



Brecht-Jahrbuch. 1980

[Frankfurt am Main]: Suhrkamp Verlag, 1980

<https://digital.library.wisc.edu/1711.dl/GXTDT6KXD05KN8T>

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

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

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

Brecht-Jahrbuch 1980

Herausgegeben von

Reinhold Grimm und

Jost Hermand

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp

Redaktion: Günther Busch

Die »Internationale Brecht-Gesellschaft«, die 1968 in New York gegründet wurde, hat zwischen 1970 und 1973 unter dem Titel *Brecht heute – Brecht today* drei Jahrbücher herausgegeben. Von 1974 bis 1980 erschien das *Brecht-Jahrbuch* regelmäßig in der *edition suhrkamp*. Es hat sich zur Aufgabe gemacht, den Fortgang der internationalen Brecht-Rezeption zu dokumentieren und die wissenschaftliche Erörterung der Werke und der Wirkung Brechts in ausgewählten Aufsätzen, Theaterberichten und Rezensionen vorzustellen. Stückeschreiber, Theaterpraktiker und Wissenschaftler beschäftigen sich hier mit Fragen der Quellenforschung, der Wirkungsgeschichte, der Interpretation und der Inszenierungsformen der Texte Brechts wie auch des an ihn anknüpfenden politischen Theaters.

Brecht-Jahrbuch 1980

Herausgegeben von Reinhold Grimm
und Jost Hermand

Suhrkamp Verlag

edition suhrkamp 432

Erste Auflage 1981

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1981. Erstausgabe. Printed in Germany. Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile. Satz, in Linotype Garamond, Druck und Bindung bei Georg Wagner, Nördlingen. Gesamtausstattung Willy Fleckhaus.

Inhalt

I. Thesen und Aufsätze

- Harry Buckwitz (Zürich)
Nekrolog auf einen Scheintoten 9
- Heiner Müller (Berlin/DDR)
Keuner ± Fatzer 14
- Hans-Thies Lehmann (Westberlin)
Das Subjekt der *Hauspostille*. Eine neue Lektüre des Gedichts
Vom armen B. B. 22
- Wolfram Schlenker (Peking)
Brecht hinter der Großen Mauer. Zu seiner Rezeption in der
Volksrepublik China 43
- Tamás Ungvári (Budapest)
Brecht und Ungarn 138
- Hans-Thies Lehmann (Westberlin)/Helmut Lethen (Utrecht)
Verworfenes Denken. Zu Reinhold Grimms Essay *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters* 149
- Christoph Trilse (Berlin/DDR)
Über Sprache im Theater oder Drama in der Sprache.
Einige kritische Überlegungen, durch Brecht-Aufführungen
angeregt 172

II. Aufführungsberichte und Polemiken

- Arnold Blumer (Stellenbosch, Südafrika)
»Die große Gangsterschau« in Kapstadt 185
- Klaus Bohnen (Kopenhagen)
Naivität bei Brecht? Aus Anlaß der Kopenhagener Erstaufführung
von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* 189
- Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin)
Harras in Dallas 201

- Helen Fehervary (Columbia, Ohio)
Cement in Berkely 206
- Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin)
Brecht in Frankfurt anno 78. Ein Rückblick in historisch-polemischer Absicht 217
- Jan Knopf (Karlsruhe)
Die Lust der Unwissenheit. Zu Hans Dieter Zimmermanns »Die Last der Lehre« 254

III. Besprechungen

- Ernst und Renate Schumacher, *Leben Brechts in Wort und Bild.* (Berlin, 1978) 267
- Hellmuth Karasek, *Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers.* (München, 1978) 270
- Wer war Brecht? Hrsg. von Werner Mittenzwei. (Berlin/DDR, 1977) 277
- Keith A. Dickson, *Towards Utopia. A Study of Brecht.* (Fair Lawn, New Jersey, 1979) 278
- Ungvári, Tamás, *Brecht Színházi* [Brecht's Theaterrevolution]. (Budapest, 1978) 283
- Antony Tatlow, *The Mask of Evil: Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation.* (Bern-Frankfurt-Las Vegas, 1977) 286
- Reinhold Grimm, *Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik.* (Königstein, 1978) 292
- Knut Brynhildsvoll, *Dokumentarteater.* (Oslo, 1973) 297

I. Thesen und Aufsätze

Harry Buckwitz (Zürich)

Nekrolog auf einen Scheintoten

Brecht ist tot. Es lebe Heiner Müller, Peter Hacks, Max Frisch, Thomas Bernhard, Peter Handke, Friedrich Dürrenmatt, Peter Weiss! All diese und noch viel mehr Ausgeburten des trächtigen Toten verleugnen seine Einflußkraft nicht. Es hat sie viel Mühe gekostet, sich von ihm zu befreien, sich zu verselbständigen, sich keimfrei, also unbrechtisch zu stilisieren.

Der Tote ist nun auch totgesagt. Er ist in die Anatomie der Literaturwissenschaftler abgeschoben worden. Innerhalb von 25 Jahren ist alles, was verwendbar an ihm war, aufgearbeitet, aufgebraucht worden. Die deutschsprachige Gegenwarts-Literatur fühlt sich befreit von Brecht.

Auch das Welttheater?

Auch das Publikum?

Man spielt ihn noch immer häufiger als jeden anderen deutschsprachigen Dramatiker. Aber er ist Hausmannskost geworden. Auch die bestbürgerlichen Kreise verkraften ihn. Nichts Skandalöses, nichts Provokatorisches haftet ihm mehr an. Als »altes Gold« hat ihn Martin Walser definiert. Und schon diese Metapher klingt gnädiger, als sie wahrscheinlich gemeint ist.

Diese böse, korrupte, unmoralische Welt muß verändert, muß humanisiert werden. Es ist die gemeinsame dichterische Botschaft von Aischylos über Shakespeare bis Brecht und Martin Walser. Solange es uns nicht gelingt, eine andere, eine bessere Welt herzustellen, bleibt diese Botschaft immanent. Nicht sie kann veralten, sondern nur die Ausdruckskraft, mit der sie hervorgebracht, mit der sie brisant gemacht wird.

Der Ewigkeitswert, die zeitlose Theaterauglichkeit des sophokleischen *Oedipus* oder des Shakespeareschen *König Lear* scheint auch bei den radikalsten Regisseuren unserer Theater-Avantgarde außer Zweifel zu stehen. Was also macht sie so allergisch gegen den Brechtschen *Galilei*?

Sie behaupten: Sein Parabelcharakter, seine Lehre, seine Dramaturgie bieten keine Spielräume für die Phantasie des Regisseurs. Es

sind Elemente, deren Grund-, deren Inszenierungsformel festliegt. Kein Material, das sich auseinandernehmen und neu kombinieren läßt. Gestein, keine Knetmasse.

Nun fragt es sich freilich, ob es wichtiger ist, ob es ehrenhafter ist, der Botschaft des Theaters, seiner »Message«, gerecht zu werden oder mit seinen pandämonischen und zirzensischen Reizmitteln Verblüffungseffekte zu erzielen. Das Votum der literarischen Modeschöpfer lautet: Wir sind da, um Literatur zu kreieren, nicht um sie zu konservieren. Theater als Spectaculum, nicht als Schatztruhe.

Das Altgesagte kann nicht mehr neu gesagt werden. Die Evangelisten sind langweilig geworden. Nicht was man sagt, ist interessant, sondern wie man es sagt.

Diese geistige Ratlosigkeit verbirgt sich hinter den Feuerwerken punktueller Phantasie. Einer Phantasie, die sich am Irrationalen und Exhibitionistischen entzündet. Die hohe Kunstfertigkeit, die diese theatralischen Bacchanale häufig auszeichnet, befreit sie nicht von dem Vorwurf, unverbindliches *L'art-pour-l'art*-Spiel, *L'art-pour-l'amusement* zu inszenieren. Entfesseltes Theater. Unberechenbares Happening. Zwei Stunden genialisch aufgeblasener Schaum. Wegwerf-Kunst. Bestenfalls Substanz in amüsante Partikel zerlegt und zerstäubt.

Das Theater hat also ein neues Erregungsmittel gefunden. Gleichzeitig hat es sich von dem Wahn befreit, die Welt verändern zu können, ein Wegbereiter und Wortführer für Revolutionen zu sein. Die Bühne ist wieder freigekehrt von Ideologie.

Der Ausschließlichkeitsanspruch dieser Theater-Erneuerer und ihrer pro-kritischen Paladine muß allerdings zurückgewiesen werden. Ihre Tat besteht ja nur darin, eine Randzone des Theaters in aufsehenerregendes Licht gehoben zu haben. Ihre lustvolle Sucht zu illuminieren sollte die Bemühung jener andersgläubigen Regisseure nicht diffamieren und von der Bühne treiben, denen es um die Reaktivierung und Sublimierung der Stücksubstanz geht.

Beide Exponenten sollten Partner bleiben und nur das klassische Verdikt gelten lassen: Langweiliges Theater ist schlimmer als gar kein Theater. Langweiliges Theater entsteht jedoch viel häufiger, weil Regisseure langweilig, das heißt uninspiriert sind, als weil Autoren langweilig, das heißt steril sind.

Es ist ehrenwert, Brecht nicht zu inszenieren, weil einem nichts

zu ihm einfällt. Ebenso ehrenwert ist es, Brecht zu inszenieren, weil man immer neu entdeckt, wie viel ihm eingefallen ist.

Aber es scheint mir ja äußerst fragwürdig zu sein, ein Stück oder eine Aufführung nach dem Einfallsreichtum zu bewerten. Nicht der Einfall, nicht die Fabel, nicht das Modell sind die Faszination bewirkenden Elemente der darstellenden Künste, sondern deren Summierung und ihre Poetisierung durch das Mittel des Gleichnisses, der Parabel.

Setzt man das Drama an die Spitze der Literatur, so muß es auch die Kraft haben, Mythen einzubeziehen oder neue zu ergründen; Prototypen unserer *comédie humaine* nachzubilden oder neu zu erfinden; Sprache zu manifestieren, die der Abnutzung widersteht, die keine Manufakturware ist; Widerstand zu leisten, wo unsere Menschenrechte eingeschränkt werden.

Sind dies die Prämissen eines zeitbeständigen Dramas, so behaupte ich, daß sie von den wichtigen Stücken Brechts erfüllt werden. Die Erfindung seiner Fabeln bleibt auch dann eigenständig, listig und lapidar, wenn sie durch Vorbilder angeregt wurden. Vielleicht sollte man auch als einen großen Vorzug dieser Fabeln ihre Allgemeinverständlichkeit gelten lassen. Mit Brecht läßt sich ja jenes anspruchsvolle und unentbehrliche Volkstheater verwirklichen, das ohne prätentiöse Schaueffekte und ohne Schwankanleihen auskommt.

Menschenbilder werden von ihm erfunden, die sich wie Archetypen einprägen: der Richter Azdak, der Arturo Ui, der Puntila, die Mutter Courage, das gespaltene Wesen der Shen Te/Shui Ta. Volkstheater = geistiges Vergnügen für jedermann.

