie von Kapitel IV bis X in der Methode des *close reading* die Typoskripte eins bis sieben sehr genau analysiert. Die Bezüge zu Hypotexten u.a. von Frei, Schiller, Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*) und Ovid, zum "Nachtstück" aus *Germania Tod in Berlin* und zu Antonow (Kap. VIII) machen ebenso Müllers Arbeitsweise sichtbar wie die Verweise auf Grobianus (Kap. IX) und die Engelgestalten (Kap. X). Die vier Facetten der Idee von der Revolution (Sänger, Provokateur, Aktivist und Staatsmann) entsprechen dabei analog zu den Lehrstücken spezifischen Haltungen. Die abschließenden Kapitel XI und XII erweitern den Blick auf Heiner Müllers *Bildbeschreibung*, also auf Bild und Blick, sowie auf *Die Hamletmaschine*.

Maier-Schaeffer hat mit ihrer Analyse von Müllers *Glücksgott* grundlegend neue Forschungsergebnisse vorgelegt und damit die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Heiner Müller, besonders im Hinblick auf eine genaue Textanalyse, intensiviert. Es verwundert allerdings, dass Vorarbeiten u.a. von Lisewski (2004) und Vaßen (2009) (siehe auch neuerdings *Bibliographie Heiner Müller*, Bd. II.1, S. 1047), in denen z.B. in Bezug auf Brecht, Kafka und die Parabel, auf Brechts *Der böse Baal der asoziale, Fatzer* und *Die Reisen des Glücksgotts* sowie auf Müllers *Glücksgott*, etwa speziell *Der glücklose Engel*, vergleichbare Ergebnisse vorgelegt wurden (siehe auch die Abbildungen), nicht erwähnt werden. Wichtig gewesen wären zudem die

Diskussion der Hinweise von Müller zur Form der ursprünglich geplanten Oper, seiner Kritik an Brechts 'Männer-Gott' und am kleinbürgerlichen "Konsumglück" sowie seiner Streichung der unterschiedlichen Schüler-Figuren im publizierten Text. Nicht das Glücksverlangen als Blick in eine bessere Zukunft, sondern die "Befreiung der Vergangenheit" wird für Müller immer stärker von Bedeutung, sprich: an die Stelle des *Glücksgotts* tritt das *Fatzer*-Fragment.

Mit der Darstellung von Heiner Müllers ästhetisch-theatraler Selbstreflexion und seinen differenzierten Anmerkungen zu seiner Arbeitsweise, wie er sie im Kontext von *Die Korrektur*, in seinem "Brief an Linzer," seinen Überlegungen zum "synthetischen Fragment" und in dem Fragment *Traktor* formuliert, setzt Maier-Schaeffer in Teil vier einen überzeugenden theoretischen Schlusspunkt in ihrer bemerkenswerten Müller-Studie.

Angeführte Forschungsliteratur

Bertolt Brecht. *Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer*. Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

Roland Jost. "Experiment und Fragment." In: Inge Gellert, Gerd Koch und Florian Vaßen, Hrsg. *Maßnahmen. Bertolt Brecht / Hanns Eislers Lehrstück "Die Maßnahme". Kontroverse, Perspektive, Praxis*. Recherchen, Bd. 1. Berlin: Theater der Zeit, 1999. S. 72-82.

Alexander Karschnia und Michael Wehren, Hrsg. *Kommando Johann Fatzer*. Mülheimer Fatzerbücher 1. Berlin: Neofelis, 2012.

Gerd Koch, Reiner Steinweg und Florian Vaßen, Hrsg. *Assoziales Theater. Spielversuche mit Lehrstücken und Anstiftung zur Praxis*. Köln: Prometh, 1984.

Klaus-Dieter Krabiell. *Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps*. Stuttgart und Weimar: Metzler, 1993.

Oliver Lisewski. "Spielball Glücksgott. Die Glücksgott-Fragmente von Brecht bis Müller." *Theaterwissenschaftliche Beiträge* (2004): S. 16-18. Beilage zu *Theater der Zeit* 59.4 (2004).

Matthias Naumann und Michael Wehren, Hrsg. *Räume, Orte, Kollektive*. Mülheimer Fatzerbücher 2. Berlin: Neofelis, 2013.

Reiner Steinweg. *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*. Stuttgart: Metzler, 1972.