Aber Brechts Erbe darf nicht dogmatisiert werden. Seine Modellbücher sollten nicht als Anleitungen für eine Inszenierung vorweg studiert, sondern als Vergleichsobjekte nach der eigenen Arbeit herangezogen werden. Der Lerneffekt ist dann weit größer und nachhaltiger.

Auch die Ganzheit des Stückeschreibers und des politisch engagierten Brecht darf nicht unterschlagen werden. Nicht List war es, was ihm widerriet, der Kommunistischen Partei beizutreten, sondern die Vorstellung von einem differenzierteren, persönlichkeitsbezogenen Kommunismus, dessen Internationale noch nicht konzipiert ist. Daß der Weg zu diesem Ziel über die DDR führt, hat er oft genug betont. In den Inszenierungen seiner Stücke muß deshalb auch seine Gesinnung erkennbar bleiben. Nicht

plakativ, sondern eben brechtisch.

Seit Stanislawski gab es keinen wichtigeren Lehrmeister des Theaters als Brecht. Er machte dem Schauspieler wieder die Kunst des Schau-Spielens, des Zur-Schau-Stellens, des Vorzeigens von Situationen bewußt. Er mißtraute dem allzu emotionellen Gefühlsausbruch des talentierten Darstellers. Er liebte Verzögerungen, die erst den analysierenden Verstand passieren mußten. Nicht rhetorische Schwungkraft sollte den Darsteller unseres wissenschaftlichen Zeitalters auszeichnen, sondern ein ingenioses Wissen um die didaktische Absicht des Autors und um die Vielschichtigkeit der von ihm erdachten Rolle.

Daß für dieses neugewonnene polygame Spiel der Begriff »Verfremdung« geprägt wurde, hat viel Unheil und Unsinn hervorgerufen. Man muß Brecht bei den Proben zu seinen Stücken erlebt haben, um sein uneingeschränktes Vergnügen an einem originell erfundenen, komödiantischen Gestus, an einer temperamentbesessenen Dialogfolge als Gegenbeweis für seine angeblich trockene und auf den Intellekt reduzierte Verfremdungstechnik konstatieren zu können. Er war der anspruchsvollste Regisseur, den ich erlebt habe. Aber dieser Anspruch wurde mit unendlicher Geduld und unter der minutiösen gedanklichen Mithilfe der Darsteller erhoben und erfüllt.

Brecht hat das geistige und fundamentale handwerkliche Rüstzeug des Schauspielers wieder in Einklang gebracht und dafür präzise Forderungen gestellt.

Er haßte jene alerten Konversations-Künstler, die die Worte wegwerfen wie Sprachabfall. Diese publikumsfeindliche Manie des leisen Genuschels, des Sich-Verständlich-Machens durch die Krücken der Betonung, durch das ABC der Allerweltsgesten. Er verschaffte dem Wort auf der Bühne wieder sein Recht und seine Wichtigkeit. Die Worte, aus denen nicht nur der Sinn eines Satzes zusammengesetzt ist, sondern deren Einfärbung, deren Modulation, deren Gewichtsverteilung und deren gedankliche Befrachtung diesen Sinn mit Substanz füllen, seine Konturen scharf machen. Nur der Schauspieler, der zugleich ein Wort-Spieler im vorgenannten Anspruch ist, kann seinem Beruf voll gerecht werden.

Es ist müßig und naseweis zu behaupten, ein heute noch lebender Brecht hätte Stücke geschrieben und Theorien entwickelt, die das gegenwärtige Theater vor seiner Bedeutungslosigkeit, vor seinem

weltanschaulichen Offenbarungseid bewahrt hätten. Es ist aber nicht müßig zu fragen, weshalb sich die Nachfolger und Nachfahren Brechts so selbstgerecht dem großen Engagement, der Humanisierung unserer Lebensordnungen, der Demaskierung unserer fragwürdigen Glaubensbekenntnisse entziehen. Auch sie empfinden doch Scham und Überdruß gegenüber der allgemeinen bürgerlichen Selbstzufriedenheit, gegenüber dem Trost sozialdemokratischer Geborgenheit.

Sie sind mitverantwortlich für das künstlerische Vakuum, für die Potpourri-Epoche der siebziger Jahre. Die tonangebenden Theater sind zu Lustspielhäusern geworden und brüsten sich mit ihren nicht für möglich gehaltenen Klassiker-Interpretationen. Eine Kartoffel-, Wasser- und Schlamm-Dramaturgie will beweisen, wie veraltet Brecht ist. Ein Gaudeamus-Trieb gegenüber allem ernst zu Nehmenden ist ausgebrochen, und er demonstriert, wie heiter die Kunst und wie amüsant es ist, selbst große Tragödien zu kleinen Travestien zu verpacken und zu popularisieren.

Man hat mitgeholfen, die produktive Unruhe der sechziger Jahre auszutreten, und ist nun verpflichtet, die zurückgebliebene Misere leichtzunehmen.

Brecht steht da nun im Wege. Man soll ihn nicht spielen. Wie damals in den fünfziger Jahren.

Scheintote melden sich durch Klopfsignale. Warten wir's ab.

Page image not available

**due to copyright
restrictions**

Page image not available

**due to copyright
restrictions**

Page image not available

**due to copyright
restrictions**

Page image not available

**due to copyright
restrictions**

Page image not available

**due to copyright
restrictions**

Page image not available

**due to copyright
restrictions**

Page image not available

**due to copyright
restrictions**

Page image not available

**due to copyright
restrictions**

Hans-Thies Lehmann (Westberlin)
Das Subjekt der *Hauspostille*
Eine neue Lektüre des Gedichts
Vom armen B. B.

I

Im Anhang zur *Hauspostille* findet sich das Gedicht *Vom armen B. B.*, auf das der Leser zurückgreifen wird, der Auskunft wünscht über das empirische Subjekt Brecht, den Autor der Gedichtsammlung. Warnen muß ihn freilich schon der Titel, stellt doch das B. B. bereits einen Akt der Stilisierung dar: das Monogramm eines Künstlernamens, den sich Eugen Berthold Friedrich Brecht zulegte. Spielerisch ist dieses Monogramm in den Text gezogen durch die erste Strophe, die B. B. als *bébé* vorführt:

Meine Mutter trug mich in die Städte hinein
Als ich in ihrem Leibe lag . . .

Schon hier wird das Autobiographische zweifelhaft. Das Subjekt, das nur scheinbar seinen Namen nennt, zieht sich in ein Spiel textueller Verweise zurück. Der »arme« B. B. konnotiert den *pauvre Villon*, den Ahnherren der *poètes maudits*. Wiederum verweist das Subjekt die Frage des Lesers nach der Person auf die – Literatur. Das Gedicht betrifft Brecht einzig als das Subjekt der Gedichte der *Hauspostille* – ein moderner François, der so durch die Städte irrt wie jener, der die *ville* auch im Namen Villon trägt, einst durch Frankreich. Allerdings fällt der gravierende Unterschied auf, daß die Armut dieses B. B., anders als die des *outsiders* Villon, im Mitmachen besteht:

Ich bin zu den Leuten freundlich. Ich setze
Einen steifen Hut auf nach ihrem Brauch.
Ich sage: es sind ganz besonders riechende Tiere
Und ich sage: es macht nichts, ich bin es auch.

Dieser B. B. dürfte es im Gegensatz zu Villon nicht leicht mit der Polizei zu tun bekommen, so wenig liegt ihm daran, aufzufallen.

Allerdings ist sein Einverständnis höchst vorläufig. Nachdem er in Strophe 6 »beunruhigt« eingeschlafen ist, folgen, mit einem

deutlichen Umschlag der Tonlage in einen prophetischen Gestus, Passagen, in denen von Zerstörungen großen Ausmaßes die Rede ist. Daß aber derart das Ich mitten im Gedicht einschläft, hat diesen Grund: Die Reden vom Untergang der Städte sind seine Träume, die im unruhigen Schlaf kommen. In diesen Träumen spricht aus ihm das Kollektiv – das Ich wird zum Wir. Erst die Verbindung von diesem Mitmachen und jenem Träumen erzeugt die Mischung aus Ich und Wir, die den armen B. B. zu dem macht, was er ist. Das poetische Subjekt ist auf sehr besondere, besondere, abgesonderte Weise eingelassen in die Alltagswelt, und gerade mit Hilfe seiner »Kälte« wird es ihm möglich, aus dem Stoff der Städte seine Träume zu spinnen. Freilich besondere Träume: sie kreisen einzig um Zerstörung und Vergehen.

An diese Themen, nicht an die poetische Logik des Gedichts, hat die Brechtforschung sich bislang gehalten und, wie Klaus Schuhmann oder vor ihm Clemens Heselhaus, das Gedicht als apokalyptische Vision vom Untergang der dekadenten amerikanisierten Zivilisation gelesen.¹ Ich möchte dagegen versuchen, den Nachweis für die folgenden, untereinander verbundenen Thesen zu führen: 1) Brecht gibt hier in verschlüsselter Form eine poetologische Selbstdarstellung. Metaphorisch führt er seine »Theorie« des poetischen Schreibens und eine Konzeption des literarischen Subjekts vor – des Subjekts des literarischen Textes und des Subjekts überhaupt, das in bestimmter Weise »literarisch« werden soll. 2) Diese Konzeption läuft auf die Idee eines »Subjekts im Prozeß« hinaus, um einen Ausdruck Julia Kristevas zu gebrauchen – eines Subjekts, das in seiner Text-Praxis die Ordnung der Sprache zersetzt, sich partiell im Spiel der Signifikanten verliert und auf diese Weise lustvoll Identität aufs Spiel setzt. 3) Dieses Text-Subjekt ist eng verwandt mit der Vorstellung von Subjektivität, die Nietzsche entworfen hat. Brecht übernimmt von Nietzsche nicht nur einzelne Bilder, sondern knüpft sehr präzis an dessen Theorie des pluralen Subjekts und an die Kritik des Verhältnisses von Sprache und Wahrheit an.

Den neuen Arbeiten Reinholt Grimms ist es zu danken, wenn es keiner besonderen Entschuldigung mehr bedarf, das tabuisierte Thema der Beziehung Brecht-Nietzsche anzuschneiden.² Das Folgende soll zeigen, wie *Vom armen B. B.* ein im Wortsinn »revolutionäres« Text-Subjekt vorführt, bei dessen Konzeption Nietzsche Pate stand. Auch nach Ansicht des späteren Marxisten

Brecht war es Aufgabe gerade politischer Literatur, die politische Analyse zu ergänzen durch die Herausbildung einer solchen prozessuellen Subjektivität.