Steinweg, Hrsg. *Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.

Steinweg, Hrsg. *Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

Steinweg. *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel, 1995. 2. Aufl. 2005.

Florian Vaßen. "Die Vertreibung des Glücksgotts. Glücksverlangen und Sinnlichkeit: Überlegungen zur Mikrostruktur bei Bertolt Brecht und Heiner Müller." In: Rüdiger Sareika, Hrsg. *"Anmut sparet nicht noch Mühe" Zur Wiederentdeckung Bertolt Brechts*. Iserlohn: Institut für Kirche und Gesellschaft, 2005. S. 83-107.

Vaßen. "Der unglückliche Glücksgott. Versuch über einen 'Spielball'." In: Günther Heeg und Theo Girshausen, Hrsg. *Theatrographie. Heiner Müllers Theater der Schrift*. Berlin: Vorwerk 8, 2009. S. 256-279.

Vaßen. "Bertolt Brechts Theaterexperimente. Galilei versus Lehrstück." In: Stefanie Kreuzer, Hrsg. *Experimente in den Künsten. Transmediale Erkundungen in Literatur, Theater, Film, Musik und bildender Kunst*. Bielefeld: transcript, 2012. S. 91-130.

Vaßen. "'einverstanden sein heißt auch: nicht einverstanden sein.' Gewaltstrukturen in Bertolt Brechts Lehrstück-Texten und in Lehrstück-Spielprozessen." In: Sonja Hilzinger, Hrsg. *Gewalt und Gerechtigkeit. Auf den Schlachthöfen der Geschichte: Jeanne d'Arc und ihre modernen Gefährtinnen bei Bertolt Brecht, Anna Seghers, Sarah Kane und Stieg Larsson*. Berlin: Matthes & Seitz, 2012. S. 19-36.

Vaßen. *Bibliographie Heiner Müller*. Bibliographie zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 20. Bielefeld: Aisthesis, 2013.

Florian Vaßen, Leibniz Universität Hannover

Hanns Eisler. *Briefe 1944-1951*. Maren Köster und Jürgen Schebera, Hrsg. *Schriften*, Band 4.2. Internationale Hanns Eisler Gesellschaft, Hrsg. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2013. XXIV + 488 Seiten.

Nach dem 2010 erschienenen ersten Band (1907-1943) liegt nun der zweite von insgesamt vier Bänden der Briefe Eislers vor, der die Jahre 1944-

1951 umfasst. Wie schon im ersten Band lassen die Herausgeber Maren Köster und Jürgen Schebera größte Sorgfalt in Edition, Textkonstituierung und Kommentar walten. In falscher Bescheidenheit warnen sie zwar in der Einleitung, dass viele der oft “kleinen Briefe recht banal” (S. XIX) erscheinen könnten, sie liegen allerdings durchaus richtig in der Betonung der Tatsache, dass dieser Zeitabschnitt in Eislers Biographie einen der größten Einschnitte umfasst zwischen “ungeliebte[r], scheinbare[r] Idylle an der US-amerikanischen Westküste sowie de[m] aus heutiger Sicht illusionären Aufbau-Aktivismus in der frühen DDR.”

Jedoch relativiert die Lektüre der nachfolgenden Briefe diese Einschätzung: Sehr wohl wird die Bedeutung dieses Einschnitts deutlich, jedoch scheint Eisler (und vor allem auch Louise Eisler) in diesen letzten Jahren durchaus im amerikanischen Exil Fuss zu fassen, während man über die Anfangsjahre in der DDR vielleicht lieber nicht das negativ belegte Wort Aktionismus benutzen sollte, sondern eher das ernsthafte Bemühen um einen Neuanfang herausstreichen sollte, das sich erst nachträglich als zumindest teilweise illusorisch herausstellte. Was den Lesern in jedem Fall klar vor Augen tritt, ist einerseits die wachsende Bedrohung durch die anti-kommunistische Hetze in den USA, die sich insbesondere auf Eislers Bruder Gerhard richtete, andererseits die Stimmung der “Lebens-und Kunstverhältnisse in der frühen DDR” (S. XIX).