II

Verfolgt man die Bahn dieses Textsubjekts durch die Strophen des Gedichts, so fällt zunächst der »Rahmen« auf, den die erste und letzte Strophe setzen, in denen von Mutter, Kälte der Wälder und Hineinragen in die Städte die Rede ist. Kaum eine Deutung des Gedichts hat sich Rechenschaft darüber abgelegt, warum wohl gleichzeitig einerseits die Städte als »kalt« konnotiert, andererseits aber auch das Ich von »Kälte« erfüllt und auch die Wälder kalt und schwarz sind. In einem Standardkommentar lesen wir:

Der Wald ist heimische Ursprungszone, während die Stadt Ort kalter Aussetzung ist.³

Im Text sucht man diesen Gegensatz vergebens. Walter Benjamin hat vielmehr treffend bemerkt:

In den Wäldern ist es kalt, kälter kann es nicht in den Städten sein. Dem Dichter ist schon im Mutterschoß so kalt gewesen wie in den Asphaltstädten, in denen er leben sollte. [...] Der Dichter spricht, als sei er schon im Mutterschoß ausgesetzt gewesen.⁴

Die Opposition Kälte-Wärme in einer überschaubaren Polarität von »guten« und »schlechten« Werten bleibt im Text nicht intakt, damit aber auch nicht die verschiedenen allegorischen Gleichungen, die man an der Kälte ausprobieren kann: Kälte = Entfremdung oder = Verdinglichung oder = Individuation oder = Stadtleben oder = amerikanische Zivilisation oder = Trennung von der Mutter oder = Isolation (des Dichters). Sie alle tragen zum Feld von Assoziationen bei, ermöglichen aber keine Fixierung der Bedeutung. Der feindlich kalte Wind ist auch schön und befriedigend⁵, keineswegs »Metapher für ein Dasein ohne jeglichen Sinn«.⁶ Sinnlos bleibt vielmehr, ohne präzise Diskussion dessen, was Nihilismus bedeuten soll, die Kältemetapher als Indiz für »nihilistische Weltanschauung« zu deuten. Solche Formeln unterschlagen das Einverständnis mit Vergehen und Kälte (später ein Lebensnerv des Brechtschen Lehrstücks) und vergessen die produktiven Möglichkeiten, die der ohne Bedauern genommene

Abschied von göttlicher Erleuchtung und Überwachung in sich birgt, wenn Gott einmal – tot ist. Sowenig der Titel *Von der Freundlichkeit der Welt* über einem Gedicht von der Kälte ein bloßer Sarkasmus ist, sowenig ist es die Dankbarkeit des *Großen Dankchorals*:

Lobet die Kälte, die Finsternis und das Verderben!

Schauet hinan:

Es kommt nicht auf euch an

Und ihr könnt unbesorgt sterben.⁷

Man hat es also mit einer irreduziblen Ambivalenz von guter und böser Kälte zu tun. Dieser Zweideutigkeit überlagert sich eine andere, die das semantische Gefüge weiter lockert: Es gibt ja eine innere und eine äußere Kälte. Eine trägt der arme B. B. in sich, die andere affiziert ihn von außen. Kalt sind die Städte draußen, in denen das Ich aber »daheim« ist. Hier kann man sich mit etwas Branntwein oder dem kleinen Feuer einer Virginia ein wenig wärmen. Kalt sind die Wälder und das Ich von innen, von den Wäldern her:

Und die Kälte der Wälder wird in mir bis zu meinem Absterben sein.

Ist diese Kälte Gleichmut oder Verlorenheit, Zynismus oder rettender Schutz? Hört die Kälte *beim* Absterben auf? *Nach* dem Absterben? Sind Sterben und Tod Zustände der Wärme, wenn doch die Kälte *bis dahin* herrscht? Könnte es sein, daß das Subjekt sein Eigenes, die Herkunft aus den Wäldern, erst verlieren muß, um zur Wärme zu gelangen? Aber will es dahin gelangen, also zum Absterben? Das Absterben eines Glieds, die Erstarrung, ist doch selbst eine Kälte, rettet den ganzen Organismus durch Kälte gegen die Kälte. »Bis zu meinem Absterben« heißt auch: bis *bin* zum Absterben, kalt bis zum Absterben wird das Subjekt sein. Der einzelne ist Glied eines Gesellschaftskörpers. Führt der Text nicht den Versuch vor, ein Dasein als Absterben von diesem Körper zu erreichen? Absterbend wird das Ich fühllos gegen die Kälte, einzig so aber auch fähig, sich auszusprechen, selber kalt.

Diese Fragen sollen deutlich machen, daß man mit schlichten Gegensätzen und deren Logik hier nicht auskommt. Die Signifikanten knüpfen ein Netz von Bezügen, das die semantische Einheit der Worte zerstört und in eine Vielfalt von Anspielungen übersetzt. Das gilt auch für das Verhältnis von Innen und Außen. Einerseits situiert sich das Ich in den Wäldern, aus denen es

herausgetragen wird. So scheint die Kälte zu den Wäldern zu gehören. Gleichzeitig befindet sich die Kälte im Ich selbst. Der logische Gegensatz von Innen und Außen wird unterwandert, indem nicht mehr sicher ist, wo Ich, Wälder, Mutterleib, Kälte anzusiedeln sind. Der Schluß des Gedichts wird diese Bilder wieder aufnehmen, um sie nur noch vieldeutiger zu machen:

Ich, Bertolt Brecht, in die Asphaltstädte verschlagen
Aus den schwarzen Wäldern in meiner Mutter in früher Zeit.

Das dreifache »in« und die Satzstellung machen die Verwirrung hier vollkommen, ist doch sogar die Lesart möglich, daß sich die schwarzen Wälder in der Mutter befinden.

Von Anfang an, das ergibt die Analyse, ist die Kälte so fundamental vieldeutig, daß eine allegorische Übersetzung sich verbietet. Es bleibt objektiv unklärbar, ob die Kälte ersehnt oder betrauert wird, ob das Absterben als gefürchteter Tod oder als gewünschter Scheintod zu verstehen ist. Unklärbar, warum Kälte gerade das ist, was mit dem Absterben aufhört, obwohl Kälte just mit Sterben und Absterben assoziiert ist; ob die Kälte aus einem »Raum« vor der Geburt, aus dem Leib der Mutter oder aus dem Subjekt stammt; ob das Getragen- und (am Ende) Verschlagen-werden in die Städte eine Einbuße, eine Lust oder eine hingenommene *condition humaine* anzeigt.

III

Wie entfaltet der Text die in dem metaphorischen Rahmen der ersten und letzten Strophe angelegten Widersprüche? Leitet die erste Strophe zum »Absterben« hin, so setzt die zweite Strophe es in Szene:

In der Asphaltstadt bin ich daheim. Von allem Anfang
Versehen mit jedem Sterbsakrament:
Mit Zeitungen. Und Tabak. Und Branntwein.
Mißtrauisch und faul und zufrieden am End.

Gegenbild und Ergänzung zugleich stellt die zweite Strophe für die erste dar. Die erste zeigt, was das Subjekt *in sich* trägt, die zweite, was es außen *bei sich* trägt. Die Kälte hat es von den »Wäldern«, von wem die »Sterbsakamente«? Von »allem Anfang«, also von Gott vielleicht, der aller Dinge Anfang und das

Wort ist, ist es »versehen«. Die heiligen Sakramente werden zu Zeitungen, Tabak und Branntwein, denen die Eigenschaften »mißtrauisch« (gegen die Zeitungen), »faul« (beim Rauchen) und »zufrieden« (beim Alkohol) entsprechen. Das Sterben, zu dem es die Sakramente gibt, ist die Daseinsform des Alltags. »Von allem Anfang« ist das Ich

Mißtrauisch und faul und zufrieden *am End*.

Bedeutet die Zeile: Schließlich und endlich *doch* zufrieden? Oder: *am Ende*, wenn es ans Sterben geht, zufrieden? Oder: immer schon *am Ende* und *damit* zufrieden? Soviel lässt sich immerhin sagen, daß hier nicht Anfang, Neubeginn und Aufbruch zentral sind. Der Akzent liegt auf Sterben und Ende. Das Ich ist zufrieden mit dem Umstand, daß immer etwas zu Ende geht. Das alltägliche Dasein erscheint als alltägliches Sterben, und das Subjekt leidet nicht unter dem Ende, sondern »ist es zufrieden«. So kann es, wie die dritte Strophe vorführt, den Bräuchen folgen, wie man in einem exotischen Land vom dort üblichen »Brauch« spricht. Die anderen »Leute« werden »besonders riechende Tiere« genannt: sehr weit hat sich das Subjekt wohl also aus den »Wäldern« nicht entfernt, Asphalt und Wald sind sich ähnlicher als gedacht . . .

Ich bin zu den Leuten freundlich. Ich setze
Einen steifen Hut auf nach ihrem Brauch.
Ich sage: es sind ganz besonders riechende Tiere
Und ich sage: es macht nichts, ich bin es auch.

Mit dieser Strophe beginnend, werden die Kontakte geschildert, an denen sofort eine merkwürdige Gemeinsamkeit auffällt: Leute, Frauen, Männer stehen im Plural. Das Ich findet sich schon durch seinen Singular von ihnen abgesondert. Es steht überhaupt, wie bei »Wäldern«, »Städten«, »Sakramenten«, oft als Singular inmitten von Pluralformen. Erst in den prophetischen Träumen wird das Ich mit den anderen zu einem Wir verschmelzen. Interessant ist an dieser Figur nicht so sehr, daß überhaupt Gruppen, die in unterschiedlichem Ausmaß anonym bleiben, die Szene beherrschen. Auffällig ist vielmehr der Umstand, daß das Ich als deutlich vereinzeltes den Gruppen gegenübersteht. Gleichwohl werden die Bedürfnisse nach unmittelbarer Kommunikation eingebracht: Gemeinsamkeit, Riechen, Sprechen und Fragen, Betrachten und,

wenn man die sexuellen Konnotationen der »Schaukelstühle« akzeptiert, die Erotik.

Über die allgemeine Schilderung »entfremdeter« Kontakte dürfte diese Darstellung hinausgehen; denn die Struktur *vereinzeltes Ich/Gruppe* kennzeichnet auch eine andere Relation, die von Autor und Leser. Auch der Autor spricht stets aus einer gewissen Abwesenheit, seine Kommunikation ist die eines einzelnen mit der anonymen Gruppe der Leser. Der Autor richtet sich »freundlich« nach den Bräuchen, macht sich, wie es für Brechts Texte charakteristisch ist, auf der Ebene der Kreatur, des Tiers, mit den Lesern gemein. Er liefert eine Kommunikation, auf die man allerdings nicht bauen kann, die vielmehr den Leser ins Schwanken und Schaukeln bringt.

Verfolgt man die These, Brecht könne es hier um seine schriftstellerische Kommunikation gehen, so bemerkt man: er schweigt zu den Reden der sogenannten »Gentlemen«.

Gegen Abend versammle ich um mich Männer
Wir reden uns da mit ›Gentlemen‹ an
Sie haben ihre Füße auf meinen Tischen
Und sagen: Es wird besser mit uns. Und ich frage nicht: Wann?

Diese Passage legt die Frage nahe, was es mit diesen »Gentlemen« auf sich hat. Der Ausdruck, der auf die Freundlichkeit des Subjekts (*gentle*) verweist, ist sicherlich ein Amerikanismus zu nennen, damit aber noch nicht verstanden. Es läßt sich nämlich zeigen, daß er einen, freilich verborgenen, Zusammenhang mit der poetologischen Dimension des Gedichts aufweist.