Nicht viel gibt der Band hingegen für Musik-und Liteaturwissenschaftler her, da in den Briefen nur sehr wenig inhaltlich zum Ausdruck kommt, in den meisten Fällen geht es diesbezüglich nur um organisatorische Rahmenbedingungen, vielleicht mit Ausnahme des Briefs 597, in dem Eisler einem jungen Kollegen kompositorische Tipps zu dessen Partitur gibt. Auch über Eislers persönliche Beziehung zu Brecht und seine Zusammenarbeit mit ihm erfahren wir wenig, da sich briefliche Kommunikation erübrigte, sobald sie sich in Berlin regelmässig direkt austauschen konnten.

Überaus interessant hingegen sind aus zeitgeschichtlicher Sicht die vielen Hinweise auf die Mühen des Exilanten, mit den Freunden aus der Zeit vor der Machtergreifung der Nazis wieder Kontakt zu knüpfen, wobei diese Briefe zum Teil auf Grund der unklaren Lage in den Nachkriegsjahren tatsächlich ins Blaue geschickt wurden (z.B. Brief 409 an den mittlerweile aus dem Zuchthaus entlassenen Ernst Busch: “Das ist ein Versuchsbrief, hoffentlich erreicht er dich”).

Was darüberhinaus deutlich wird, ist die Haltung Eislers zu den ihn umgebenden politischen Verhältnissen. Während er im Exil an Entrüstung über die anti-kommunistische Hetze nicht spart, verhält er sich den in der DDR auferlegten Einschränkungen (z.B. bezüglich des Devisenverkehrs, was

Eislers in Wien lebenden Sohn direkt betraf) seinen Adressaten gegenüber kritiklos und erklärend-entschuldigend. Und während es in den Briefen aus dem amerikanischen Exil an Seitenhieben gegen seine "bürgerlichen" Künstlerkollegen nicht fehlt (Brief 398: "The stiff Dr. Mann was enchanted with Chaplin and laughing like a highschoolboy lost some of his German dignity" oder 399: "Dieser Dali ist ein fürchterlicher Dummkopf"), sucht man solche amüsanten Kommentare in den Briefen aus der frühen DDR vergeblich. Eisler schreibt, vor allem in Briefen an die neuen Machthaber und Vertreter der neuen staatlichen Organisationen, wie ein Musterschüler. "Genosse Pieck" klingt insofern merkwürdig, da man diese Anrede nur unter Parteimitgliedern zu benutzen pflegte, Eislers Antrag auf Aufnahme in die KPD war aber 1926 abgelehnt worden, insofern musste er allerdings in den USA vor dem House Subcommittee auch nicht diesbezüglich lügen.

Zu Denken gibt Eislers Ablehnung der positiven Seiten des Exillebens, die er in den USA als ihm aufgezwungen darstellt (398: "...Hanns, who is forced to live under shabby palm-trees together with rats") und die unreflektierte Akzeptanz der Privilegien, die ihm in den frühen Jahren der DDR zuteil werden. Man könnte sogar sagen, er verhielt sich, als ob diese ihm eindeutig und fraglos zustünden. 25.000 Mark sind vielleicht für eine Nationalhymne nicht sehr viel, aber mit den Löhnen der damaligen Zeit verglichen eine Unsumme. Ebenso war Eisler mit seinem DKW unzufrieden und bestand auf dem Einkauf einer BMW-Limousine im Wert von 15.487,50, auch das für den durchschnittlichen DDR-Bürger ein unerreichbarer Luxus. Entsprechend kam er auch nie mit dem ihm zugeteilten Kontingent an Benzin aus, ein Umstand, der in zahlreichen Briefen zur Sprache kommt, in denen Eisler um mehr bittet. Dazu kommen ein 8.000 Mark Darlehen für die Sanierung seines Berliner Hauses, 4.600 für "Schönheitsreparaturen" (573). Die Reservierung eines Ferienhauses in Ahrenshoop inklusive Transport des Klaviers dorthin schien ihm ein selbstverständliches Entgegenkommen als prominentem Künstler. Kritikern am privilegierten Leben der Künstler wie Ernst Ginsberg (598) wird entgegengehalten, dass man praktisch schon im Kommunismus angekommen sei: "There is no more money problemes here for any writer, ..., there exists no more money problemes for any of us. We have plenty to live comfortably and if we want more we could make as much as we want. No one works for money anymore, only for what one things important artistically or socially." [All linguistic errors *sic*. These are the words of Louise Eisler written while vacationing in Ostseebad Ahrenshoop (611). Obviously, the *pluralis maiestatis* used by her does not include the average worker or those artists that are trying to find a voice in the GDR without the name recognition of the famous returnees from exile. —F. W.] Politisch anrühlich wird es, wenn Eislers Freundschaft mit Erwin Ratz über dessen Kritik am Stalinismus zerbricht in einer Zeit (Oktober 1950), in der Eisler an Ernst Fischers Stück *Der Grosse Verrat*, einer Polemik gegen Tito, mitwirkt. (März 1950, 539)

Trotz dieser einschränkenden Aspekte wird in den Briefen Eislers ernsthaftes Bemühen um ein neues kulturelles Leben in der DDR deutlich, so dass man auch seinen späteren Schock über die Ablehnung des *Faustus* und die sich anschließende Formalismusdebatte besser versteht. Diese Krise in der Biographie Eislers wird man im nächsten Band der Briefe dokumentiert finden. Dass er dann trotzdem noch das Verhalten der staatlichen Seite im Kontext des 17. Juni verteidigen wird, ist vielleicht auch noch zu verstehen im Leben eines Mannes, der zwei Weltkriege erlebt, unzählige Stationen im Exilleben durchlaufen hat und damals, endlich, in der DDR seine künstlerische Heimat gefunden zu haben glaubte. Sein Freund Brecht ist dieser Situation allerdings anders begegnet.

Friedemann Weidauer, University of Connecticut

Annemarie Matzke. *Arbeit am Theater: Eine Diskursgeschichte der Probe*. Bielefeld: transcript, 2012. 310 pages.

Annemarie Matzke's monograph fills a major gap in theater studies by covering the history of the various discourses that have accompanied the increasing professionalization and institutionalization of the stage rehearsal in European theater practice since the 1600s. The major theme of her book is introduced right at the outset when she asks if the relationship between theatrical production and non-artistic forms of work is not far more complex than suggested by Brecht's claim that "people who work in the theater ply their trade like bakers ply their own" ("Über eine nichtaristotelische Dramatik"). Throughout her book, Matzke treats the rehearsal process as synonymous with theater work: it cannot be reduced to a merely artistic practice, but involves all activities that constitute the theater as production, performance, and institution (including fiscal management, technical administration etc.). One reason for the lack of previous studies of the theater rehearsal may be its indeterminate and unstable status between productive and unproductive labor, voluntary and contract work, process and product, work and play, act(ion) and acting, routine and improvisation, etc. (In a fascinating chapter on the history of the concept of work, Matzke examines how thinkers such as Rousseau, Adam Smith, Marx, Georges Bataille and Hannah Arendt have tried to tackle the ever-evanescent "product" of theatrical production.) Matzke is highly skeptical of the recent idealization of theater production as the new organizational model for the "creative classes" of the digital age since it mostly ignores the aspect of "collective bargaining"—artistically, institutionally and contractually—that characterizes working in the theater. Even though creativity has been elevated to the new imperative of a work-

oriented society, this imperative implies the isolated freelance artist (painter, novelist, composer, etc.) rather than the actor, director, designer, dramaturge etc. working for a theater company.

Etymologically, the English “rehearsal” as well as the French “répétition” indicate the development and improvement of skills through reiterative practice, whereas the German “Probe,” the Italian “prova,” and the Spanish “ensayo” all imply experimentation as well as testing and verification. To Matzke, theater work and stage rehearsals are not only situated between test, experiment and practice, the respective configurations of these aspects—and the kinds of knowledge generated by them—also change from one historical era to the next. Taking her cue from Michel Foucault, Matzke provides a genealogy of rehearsal discourses since Shakespeare and Molière. In mid-18th century German theater, for example, rehearsals were considered not only unnecessary but a hindrance to the actor’s creativity and spontaneity. If the actors had learned their lines, three rehearsals were considered sufficient before the first performance. Then, around 1800, a major shift occurred towards a more regimented rehearsal process. Focusing particularly on the Weimar Court Theater under Goethe’s direction, Matzke argues that this change happened primarily for three reasons: to professionalize the craft of acting and to raise its social standing by disciplining the performer; to secure the reproducibility of performances by limiting deviations from the staged dramatic text (such as the customary ad-libbing and improvisation of *Hanswurst* performers); to enhance the role of director as the “controlling gaze” of the production process. This professionalization, however, gradually led to a separation of the public side of theatrical performance from the hidden apparatus producing it, most clearly reflected in many late 19th century theater buildings in which the front of house is markedly isolated from the stage and backstage areas, workshops and offices. As a result of this division, the theatrical production processes themselves became a mystery to the general public triggering a demand for backstage gossip and anecdotes as revealed in actors’ autobiographies and memoirs. Then, with the theater avant-gardes of the early 20th century, rehearsal methods and approaches themselves became a subject of reflection. Matzke emphasizes, particularly with regard to Stanislavsky’s demand that actors not only work on their roles but also on themselves, how the external disciplining of the actor in 19th century rehearsal discourses gave way to the actor’s internalization of the director’s scrutinizing gaze. Stanislavsky also required his actors to continually align their own idiosyncratic creative process with the larger one of the production team. In her discussion of Meyerhold, Matzke points to the surprisingly contradictory nature of this director’s rehearsal approach: on one hand an absolute insistence on efficiency in the physical training of his actors (i.e. his “biomechanics”), on the other hand a complete lack of efficiency in