Eine Tagebuchnotiz von Brecht berichtet über ein nächtliches Gespräch mit Orge (Georg Pfanzelt) vom 30. September 1921, das eben vom »Gent«, wie es dort heißt, handelt. Sie liest sich wie ein Kommentar zum Gedicht über den armen B. B.:

Nachts mit Orge über den Gent. Der Gent fällt nur dadurch auf, daß er nicht auffällt. Es gelingt ihm, anonym und inkognito zu bleiben. Er profaniert nichts. Er ist farblos, etwa Wasserfarbe, mit einem Taschentuch ausgewischt. Er sagt kluge Worte, vielleicht, wenn es ohne Gefahr ist, an die man sich erinnert, an deren Sager man sich nicht erinnert. Er ist sachlich: er behandelt nicht den Gegenstand der Unterhaltung als Sache, sondern die Unterhaltung. Der Gent ist nie ironisch, immer ernsthaft und bei der Sache. Er schenkt den Leuten genau das Interesse, das die Unterhaltung verdient. Der Gent verteidigt alle Dinge, der Unterhaltung zuliebe, und nie harträckig und nur, wenn es ohne Aufsehen geht. Wenn er

schon etwas pervers ist, verteidigt er sogar die Dinge, die ihm am Herzen liegen. Mit ihm kann man vielleicht nicht gut reden, aber vorzüglich wohnen.⁸

Der »Gent« zeichnet sich also dadurch aus, daß er bewußt einen Typ der Kommunikation anstrebt, indem er selbst sich absentiert und dafür sorgt, daß an den »Sager man sich nicht erinnert«. Sein Ziel und der eigentliche Gegenstand seines Interesses ist der Akt der »Unterhaltung«, die Kommunikation selbst. Man denke daran, daß im Gedicht auch von den Antennen die Rede ist, »die das atlantische Meer *unterhalten*«. Über das Gesagte allein stellt sich der Kontakt her. Damit klärt sich der innere Zusammenhang der kalten, unauffälligen Abwesenheit mit dem Selbstporträt nicht so sehr der Person als des Autors Brecht. Der »Gent« bringt nicht wohldefinierte Positionen in die Kommunikation ein (er ist »nie hartnäckig«), sondern er stellt auf einem anderen Weg den Kontakt her: mittels seiner Durchlässigkeit, seiner aquarellartigen Durchsichtigkeit an der Grenze zur Unsichtbarkeit. Geradeso aber stellt sich das fast in der Anonymität verschwindende Textsubjekt im *Armen B. B.* auch dar.

Nun ist freilich festzuhalten, daß Kälte, Distanz und Ausgesetztheit, wovon Eingang und Schluß des Gedichts handeln, in diesem Kontext neue Bedeutung gewinnen. Mit der *Schrift* des Textes nimmt das Autor-Subjekt eine konstitutive Kälte und Vergessenheit auf sich, die notwendige Abwesenheit aus dem Text, die persönliche Fremdheit zum Kollektiv der Leser. Der Autor eines geschriebenen Textes ist, verglichen mit der »unmittelbaren« Kommunikation des Sprechens (deren »Unmittelbarkeit« hier nicht problematisiert werden soll), in gewisser Weise »tot«. Insofern ist sein Dasein tatsächlich ein »Sterben«, wie es die erste Strophe besagt. Alle Schrift, so Jacques Derrida, ist von testamentarischem Wesen. Die Kälte weist auf eine für die schriftstellerische Praxis unumgängliche Absenz. Nur indem das poetische Subjekt, so sagt Brecht, sich »kalt macht«, trocken und fast tot redet, kann es den »Gent« in seinem Schreiben realisieren; denn nur so wird es »durchlässig« für die Stimme der Realität. Der Gentleman ist der Name des kalten *und* freundlichen Textsubjekts, des Subjekts der Schrift.

Wenn ich mit dir rede
Kalt und allgemein
Mit den trockensten Wörtern

Ohne dich anzublicken
(Ich erkenne dich scheinbar nicht
In deiner besonderen Artung und Schwierigkeit)

So rede ich doch nur
Wie die Wirklichkeit selber
(Die nüchterne, durch deine besondere Artung unbestechliche
Deiner Schwierigkeit überdrüssige)
Die du mir nicht zu erkennen scheinst.⁹

IV

Die folgenden Strophen zeigen, daß sich das Textsubjekt B. B. von den »Gentlemen« unterscheidet. Es frönt keinem naiven Fortschrittsglauben. Die amerikanisierten Gesellen stellen keineswegs ein Vorbild oder eine von Brecht akzeptierte Haltung dem Leben gegenüber dar. Leicht entgeht der Lektüre, daß sie sich mit dem Titel »Gentlemen« nur *anreden*.

Wir reden uns da mit ›Gentlemen‹ an
Sie haben ihre Füße auf meinen Tischen
Und sagen: es wird besser mit uns. Und ich frage nicht: wann.

Vielleicht ist der Hauptfehler dieser Fortschrittsgläubigen nicht so sehr die Erwartung einer Besserung überhaupt, sondern die Annahme, sie werde *mit ihnen* vor sich gehen. Dieser Haltung setzt das Subjekt entgegen:

Wir wissen, daß wir Vorläufige sind . . .

Die »Gentlemen« nehmen nur den äußeren Gestus des Fortschritts an. Wie lässige Amerikaner legen sie die Füße auf den Tisch und preisen den Fortschritt, während sie dasitzen.

Während diese Leute in den alltäglichen Gesten einer optimistischen »Neuen Sachlichkeit« aufgehen, hat das Subjekt des Textes, B. B., eine geheime, andere Seite. Nachdem es seine Eindrücke gesammelt hat, schlaf't es »beunruhigt«, nicht beruhigt über den zu erwartenden Fortschritt, ein und registriert seine vieldeutigen Träume. Die anderen okkupieren seinen Platz, den Tisch, vielleicht den Schreibtisch, auf dem sie ihre Füße haben. Der arme B. B. aber macht sich daran, eine spezifische Prozessualität zu formulieren, die bei aller scheinbaren Ähnlichkeit zum Amerika-

nismus mit diesem letztlich nichts gemein hat. Bevor aber das zur Sprache kommt, ist die Einleitung zum »prophetischen« Teil des Gedichts zu betrachten, die sechste Strophe. Bei aller Unauffälligkeit, bei allem Sich-unter-die-Leute-Mischen hat der arme B. B. außerhalb gestanden, außerhalb der wärmenden Gemeinschaft (Strophe 3), der Liebe und Erotik (Strophe 4) und des Gesprächs (Strophe 5). In der sechsten Strophe sieht man seine Absonderung auch äußerlich: er ist allein.

Gegen Morgen in der grauen Frühe pissem die Tannen
Und ihr Ungeziefer, die Vögel, fängt an zu schrein.
Um die Stunde trink ich mein Glas in der Stadt aus und schmeiße
Den Tabakstummel weg und schlafe beunruhigt ein.

Der Übergang ist schmerzlich, das zeigt die Häufung pejorativer und vulgär konnotierter Worte (Ungeziefer, pissem, wegschmeißen), die gleichzeitig intensiv und affektiv betont sind. Die Strophe teilt Übermüdung, Gereiztheit und Beunruhigung mit, die nicht zum souveränen Gehabe der fünften Strophe passen wollen. Aber es ist gerade die Fähigkeit zur Beunruhigung, die den Traumblick für die Realität im Prozeß, die Notwendigkeit und die Chance des Untergangs und Übergangs, öffnet.

Wie die dritte, so hat auch die sechste Strophe eine Übergangsstellung im Ganzen inne. Einerseits schließt sie den Komplex zwischen beiden ab, andererseits schlägt sie mit ihren Anklängen an Beginn, Ende und Übergang (graue Frühe zwischen Nacht und Tag, die Vögel *fangen an* zu schreien) das Thema der folgenden Strophe an. Denn gleich den Vögeln fängt jetzt das Ich selbst an zu »schrein«. Interessant ist dabei, daß die »Vögel« in der *Liturgie vom Hauch* deutlich auf Literaten anspielen.¹⁰ Ihr Kreischen, das hier Schreien heißt (beide Worte gehen auf dieselbe Wurzel zurück), wäre dann durchaus ein *Schreiben*. Unter dem Gesichtspunkt der Frage nach der Kommunikation ist es nicht unwahrscheinlich, daß Brecht damit das Autor-Subjekt B. B. gegen das Ungeziefer der Alltagsjournalisten abgrenzt. Das Ich grenzt sich von den Schmierfinken ab, deren Geschrei es in den frühen Morgenstunden, wenn die Zeitungen erscheinen, vernimmt. Dafür spricht auch, daß so innerhalb der Strophe die Trias der Sterbsakamente, von denen nur Tabak (Wegschmeißen des Tabakstummels) und Branntwein (das Leeren des Glases) direkt auftauchen, mit den implizit präsenten Zeitungen wieder vollständig ist. Die

Sterbsakamente sind nun empfangen; der Weg in das Jenseits, zugleich ein Weg in den Traum, kann beginnen.

Er folgt allerdings einem »unruhigen« Einschlafen:

Wir sind gesessen ein leichtes Geschlechte

In Häusern, die für unzerstörbare galten

(So haben wir gebaut die langen Gehäuse des Eilands Manhattan
Und die dünnen Antennen, die das Atlantische Meer unterhalten).

Sogleich werden die Themen der Zerstörung und des Fortschritts angeschlagen. Aber wie sind diese Sätze zu verstehen? Eine Klammer und ein »So« sorgen für absolut divergierende Auslegungsmöglichkeiten. Hatte das »leichte Geschlechte« es satt, daß seine Häuser für unzerstörbar galten? Und hätte *deswegen* Manhattan gebaut? Das würde implizieren, daß Manhattan als zerstörbar gilt – zum Unterschied von den früheren »Häusern«. Oder die »langen Gehäuse« von New York sind als *Exempel* zu verstehen: »So [zum Beispiel] haben wir gebaut die langen Gehäuse des Eilands Manhattan.« Beide Lesarten sind möglich. Nur fällt auf, daß »Gehäuse« einen anderen Bedeutungsaspekt enthält als »Häuser«, den nämlich des Hohlen, einer gewissen Leichtigkeit, aber auch Fragilität. Die »langen Gehäuse« wirken ebenso »dünn« wie die Antennen. So liegt denn die Annahme nahe, daß zwei »Epochen« unterschieden werden. In der ersten zählte das Geschlecht der Menschen nichts, während seine Häuser für unzerstörbar galten. Es war flüchtig, »leicht« und bedeutungslos. Dann drehte es den Spieß herum und baute flüchtige, hohle Gehäuse, in denen es selbst jetzt vielleicht – *mehr* gilt!