his own directorial practice, which not only tolerated disagreement, dissent, and open friction between actors and director, but openly embraced them as catalysts of creativity.

In her discussion of Brecht, Matzke emphasizes a dual approach that characterized his theater work at the Berlin Ensemble: a long process of experimental rehearsals unencumbered by any production pressures, followed by a shorter rehearsal phase during which concrete staging and blocking decisions were finally made. She quotes Carl Weber, who, during a rehearsal of *Faust*, with Egon Monk as director and Brecht present, didn't even realize that the playful experimentation that he saw unfold in front of him was not an extended break but the rehearsal itself, which seems to indicate that Brecht and his collaborators had successfully managed to conflate notions of work and play in their creative process. Matzke also examines Brecht's "*Katzgraben* Notations" (1953), his one attempt at documenting actual rehearsals for a production. The notations on the staging of Erwin Strittmatter's play are a compilation of short fragments from different textual genres (rehearsal report, staging concept, discussion protocol, etc.) that, even though they undermine any coherent description of the rehearsal process, still provide information on Brecht's acting theory, rehearsal method, and notions of artistic practice. Different from Stanislavsky, not individual, creative inspiration, but the interest in the larger social context and structure of the play is the starting point for the actor's creative work. The director's role in this process is not to realize a pre-conceived artistic vision but to stimulate and organize the productivity of his entire production team, to ask the right questions of his actors, and to prevent or complicate easy answers and solutions. The key organizing and generative principle of Brecht's rehearsal process is the dialogue between him and his collaborators. Problems, interferences and mistakes are embraced, the constant re-examination of one's own assumptions encouraged. Matzke points out that Brecht's rehearsal process is not determined by the past, but oriented towards the future, as an experimentation that aims for the production of as yet unpredictable forms of knowledge.

Matzke also discusses the increasing problematization and suspension of established rehearsal discourses in theater productions of more recent decades. During the extensive rehearsals for *Hamlet/Machine* in 1989-1990, for example, Heiner Müller rejected the traditional role of director by partially shifting the burden of artistic decision-making onto his cast. Even though Müller's intent was to democratize the production process, many of his actors experienced the open-ended experimentation and perpetual postponement of any specific staging decisions as deeply frustrating, also since Müller was still officially the person in charge and had decided on this approach without consulting his production team. Matzke also discusses a wide range of other

contemporary approaches: Stefan Puchner's prolonged table work which almost leaves no time for actual stage and blocking rehearsals; Luc Perceval's extensive use of the video camera in rehearsals to replace the controlling gaze of the director with a multiplicity of viewpoints; the *durational pieces* by Forced Entertainment and others which no longer allow for a traditional staging process but require different performative and devising strategies.

Overall, Matzke's study breaks new ground by shedding light on one of the most common, but also commonly overlooked aspects of theatrical production. However, since Matzke is not only a professor of contemporary experimental theater (at Hildesheim University), but also a founding member of the acclaimed performance collective She She Pop, a discussion of her own production experience with that collective would have provided the reader with an illuminating "rehearsal" (i.e., verification, exploration, and practical application) of her own theoretical assumptions. Since her book is mostly limited to continental Europe, it would also be interesting to see what results studies of the rehearsal discourses of other theater traditions (in Asia, the Americas, etc.) would generate.