Zusammen mit diesen Gehäusen wird die Erfindung des Rundfunks genannt, dessen Wellen leicht und unsichtbar die Wellen des Meeres überqueren. Eine neue Art der Kommunikation verändert die Menschen, die, ebenso wie die analysierte Kommunikation des Textsubjekts »Gent« selbst, an eine gewisse Unsichtbarkeit, die Ablösung der Stimme, des Gesagten vom Sager gebunden ist. Wer an dieser Beziehung zwischen dem Thema des Rundfunks und dem des Schreibens zweifelt¹¹, sei darauf hingewiesen, daß das Wort »Antenne« aus ital. *antenna* hergeleitet ist, das »Segelstange« bedeutet. So ist der Text indirekt wieder mit dem Thema der poetischen Kommunikation verknüpft; denn Segeln und Schiffe sind bei Brecht von den frühen Gedichten bis zu den *Buckower Elegien* immer wiederkehrende Topoi für den literarischen Prozeß.¹²

Wenn es sich gezeigt hat, daß nicht das sinnleere Leben des amerikanischen Durchschnittsbürgers diagnostiziert wird, sondern das Subjekt des Textes seine Konstitution, seine Struktur und die Art seiner Kommunikation artikuliert, dann läßt sich vielleicht auch der wichtigste Beleg aller »schwarzen« Lektüren dieses Gedichts auflösen: nämlich die finstere Prognose der Katastrophe, in deren »Erdbeben« die Städte untergehen.

V

Von diesen Städten wird bleiben: der durch sie hindurchging, der Wind!

Fröhlich macht das Haus den Esser: er leert es.

Wir wissen, daß wir Vorläufige sind

Und nach uns wird kommen: nichts Nennenswertes.

Benjamin hat in seinem Kommentar zu diesem Gedicht überzeugend das Essen mit dem Zerstören in Zusammenhang gebracht:

Der Esser steht hier für den Zerstörenden. Essen heißt nicht nur sich nähren, es heißt auch zubeißen und zerstören. Die Welt vereinfacht sich ungeheuer, wenn sie nicht so sehr auf ihre Genießbarkeit als auf ihre Zerstörungswürdigkeit geprüft wird. Diese ist das Band, das alles Bestehende einrächtig zusammenhält. Der Anblick dieser Harmonie macht den Dichter so fröhlich. Er ist der Esser mit den eisernen Kinnbacken, der das Haus der Welt leer macht.¹³

Verblüffend ähneln sich die Heiterkeit dieses »destruktiven Charakters« und die Fröhlichkeit des Essers. In eins mit der Vorstellung von Leere und Zukunftslosigkeit wird der Mensch als fröhlich spielend, alles Alte trauerlos hinter sich lassend gezeichnet. Nicht Schrecken wird verbreitet, sondern die Lust an der Zerstörbarkeit. Das Subjekt erfährt seine Lebendigkeit im Vergehen. Nicht in der Dauer, sondern im Wechsel sucht es sich seines Daseins zu vergewissern.

Daß die Zeilen von dem Wind, der bleiben wird, zu den berühmtesten zählen, die Brecht geschrieben hat, dürfte einen Grund darin haben, daß sie in einer einzigartigen Mischung aus Trauer, Leichtigkeit, triumphaler Prophetie und kühler Resignation einer Erfahrung zum Ausdruck verhelfen, die keinem Städtebewohner verschlossen bleibt. Die Stadt ist es, die in neuer Weise

bewußt macht, daß auch die unzerstörbarsten Realitäten tiefer als je zuvor vom Charakter raschesten Übergangs bestimmt sind. Das Besondere der Brechtschen Mischung besteht darin, daß seine Texte diese Erfahrung umwenden in eine lustvolle Erfahrung des Subjekts selbst als Übergang. Wie der arme B. B. an allem vorübergleitet, so der Wind, der nirgends bleibt. Der biblische Gestus sorgt gleichzeitig dafür, daß der Aspekt von Öde und Verlorenheit, der in dieser Selbsterfahrung mitgesetzt ist, nicht verschwindet. Der Gleichklang von *Städten* und *Stätten* (»und ihre Stätte kennet sie nicht mehr«) macht in den Städten auch Ödstätten sichtbar, die nur der Wind kennt:

Die Städte mit ihrem Asphalt, ihren Straßenzeilen und vielen Fenstern werden, nachdem sie zerstört und zerfallen sind, die Winde bewohnen.¹⁴

Aber die Negation behält im Gedicht nicht das letzte Wort. Es handelt sich gar nicht allein um eine Zukunftsvision in die Vergänglichkeit, sondern um die Charakterisierung einer Daseinsform der Flüchtigkeit. Das Verschwinden mit den Winden geschieht schon im Augenblick. So heißt es in einem anderen Gedicht:

[...] den Städten ist
Sicher ein Ende gesetzt
Nachdem sie der Wind auffrißt
Und zwar: jetzt. (8, 128)

Vergehen ist also nicht etwa nur eine Projektion in die Zukunft, sondern das Jetzt des Übergangs. Immer deutlicher schält sich heraus, daß der Text weit entfernt davon ist, eine Schreckensvision vom Untergang der modernen Zivilisation zu sein, in der der Autor Brecht vor kosmischen Zerstörungen nur seinen Gleichmut zu bewahren sucht:

Bei den Erdbeben, die kommen werden, werde ich hoffentlich
Meine Virginia nicht ausgehen lassen durch Bitterkeit.

Wenn den Autor Brecht Bitterkeit anwandeln könnte, so über die Möglichkeit, es könnten die »langen Gehäuse des Eilands Manhattan« sich etwa als *zuwenig zerstörbar* herausstellen! 1925 notiert er folgende Bemerkungen:

Nach Genuss von etwas schwarzem Kaffee erscheinen auch die Eisenementbauten in besserem Licht. Ich habe mit *Erschrecken gesehen* (auf

einem Reklameprospekt einer amerikanischen Baufirma), daß diese Wolkenkratzer auch in dem Erdbeben von San Franzisko stehenblieben, aber im Grunde halte ich sie doch nach einigem Nachdenken für vergänglicher als etwa Bauernhütten [. . .]. Es ist gut, daß mir dieser Gedanke zu Hilfe kam; denn ich betrachte diese langen und ruhmvollen Häuser mit großem Vergnügen.¹⁵

So ergibt sich eine überraschende Bedeutung für den Beginn der letzten Strophe. Hoffnung gründet sich weniger darauf, daß man die Katastrophe mit Gleichmut statt mit Bitterkeit überdauern werde, sondern darauf, daß auch die gefährlich standfesten Wolkenkratzer sich als vergänglich erweisen werden! Bitterkeit könnte den armen B. B. befallen, falls sich die neuen Häuser in den Erdbeben erschreckenderweise als allzu fest erweisen sollten.

Als zerstörerisches Er(d)-*bébé-n* figuriert sich hier am Ende das Subjekt. Es findet sich im Prozeß der Dekomposition lustvoll wieder. Im mehrfachen Sinn weiß es sich als einen von vielen »Vor-läufigen«, genießt es sich als Provisorium *und* als Vorläufer. Nicht aber im Sinne einer Abwertung des Vorläuferdaseins. »Alles Neue ist besser als alles Alte«: in diesem Neusein erlebt sich das Subjekt auch im Vergehen als Übergang. Wenn nach ihm »nichts Nennenswertes« kommt, dann ist dieser Satz nicht zu verstehen als Entwertung der Zukunft, sondern als Kritik der Idee, das jetzige Dasein als Vorläufiges sei, dem »Eigentlichen« gegenüber, das noch komme, nicht nennenswert. Die Affirmation des Verlustes, des Übergangs und Untergangs beinhaltet die Weigerung, das Jetzt im Namen von Utopien als wertlos zu betrachten: das Gegenteil also der Lesart des Textes, die ihn als Dokument »nihilistischer« Daseinsentwertung mißversteht.

Die aufgewiesene Idee des Subjekts rückt Brechts Konzeption des Menschen in die Nähe eines anderen Denkens, das der Verfasser der *Hauspostille* offenbar gut kannte. Denn das Gedicht *Vom armen B. B.* weist so deutliche Spuren einer Nietzsche-Lektüre auf, daß man sich wundert, warum diese Spuren die Auslegung des Textes nicht geleitet haben. Zu bedauern ist dies um so mehr, als man durch einen Vergleich rasch erkennt, wie wenig hier mit einem oberflächlichen Raster »Nihilismus« anzufangen ist. Schon in der Vorrede zum *Zarathustra* finden sich Wendungen, die ohne Modifizierung auf Brechts Konzeption des Subjekts übertragbar wären:

Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist. [...]

Ich liebe die, welche nicht zu leben wissen, es sei denn als Untergehende, denn es sind die Hinübergehenden. [...]

Ich liebe den, dessen Seele übervoll ist, so daß er sich selbst vergißt, und alle Dinge in ihm sind: so werden alle Dinge sein Untergang. [...]

Unbewegt ist meine Seele und hell wie das Gebirge am Vormittag. Aber sie meinen, ich sei kalt und ein Spötter in furchtbaren Späßen. [...]

Siehe die Guten und Gerechten! Wen hassen sie am meisten? Den, der zerbricht ihre Tafeln der Werte, den Brecher, den Verbrecher – das aber ist der Schaffende.¹⁶

Unschwer erkennt man Brecht, den Brecher und Schaffenden, in diesen Sätzen wieder. Das Bild der zerstörbaren Städte, die Insistenz auf Abbau, Destruktion, Vergehen, Übergang, ohne daß das Neue deswegen Gestalt gewinnen müßte: dies alles wird in Brechts Text zu Elementen einer Bildwelt, in der sich ein *Subjekt im Prozeß* artikuliert. Wie Nietzsche die unaufhörliche Selbstübersteigung des Menschen, das »Der Mensch muß überwunden werden« verkündet, so beschreibt Brecht eine Daseinsform und denkt er ein Ich, das, wie der Wind durchlässig, als stets sich selbst zurücklassend gezeichnet ist. Keine Trauer erregt dieses Dasein des »Vorläufigen«, sondern Lust an der frischen Kälte, die das destruktive, sich verzehrende Dasein erlebt.

Wie begründet die Parallelen zum *Zarathustra* ist, belegt eine Reihe bemerkenswerter Ähnlichkeiten. Auch wenn das Entscheidende für die Auslegung die Übereinstimmung in der Konzeption eines Subjekts im Prozeß bleibt, dessen Werden und Selbstübersteigung sich nur im Spiel eines Textes zur Darstellung bringen können, so lohnt es gleichwohl, sich einige spezielle Bezüge vor Augen zu führen: zeugen sie doch davon, daß beim Autor des *Armen B. B.* die *Zarathustra*-Lektüre sich massiv niederschlägt. Was die Motive »Wald«, »Kälte«, »Vögel« und die Verknüpfung und Kontrastierung der Wälder mit den Städten angeht, so findet man, daß auch Zarathustra seinen Weg vom Gebirge herab über die Wälder in die Städte nimmt.¹⁷ Dann mischt er sich wie der arme B. B. unter das Volk der Stadt.¹⁸ Es heißt auch: »Aber von Zeit und Werden sollen die besten Gleichnisse reden: ein Lob sollen sie sein und eine Rechtfertigung aller Vergänglichkeit!«¹⁹ Ebenso spricht Nietzsches Text öfter von den »Entzückungen der Kälte«, und es

begegnet sogar die Feststellung: »von den Wäldern her kommt Kühle«.²⁰ Auch die betonte Freiheit von Verantwortung und Verpflichtung (»in mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen«) schreibt Nietzsche dem Menschen, den Zarathustra sucht, zu. Er »ist der freie Geist, der Fessel-Feind, der Nicht-Anbeter, der in Wäldern Hausende«.²¹ Wie Brecht das Subjekt, das durch die Städte geht, dem Wind gleichsetzt, so bezeichnet Zarathustra sich oft als Wind.²² Das Subjekt erscheint bei Brecht als Sterben. Zarathustra sagt: »Ja, viel bittres Sterben muß in eurem Leben sein, ihr Schaffenden.«²³ Diese Liste ließe sich fortsetzen. Tragende Motive des Gedichts finden sich in Nietzsches Text wieder, bis hin zu den *Erdbeben*:

Das Erdbeben nämlich – das verschüttet viel Brunnen, das schafft viel Verschmachten: das hebt auch innre Kräfte und Heimlichkeiten ans Licht.