Markus Wessendorf, University of Hawai'i at Mānoa

Contributors

Hendrik Blumentrath teaches German literature at Humboldt University, Berlin. He received his PhD from Humboldt University in 2011 (*Friedlose Figuren. Zur Feindschaftsgeschichte des Terroristen*, Paderborn 2014). His research interests include German literature from the 18th century to the present; history of knowledge; figures and figurations of enmity; and media history of aesthetic form, particularly of rhythm, metre and measure.

Willi Bolle ist Professor für Literaturwissenschaft an der Universidade de São Paulo. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Geschichte der Moderne in Deutschland und Brasilien; soziale und kulturelle Topografie Brasiliens. Seine wichtigsten Publikationen sind *Physiognomik der modernen Metropole* (1994), *grandesertao.br – o romance de formação do Brasil* (2004), *Amazonien—Weltregion und Welttheater* (2010, Hrsg.).

Patrick Eiden-Offe teaches German literature at the University of Duisburg-Essen. He received his PhD from the University of Konstanz in 2008; his dissertation deals with the notion of Empire in the work of Hermann Broch (*Das Reich der Demokratie. Hermann Brochs "Der Tod des Vergil,"* Munich and Paderborn 2011). Eiden-Offe's second book, *Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus im Vormärz*, is forthcoming in 2016.

Ingrid Dormien Koudela is one of Brazil's leading drama teachers and has directed the Theater in Education program at the University of São Paulo. Her publications include *Theater Games* (Jogos Teatrais), a theoretical approach influenced by the work of Viola Spolin; *Brecht: A Learning Play* (Brecht: um jogo de aprendizagem); and *Text and Play* (Texto e Jogo), which presents a methodology that merges fragments of the learning plays with the Brechtian theater play.

Jost Hermand, born 1930, Vilas Research Emeritus Professor of German at the University of Wisconsin-Madison and Honorary Professor of the Humboldt University, Berlin; co-founder of the International Brecht Society; publications on Brecht: *Brecht und die bildenden Künste* (1983), "Das ewig Bürgerliche widert mich an." *Brecht-Aufsätze* (2001), and *Die Toten schweigen nicht. Brecht-Aufsätze* (2010).

Jürgen Hillesheim, geb.1961, Leiter der Brecht-Forschungsstätte Augsburg, Professor der Universität Augsburg, Professor h.c. der Staatl. Iwan Franko Universität, Zhytomyr, Ukraine. 1989 Promotion mit einer Arbeit über Thomas Mann. Seit 2002 Mitherausgeber des *Brecht Yearbooks*, seit 2006 Mitherausgeber der Buchreihe "Der neue Brecht." 2010 Habilitation mit einer

Arbeit zu Brechts Epischem Theater. Hillesheim ist Autor bzw. Herausgeber von über 25 Büchern und über 100 Beiträgen zu Themen der Neueren Deutschen Literaturgeschichte, vor allem zu Georg Büchner, Thomas Mann, NS-Literatur, Musikrezeption in der Literatur und Bertolt Brecht.

Kristopher Imbrigotta is a visiting assistant professor of German Studies at the University of Puget Sound. He holds a PhD from the University of Wisconsin-Madison with his dissertation “Framing Brecht: Photography and Experiment in the *Modellbücher*, *Arbeitsjournale*, and *Kriegsfibel*.” He has published on Brecht and photography, theatrical adaptation and historicization of Schiller’s *Maria Stuart*, and propaganda in Slatan Dudow’s film *How the Worker Lives*. He is also a member of the translation team for the new edition of *Brecht on Theatre* (Bloomsbury/Methuen, 2014). His work has appeared in *Radical History Review*, *Monatshefte*, and in the forthcoming volume *German Cinema: A Critical Filmography to 1945*.

Martin Kagel, A. G. Steer Professor and Head of the Department of Germanic & Slavic Studies at the University of Georgia (USA). Publications on eighteenth and twentieth-century German literature and culture, German studies and pedagogy, and George Tabori. Most recently, “Triangular Readings in German Literature and Culture,” (2015, ed., with Alexander Sager), a special double-issue of *Colloquia Germanica*.