Das Erdbeben macht neue Quellen offenbar. Im Erdbeben alter Völker brechen neue Quellen auf.²⁴

Wenn Brecht aber in diesem Gedicht gleichsam ein ›Kind‹ vorführt, das in jungfräulicher Unschuld an einer »Virginia« inmitten der Erdbeben raucht, so paßt selbst das nur zu gut ins Bild:

Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad . . .²⁵

In Brechts Sprache, auch der des politischen Programmatikers, der verlangt, daß jeder zu seiner Sache stehe, ist die Daseinsweise des Subjekts als Spiel des Windes nie mehr verlorengegangen. Daher wohl röhrt die Übereinstimmung zwischen seiner Sprache und dem Blick des Städtebewohners:

Ich sah ein großes Herbstblatt, das der Wind
Die Straße lang trieb, und ich dachte: Schwierig
Den künftigen Weg des Blattes auszurechnen. (9, 936)

Der einzelne verliert sich in den Biegungen der Straßen gleich dem unsichtbaren Wind. Er streicht wie dieser an den Häusern entlang, deren geschwungene Fassaden wirken, als müsse man an ihnen noch die Spuren des Windstoßes bemerken können, der sie im Vorbeistreichen einbuchtete. Der Lebenslauf des Städtebewohners verliert sich so spurlos wie das Kielwasser der Ozeandampfer. Was war, ist auf Nimmerwiedersehen dahin. Das aber bestärkt nur

die sonderbare Allmacht des Gegenwärtigen. So schildert Siegfried Kracauer das Erlebnis, wie eine ihm ans Herz gewachsene Teestube von einem Konditoreibetrieb, der an ihre Stelle tritt, vollständig aus dem Bewußtsein gelöscht wird –

so völlig verdrängt, als sei sie *überhaupt nicht gewesen*. Durch seine komplette *Gegenwart* ist sie in eine *Vergessenheit getaucht*, aus der sie keine Macht mehr *erretten* kann, es sei denn der Zufall, über dem sich der Alltag rasch wieder schließt.²⁶

Das Meer des Vergessens schließt sich rasch über den kleinen Trümmerstücken der Erinnerung. Deutlich ist bei Kracauer der Schrecken. Unablässig hält er diesem Vergessen das Ideal der Erinnerung entgegen. Auch wo er das Neue in seiner ganzen Faszination erfährt, bringt sich immer wieder das Ideal des Kontinuums zur Geltung. Wo immer er der verflachten, verdinglichten Subjektivität begegnet, mahnt sie ihn dazu, gegen ihre Haltlosigkeit aufzustehen und den Verlust der »transzententalen Sphäre« zu denunzieren. Schrecken über den »geschichtslosen Wandel« durchdringt Kracauers Liebe zur Großstadt, die im strengen Sinn eine unglückliche ist. Sein Bewußtsein schwankt zwischen rückwärtsgewandter Ausflucht in überholte Transzendenz und der Klarsicht des Analytikers, der genuin Brechtsche Sentenzen fand wie diese: »Wer sich zu tief mit der Zeit einläßt, altert geschwind.«²⁷

Was Brecht von Kracauer unterscheidet, dürfte der Bezug zwischen der Erfahrung der Städte, der Idee eines neuen Subjekts und seiner spezifischen Auffassung der Sprache sein, wie sie hier nachgezeichnet wurde. Während für den Analytiker Kracauer die Sprache operativ eingesetztes Instrument der Beschreibung ist, erscheinen für Brecht im Thema der Stadt und der flüchtigen Daseinsweise letztlich immer wieder die Züge des Subjekts, wie es der Text artikuliert: Das Verlorensein in den Städten ist auch das Sich-Verlieren in der Sprache. Der Weg des einzelnen durch die Großstadtmenge ist auch die Bahn, die das Ich durch die unvorhersehbaren Konstellationen seiner Sprache zieht. Wechsel und Zerstreuung in der Stadt Welt markieren den Übergang zwischen wechselnden, momentanen Identitäten. Die zerstreute und fast gestaltlose Durchlässigkeit der Menschen in der Menge entspricht der Abwesenheit des Subjekts aus seiner Schrift. Die Lust an der Zerstörbarkeit dessen, was da steht, ist Chiffre einer

radikalen sprachlichen Zersetzung bestehender Ordnungen. Wenn die Städte kein erfülltes Sein haben, sondern nur hohle Gehäuse sind, so bieten sie darin einen Raum, in dem sich das Subjekt im Prozeß erfahren kann, indem es die vorgegebene Sprache selbst wie leere Formen handhabt. Triebkraft dieser Lust zum Neuen ist die Kraft zum Vergessen, die sich in der Vergeßlichkeit der Städte spiegelt.

Diese Sprache ist in ihrer Konstitution, nicht erst in ihren revoltierenden Inhalten, einverständig mit allen Prozessen der Umwälzung, Destruktion, Umstrukturierung, die in der Gesellschaft sich zutragen.

Kein Zweifel, daß Brecht später diese fast »fetischisierte«²⁸ Lust am Untergang mit der politischen Frage nach der *Art* der Veränderung verknüpfte. Kein Zweifel aber auch, daß ein – poetisch lebensnotwendiger – Kern nietzscheanischer »Vergeßlichkeit« selbst den eigenen Thesen gegenüber es gerade war, was Brecht (fast) immer vor bloßer Agitation und platter Widerspiegelung politischer Ansichten bewahrte. Noch kaum wurde bislang das in Brechts Werk allgegenwärtige Thema »Vergessen« in seiner Funktion und seinem Ausdruckswert analysiert.²⁹ Es zeugt von der tiefen Verankerung einer durch Nietzsche inspirierten und auch vom dialektischen Materialisten nicht verworfenen *Prozessualität an sich* im Schreiben des Autors. Schon früh notierte er:

Ich vergesse meine Anschauungen immer wieder, kann mich nicht entschließen, sie auswendig zu lernen. Auch Städte, Abenteuer, Gesichter versinken in den Falten meines Gehirns schneller, als Gras lebt.

Oder:

In einer Weise geht es mir besser als vielen anderen, besonders was Erinnerungen betrifft; denn mein Gehirn ordnet es mit den Kunstgriffen der Ästhetik, so daß ich schönere und bedeutendere Bilder sehe als die meisten andern. Freilich scheint dafür mein Gedächtnis schlechter als das vieler, die ich kenne.³⁰

Hier ist erkennbar, wie das Vergessen von Brecht als Bedingung der ästhetischen Produktion betrachtet wird. Die Erinnerung mit den Gedächtnislücken wird, gerade durch die Lücken, zum Material einer Neukonstruktion. Geschichte, auch und zumal die eigene, erscheint als Fiktion, die stets neu erfunden wird. Brecht schrieb ein *Lob der Vergeßlichkeit*, nannte das schlechte Gedächtnis eine »revolutionäre Eigenschaft«. Er lobte die Jugend, die ihre

Bücher nicht ausliest und »ihre Gedanken wieder vergißt«, und machte bei Lao-tse darauf aufmerksam, daß Vergeßlichkeit zum Weisen gehört: er vergißt sein Tal sogleich.

Ich will die Belege hier nicht häufen – sie würden viele Seiten füllen –, sondern lediglich hervorheben, daß Brecht mit der Betonung der produktiven Kraft des Vergessens wieder deutlich auf Gedanken Nietzsches rekurriert. Bei beiden handelt es sich nicht um isolierte Motive, sondern um die Entfaltung ihrer Theorie des Subjekts. Nietzsche schreibt:

Vergeßlichkeit ist keine bloße *vis inertiae*, wie die Oberflächlichen glauben, sie ist vielmehr ein aktives, im strengsten Sinne positives Hemmungsvermögen, dem es zuzuschreiben ist, daß was von uns erlebt, erfahren, in uns hineingenommen wird, uns im Zustande der Verdauung (man dürfte ihn ›Einverseelung‹ nennen) ebensowenig ins Bewußtsein tritt, als der ganze tausendfältige Prozeß, mit dem sich unsre leibliche Ernährung, die sogenannte ›Einverleibung‹ abspielt. [...] ein wenig Stille, ein wenig *tabula rasa* des Bewußtseins, damit wieder Platz wird für Neues [...] – das ist der Nutzen, der, wie gesagt, aktiven Vergeßlichkeit, einer Türwärterin gleichsam, einer Aufrechterhalterin der seelischen Ordnung, der Ruhe, der Etikette: womit sofort abzusehn ist, inwiefern es kein Glück, keine *Gegenwart* geben könnte ohne Vergeßlichkeit.³¹

Es fällt nicht schwer, hier die Züge des armen B. B. wiederzufinden, der sein Glück in der vorläufigen Gegenwart sucht und der zum Subjekt des Neuen, zum Autor neuer Sprache werden kann, weil er, gleich dem »destruktiven Charakter« Benjamins, ständig damit beschäftigt ist, Platz zu schaffen. Brecht schwebte ein revolutionäres Subjekt vor, das sich vom ideologisch standfesten Genossen so sehr unterschied, daß Brecht nie aufhörte, den Dogmatikern von links mindestens so verdächtig zu sein wie den Konservativen. Dieses Subjekt entfaltet lustvoll eine Pluralität; es kann sich überholen und vergessen, weil es sich als »vorläufig« weiß. Wie sagte Zarathustra? »Unstät bin ich in allen Städten und ein Aufbruch an allen Toren.«³³ Der arme B. B. hält, wie Benjamin bemerkte, den Leser nicht auf, sondern ist ein Durchgang:

Wer dieses Gedicht gelesen hat, ist durch den Dichter hindurchgegangen wie durch ein Tor, auf dem in verwitterter Schrift ein B. B. zu lesen ist.³⁴

Anmerkungen

- 1 Vgl. Klaus Schuhmann, *Der Lyriker Bertolt Brecht 1913-1933* (München, 1971), S. 109 ff., der sich auf Heselhaus beruft.
- 2 Vgl. Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück* (Frankfurt, 1979); hier besonders S. 156 ff. (»Brecht und Nietzsche«) und S. 46 ff.
- 3 Edgar Marsch, Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk (München 1974), S. 143.
- 4 Walter Benjamin, *Versuche über Brecht* (Frankfurt, 1966), S. 63 u. 65.
- 5 Vgl. zur »belebenden Wirkung« der Kälte das späte Gedicht *Einst* (10, 933). Anmerkungen dazu bei Wolfgang Hagen, *Listig Nihilistisches. In: Hans-Thies Lehmann/Helmut Lethen, Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen* (Stuttgart, 1978). Vgl. auch Grimm, S. 146 ff.
- 6 Vgl. Jürgen Bay, *Brechts Utopie von der Abschaffung der Kälte* (Stuttgart, 1975), S. 16.
- 7 *Bertolt Brechts Hauspostille. Mit Anleitung, Gesangsnoten und einem Anhang* (Nachdruck 1963), S. 72.
- 8 Bertolt Brecht, *Tagebücher*. Hrsg. v. Herta Ramthun (Frankfurt, 1975), S. 156.
- 9 Bertolt Brecht, *Versuche 1-12. Heft 1-4* (Berlin u. Frankfurt, 1959), S. 116.
- 10 Vgl. Schuhmann, 187 ff.
- 11 Die drahtlose Nachrichtenübermittlung, das Reich der unsichtbaren elektrischen Wellen, hat auf Brecht große Faszination ausgeübt. Sie trägt zur Erfahrung allgemeiner »Gleichzeitigkeit« bei, wie sie zum Beispiel Stefan Zweig 1925 registrierte, als er die wachsende Gleichförmigkeit der Ausdrucksweisen erkannte: »Drei Beispiele sind der Tanz, die Mode, das Kino. Ein viertes Beispiel: das Radio. Alle diese Erfindungen haben nur einen Sinn: Gleichzeitigkeit [...], und diese Gleichzeitigkeit, diese Uniformität berauscht durch das Überdimensionale.« Vgl. Stefan Zweig, *Die Monotonisierung der Welt* (Frankfurt, 1976), S. 8 f.
- 12 Dieser Topos reicht von den frühen Schiffsgedichten bis zum Motto der *Buckower Elegien* (10, 1009).
- 13 Vgl. Benjamin, S. 64.
- 14 Ebd.
- 15 Brecht, *Tagebücher*, S. 205 (Hervorhebung von mir).
- 16 Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden* (München, 1966), Bd. II, S. 281, 282, 286, 289.
- 17 Ebd., S. 278.
- 18 Ebd., S. 279.
- 19 Ebd., S. 345.
- 20 Ebd., S. 363, 366.
- 21 Ebd., S. 360.
- 22 Ebd., S. 356 u. ö.
- 23 Ebd., S. 345.
- 24 Ebd., S. 457 f.
- 25 Ebd., S. 294.
- 26 Siegfried Kracauer, *Straßen in Berlin und anderswo* (Frankfurt, 1964), S. 23. Den Hinweis auf diese Texte Kracauers verdanke ich Genia Schulz' *Siegfried Kracauers Roman »Georg« im Kontext der »Neuen Sachlichkeit«* (Staatsexamensarbeit masch., Berlin, 1977).

27 Kracauer, S. 24.

28 Vgl. Grimm, S. 223.

29 Einen Ansatz dazu anhand der *Chroniken* in der *Hauspostille* bietet meine Dissertation *Subjekt und Sprachprozeß in Bertolt Brechts »Hauspostille«* (Berlin, 1978).

30 Brecht, *Tagebücher*, S. 32.

31 Nietzsche, Bd. II, S. 799.

32 Ebd., Bd. I, S. 212 f.

33 Ebd., Bd. II, S. 377.

34 Benjamin, S. 65.

Wolfram Schlenker (Peking)

Brecht hinter der Großen Mauer

Zu seiner Rezeption in der Volksrepublik China

I

Brechts Interesse an China, dessen Philosophie und Theater und nicht zuletzt an der Politik der chinesischen Kommunisten ist weithin bekannt. Warum dieses Interesse so einseitig blieb und warum Brecht in vermutlich keinem anderen größeren Land der Erde so unbekannt ist wie in China, erweist sich somit als reizvolle Frage. Daß dabei mehr von China als von Brecht zu sprechen sein wird, macht die Sache kompliziert¹, läßt aber auch Brecht in neuem Licht erscheinen. Vor dem fremden Hintergrund, dessen er sich selbst gern bediente, wird manches auffällig, was man an Brecht westlich und östlich des Reichs der Mitte nicht (mehr) so deutlich bemerkte und zeigt: seine politische Angriffslust, sein respektloser Materialismus, seine optimistische Orientierung auf eine wahre soziale Befreiung der Menschen, verbunden mit einer beispielhaften Rücksichtslosigkeit gegenüber aller unlegitimierte Autorität und all dem Dogmatismus und der Metaphysik, die diese meist umgeben. Brecht ist in China einfach neu – im doppelten Sinn: unbekannt und ungewohnt, anders. Etwas Besseres könnte ihm heute kaum passieren. Nach allem, was man vorläufig sehen kann, hat er keine schlechten Zukunftsaussichten – in einer Zeit, in der viele Chinesen, vor allem Jugendliche, nach den Wirren der letzten zwei Jahrzehnte und mehr als einem Jahrzehnt der kulturellen Abstinenz und geistigen Brotlosigkeit nach Neuem hungrig und realistische Einschätzungen der Welt und ehrliche Antworten auf rücksichtslose Fragen suchen.

Den wichtigsten Beweis dafür liefert die *Galilei*-Aufführung, die Ende März 1979 in Peking Premiere hatte und den ersten praktischen Erfolg Brechts in China darstellt. Zum ersten Male lernte damit ein breiteres Publikum diesen Autor und sein Theater kennen, und das Interesse hätte schwerlich intensiver sein können. Das dünne Programmheft ist das bisher bestverkaufte des gerade

dreißig Jahre alten Pekinger Jugendtheaters (Qingnian Yishu Juyuan).*

Die Anfänge

Der Weg zu diesem Erfolg war schwierig, und er selbst ist in diesem riesigen Land erst ein Anfang. Wenn man überhaupt einen genauen Ausgangspunkt für beides bestimmen will, so hat man ihn im Jahr 1959 zu suchen. Damals erschienen die ersten Übersetzungen, und vor allem kam in Shanghai *Mutter Courage* auf die Bühne. Vorher war Brecht wirklich vollkommen unbekannt geblieben – im Gegensatz zu manchen anderen linken Schriftstellern der Weimarer Republik und des Exils, die, meist über die Sowjetunion, schon vor 1949 in China bekannt geworden und übersetzt worden waren, wie zum Beispiel Marchwitza oder Friedrich Wolf. Was die deutsche Literatur betrifft, hielt (und hält) man sich bisher im wesentlichen an einen Kanon »großer deutscher Literatur« von Lessing über Goethe, Schiller und Heine bis hin zu Thomas und Heinrich Mann, ähnlich der »Erbe«-Pflege in der DDR der fünfziger Jahre und deren Leitlinie. In diesem Kanon spielt Brecht eine ganz beiläufige Rolle.² Tatsächlich war auch alles, was an deutscher Literatur nach China gelangte, wenigstens nach 1949 sehr stark von dem bestimmt, was von der DDR und der Sowjetunion mit Vorliebe ausgewählt und verbreitet wurde. Hier liegt sicher ein wesentlicher Grund, warum Brecht lange Zeit den Sprung über die Große Mauer nicht schaffte – war er doch selbst in der DDR und der Sowjetunion relativ isoliert.³ Das spiegelt sich in China unter anderem darin wider, daß die chinesischen Germanisten, die nach dem Krieg bis Anfang der sechziger Jahre in der DDR studierten, Brecht auf der Universität meist nicht begegnet sind und allenfalls einmal das Berliner Ensemble und Brecht selber routinemäßig besuchten – keiner hat darüber etwas Besonderes zu berichten. Kaum anders sieht es bei Theaterleuten aus, von denen ein großer Teil in der Sowjetunion ausgebildet wurde. Die Pekinger Regisseurin des *Galilei*, Chen Rong, die von 1954 bis 1959 in Moskau Theaterwissenschaft studierte, erzählt, das Berli-

* Einfache römische Ziffern im Text beziehen sich auf die Nummern der chronologisch geordneten Aufsätze und Artikel über Brecht (s. u.). Soweit es sich dabei um Zeitungsartikel von einer Seite handelt, habe ich auf Seitenangaben verzichtet.

ner Ensemble habe in dieser Zeit zwar auch einmal in Moskau gespielt, sei aber nicht übermäßig beliebt gewesen. Ihre recht konservativen Professoren hätten alles außer Stanislawski abgelehnt und gerade Brecht bloß als Neuerer in formaler Hinsicht, im Grunde also als Formalisten betrachtet – sie selbst damals übrigens auch. Nur in ihrer Freizeit habe sie sich noch anderes im Theater angesehen als das, was ihrem Studium entsprochen habe, das sich eben im wesentlichen auf Stanislawsks System konzentrierte. Erst jetzt in der Arbeit an *Galilei* habe sie Brecht als großen Marxisten kennengelernt. Man kann das mit ruhigem Gewissen als ein gültiges Beispiel für die Richtung des Einflusses der Sowjetunion bis Anfang der sechziger Jahre nehmen. Zur selben Zeit waren auch sieben Theaterexperten aus Rußland in China, die an Theaterhochschulen arbeiteten und oft, wie Huang Zuolin, der Koregisseur des *Galilei* in Peking, mir erzählte, das letzte Wort hatten. »Sie waren alle Stanislawski-Schüler und sprachen nie von Brecht – das war in China nicht anders als in allen anderen Ländern, wo die Sowjetunion Einfluß hatte, mit Ausnahme Nordkoreas und Polens.« Später kam die Kulturrevolution – unter dem Strich kann man innerhalb der dreißig Jahre kultureller Entwicklung des neuen China jenen Einfluß immer noch als den wichtigsten und nachhaltigsten aus dem Ausland bezeichnen.

So nimmt es nicht wunder, daß Brecht erst dann, als sein hinterlassenes Werk besser in den Kulturbetrieb der DDR integriert war und der Zufall eine wichtige Rolle gespielt hatte, den Weg nach China fand. Zwar hatte schon 1954 Günther Weisenborn auf einer Chinareise, bei der er auch von Mao Zedong empfangen wurde, den von diesem wohl gebilligten Vorschlag gemacht, Brecht einmal einzuladen. Doch weiß man nicht, ob es sich bei dieser Billigung nicht bloß um chinesische Höflichkeit handelte – was ich für das Wahrscheinlichere halte –, noch auch, ob tatsächlich jemals eine Einladung an Brecht erging. Da Brecht bald nach dem fraglichen Zeitpunkt starb, wäre diese Begegnung mit China ohnehin unmöglich gewesen. Der erste Schritt in der Rezeption des Brechtschen Werkes ist also der 1959 noch engen Freundschaft Ostdeutschlands mit China und der auswärtigen Kulturpolitik der DDR zu verdanken – aber freilich auch der erste Mißerfolg Brechts. 1959 war das zehnjährige Jubiläum der beiden Staaten zu feiern, und dazu schlug die DDR im Austausch gegen eine Aufführung des alten chinesischen Stückes *Zehn Schnüre*

*Kupfergeld*⁴ vor, das Renommierstück des Berliner Ensembles, die *Mutter Courage*, aufzuführen. Und nach allem, was wir schon wissen, kann es ebenfalls kaum wundernehmen, daß diese Aufgabe nicht einem in der Sowjetunion oder in China von sowjetischen Spezialisten ausgebildeten Regisseur übertragen wurde, sondern einem (allerdings namhaften) Theatermann, der seine Ausbildung in Westeuropa erhalten hatte: nämlich dem bereits erwähnten Huang Zuolin, dem Leiter des Shanghaier Volkstheaters, der auch 1979 in Peking – trotz seines beträchtlichen Alters von 74 Jahren – an der *Galilei*-Aufführung beteiligt war. Huang war auch der erste, der in China einen Aufsatz über Brecht publizierte: und zwar 1959, im Zusammenhang mit jener *Courage*-Aufführung.