Joachim Lucchesi studied musicology at the Humboldt-Universität in Berlin. He has taught and worked at a variety of universities in Germany, Japan and the United States. Lucchesi has published widely on musical, theatrical, and literary history, including some of the standard works on Brecht and music: *Musik bei Brecht* (1988, together with Ronald K. Shull); *Das Verhör in der Oper: Die Debatte um Brechts/Dessaus ‘Lukullus’ 1951* (1993), *Die Dreigroschenoper: Der Erstdruck 1928 – Text und Kommentar* (2004) and *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny: Der Erstdruck 1929 – Text und Kommentar* (2012). He also serves on the editorial board of the Augsburg Brecht journal *Dreigroschenheft*.

Nikolaus Müller-Schöll is chair of theater studies and head of the M.A. program in Dramaturgy at the Goethe-University in Frankfurt am Main. His publications include: *Das Theater des ‘konstruktiven Defaitismus.’ Lektüren zur Theorie eines Theaters der A-Identität bei Walter Benjamin, Bertolt Brecht und Heiner Müller* (Frankfurt am Main und Basel 2002); *Performing politics* (Berlin 2012, co-ed.); and *Unterm Blick des Fremden. Theaterarbeit nach Laurent Chétouane* (Bielefeld 2015, co-ed).

Doris Neumann-Rieser has studied German Literature in Vienna since 2004. In 2010 she started working on her doctoral thesis “*der staub, den sie bei ihren*

kämpfen aufwirbeln, das ist die wirkliche materie.” *Realitätskonzeptionen in Bertolt Brechts Texten.* At the same time she also started working on a research project entitled *Cold War Discourses: Political Configurations and their Contexts in Austrian Literature between 1945 and 1966.* From 2014 to 2015 she worked as a lecturer at the University of Vienna.

Astrid Oesmann specializes in modern theater and performance studies, literary theory, and philosophy of history. She is the author of *Staging History: Brecht's Social Concepts of Ideology* and has published on theatre and performance, as well as on film theory, specifically the works of Walter Benjamin and Siegfried Kracauer. She is currently completing a book-length study, “Masks, Politics, and the European Avant-garde,” which examines the use of masks in avant-garde theatre in moments of historical and social crisis. Professor Oesmann is a member of the editorial board of the *Brecht Yearbook.* Her research areas include German drama & theater, 20th-century performance studies, European film and film theory, philosophy of history, and 20th-century visual culture.

Thorben Päthe ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für deutsche Philologie an der LMU München und assoz. Mitglied im Graduiertenkolleg “Das Reale in der Kultur der Moderne” der Universität Konstanz. 2014-2015 Junior Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) in Wien und zurzeit Abroad Fellow an der ENS Paris. Zuletzt erschienen: *Vom Gastarbeiter zum Kanaken* (2013) und *Zur religiösen Signatur des Kapitalismus* (2015, hrsg. mit Clemens Pornschlegel).

Florian Vaßen, Prof. Dr., pensionierter Hochschullehrer für neuere deutsche Literatur an der Leibniz Universität Hannover; Initiator des grundständigen Studiengangs Darstellendes Spiel in Hannover und Mitbegründer der *Zeitschrift für Theaterpädagogik. Korrespondenzen.* Forschungsschwerpunkte: Theater und Drama; Theaterpädagogik in Theorie und Praxis; Schrift und Bild; Lachen, Satire und Karikatur; Bertolt Brecht und Heiner Müller.

Lydia White, geboren 1985 in Neuseeland, absolvierte 2011 ein Masterstudium der deutschsprachigen Literaturen an der Universität Hamburg; seit 2012 promoviert sie an der Goethe-Universität (Frankfurt am Main) über Bertolt Brechts *Messingkauf.* Ihre Dissertation untersucht das Verhältnis zwischen Theorie und Theater im *Messingkauf.* Sie war Mitglied des deutsch-amerikanisch-israelischen *Messingkauf-Laboratoriums,* geleitet von Nikolaus Müller-Schöll und Freddie Rokem, und hat mehrere Aufsätze zu verschiedenen Aspekten des *Messingkaufs* veröffentlicht. Sie forscht überwiegend zur Literatur der Moderne und Postmoderne, mit besonderem Fokus auf die Exil-Literatur, sowie zur Theatralitäts- und Alteritäts-Diskurse und Gender- und postkoloniale Theorien.



ISBN: 978-0-9851956-2-5

The Brecht Yearbook 39

©The International Brecht Society