Dieser Anfang war noch ein wenig undifferenziert, die Einschätzung sehr pauschal und gegenüber den herrschenden Vorurteilen sehr darauf bedacht, Brecht respektabel zu machen. Außerdem war auf die chinesisch-ostdeutschen Beziehungen Rücksicht zu nehmen. Da wird zunächst Pieck, dann eine SED-Erklärung zitiert, ganz in diesem Sinn hervorgehoben, Brecht sei ein hervorragender Friedenskämpfer gewesen, und schließlich – für den heutigen Leser ein wenig peinlich – als Beispiel für Brechts parteitreue Haltung sein Brief an Ulbricht zum 17. Juni 1953 zitiert.⁵ Nach China hin wird er dem Leser so vertraut gemacht: »Brecht verehrte auch unseren großen Führer Mao Zedong; in seinem Zimmer hing ein Bild von ihm. Er übersetzte Gedichte des Vorsitzenden Mao und schrieb Artikel über sie. Er war auch der Ansicht, daß der Aufsatz des Vorsitzenden Mao *Über den Widerspruch* das beste Buch gewesen sei, das er 1955 gelesen habe.⁶ Er nannte den Vorsitzenden Mao den größten Dialektiker der Gegenwart. Außerdem studierte er klassische Gedichte Chinas, schrieb selbst entsprechende Gedichte und verfaßte auch Gedichte mit chinesischem Hintergrund« (I, 25). Und als Haupttendenz in Brechts Schaffen bezeichnet Huang den Haß auf den imperialistischen Krieg, Brechts Haß auf Imperialismus, Faschismus und Kapitalismus überhaupt.

Im übrigen beschäftigt sich der Aufsatz aber mit Brechts Theater, und die von nun an entstehenden Artikel über Brecht zeigen ebenso wie die Übersetzungen, daß er im wesentlichen als Theatermann und Stückeschreiber rezipiert wurde (man vergleiche dazu auch die im Anhang abgedruckte chronologische Bibliographie). Bis 1962 wurden sechs Stücke, in einem Band mit drei

Stücken auch Gedichte und zwei theatertheoretische Aufsätze Brechts veröffentlicht, und 1963 erschienen in einem nicht nur Brecht gewidmeten Band weitere Theaterschriften, darunter das *Kleine Organon*. Danach erschien bis 1979 nichts mehr. Entsprechendes findet man in der Sekundärliteratur. Nach dem Artikel Huangs von 1959 gab es 1962 plötzlich eine förmliche Explosion von Aufsätzen, sämtliche über das Theater Brechts; doch ab Februar 1963 herrschte wieder Grabesstille. Erst 1979 begannen im Zug der *Galilei*-Aufführung erneut Artikel zu erscheinen, oder man bezog sich öffentlich auf Brecht. Kein einziger Satz der Prosaschriften Brechts ist bislang übersetzt und publiziert worden, und von den Gedichten liegt nur die natürlich schon lange nicht mehr greifbare kleine Sammlung von 1959 vor. Die eigenartigen zeitlichen Proportionen lassen sich nur im Rahmen der damaligen Kulturpolitik erklären. Bekanntlich hängen Publikationen wie Literaturübersetzungen oder theoretische Abhandlungen entweder von bestimmten, von zentralen Instanzen gebilligten Plänen ab oder, wenn es solche nicht gibt, einfach von der kulturellen Atmosphäre, die wesentlich von dem bestimmt wird, was führende Mitglieder der KP oder Angehörige des Kulturmamisters in dem betreffenden Zeitraum geäußert haben bzw. wie die ideologischen Weichen jeweils gestellt sind. Da dies meist nicht in einer öffentlichen und expliziten Form geschieht, ist eine Analyse sehr schwierig. Da sie aber unabdingbar für die Erklärung des eigentümlichen Verlaufs der Brecht-Rezeption in China ist, will ich versuchen, wenigstens einige Hinweise zu geben.

Mutter Courage

Die Schwierigkeiten, auf die Brecht in der chinesischen Theaterwelt stieß, werden am Beispiel der Umstände der Inszenierung von *Mutter Courage und ihre Kinder* deutlich. Da der Shanghaier Regisseur Huang Zuolin bis heute die wichtigste Figur in der Brecht-Rezeption ist, zunächst einige Worte über ihn. Aus einer begüterten Familie Tianjiner (Tientsiner) Geschäftsleute stammend, war er beim standesgemäßen Studium der Ökonomie in England Ende der zwanziger Jahre mit dem europäischen Theater in Berührung gekommen. Nach einer mehrjährigen Geschäftstätigkeit zu Hause kehrte er nach England zurück und studierte dort von 1935 bis 1937 Theaterwissenschaft. 1936 lernte er das Werk

Brechts kennen und las vor allem mit Interesse und Überraschung dessen Essay über *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst*.⁷ Huang war damals noch kein Kommunist – dazu wurde er erst nach der Befreiung Chinas –, sondern noch Reformist. Sowohl ästhetisch als auch weltanschaulich war er stark von Shaw beeinflußt, der übrigens auch gewisse Kontakte zu Huang hatte und ihm zum Beispiel sein Erstlingswerk mit dem Titel *we – west and east* kurz kommentierte. Huang faszinierte an Brecht damals weniger dessen politische Haltung und ihre Umsetzung in Theater als die Beschäftigung eines bekannten westlichen Theatermannes mit dem traditionellen Theater seines eigenen Landes – patriotische Gründe, die auch in dem zitierten Artikel von 1959 noch stark hervortreten. (Noch jetzt stellen viele einführende Artikel Brecht als einen Verehrer Chinas vor.) Erst später entdeckte Huang, wohl im Rahmen seiner eigenen politischen Entwicklung, den Marxisten in Brecht. Nach seiner Rückkehr nach China, wo er in der Theatermetropole Shanghai bald ein eigenes Theater gründete, konnte er erst nach 1945 wieder Stücke von Brecht in englischen Übersetzungen kaufen, jedoch keine theatertheoretischen Schriften. Während seiner Englandsaufenthalte hatte er natürlich auch das Theater anderer Länder wie Frankreich, Deutschland und Polen kennengelernt und sogar expressionistisches Theater gesehen, so daß er wohl der beste Kenner westeuropäischen Theaters in China ist. Nach der Befreiung 1949 setzte sich Huang bereits für Brecht ein, stand aber damit ebenso allein wie mit anderen Ideen zur Veränderung des chinesischen Sprechtheaters.

So mußte jener Zufall zu Hilfe kommen, daß die DDR Brechts Stück in Vorschlag brachte, bevor Huang an seine erste Brecht-Inszenierung gehen konnte. Wenn sein erster Versuch mit Brecht eine Niederlage wurde, wie er selbst sagt, und das Publikum das Stück ablehnte (schon nach einer Woche kamen nicht mehr genug Zuschauer), ist das aber nicht unbedingt eine Bestätigung dafür, daß die künstlerischen und kulturpolitischen Autoritäten in ihrer Ablehnung Brechts rundweg von den Bedürfnissen und Wünschen des chinesischen Publikums ausgingen. Die ganzen Umstände waren für die Aufführung sehr ungünstig. Die Aussage des Stücks gegen den Krieg paßte nicht in die damalige Situation Chinas und bot keinerlei Aktualität. Darüber hinaus war dem Publikum der historische Hintergrund der *Mutter Courage*

natürlich ebenso fremd wie die genauerer historischen Bedingungen, unter denen Brecht das Stück geschrieben hatte. Offenbar hatten die für die kulturellen Verbindungen verantwortlichen Funktionäre der DDR bei dieser Stückwahl einfach gedacht, sie könnten mit der *Mutter Courage* als einem gleichsam international anerkannten Qualitätsprodukt der neuen Theaterkunst der DDR in China zu Ansehen verhelfen, ohne sich lange den Kopf zu zerbrechen.

Huang ließ die Schauspieler in der gewohnten Weise spielen. Andererseits lehnte er sich hinsichtlich der Ausstattung und des Bühnenbildes sehr stark an das Modell des Berliner Ensembles an – Fotos der Aufführung zeigen eine verblüffende Ähnlichkeit. Vermutlich hat gerade das den Reiz der Aufführung noch weiter verringert. Schwierigkeiten mit der Übersetzung des Textes kamen hinzu. Dan Lin, die Darstellerin der Mutter Courage und Frau Huangs, sagte mir, sie und andere Schauspieler hätten oft den Inhalt und den Sinn des Textes nicht richtig verstanden. So interessierte sich niemand für das Stück, und diejenigen, die schon Vorbehalte gegen Brecht hegten, wurden darin bestärkt. Es hatte auch nur eine unzureichende Vorbereitung der Schauspieler und kaum eine der Öffentlichkeit stattgefunden. Erst etwas später wurde der Artikel Huangs publiziert, woraufhin einige sich gerne das Stück (noch) einmal angesehen hätten; aber da war es bereits abgesetzt. Doch Huang Zuolin ließ sich durch diesen Mißerfolg nicht entmutigen. Die Lehren seiner Niederlage trugen zum Erfolg des *Galilei* volle zwanzig Jahre später bei – von der Stückwahl angefangen bis zu konkreten Methoden in der Regie des Stücks und in dessen öffentlicher Vorbereitung.

Das chinesische »Sprech«-Theater

Huang war es gewohnt, ziemlich allein zu stehn bei seinen verschiedenen Versuchen, die naturalistischen Fesseln des chinesischen Theaters zu sprengen. Auch heute noch wird in China ein Theater gespielt, das sehr stark am Naturalismus Ibsens oder Tschechows orientiert ist. Zwischen dem traditionellen Musiktheater Chinas und dem aus dem Westen stammenden Theater, das zur Unterscheidung auf chinesisch »Sprechtheater« (*huaju*) genannt wird, herrscht eine scharfe Trennung, und alle Versuche, beide Formen füreinander fruchtbar zu machen, scheiterten

bislang. Vor ungefähr siebzig Jahren über Japan nach China gekommen, wurde das Sprechtheater vor allem von den fortschrittlichen Kräften dafür genutzt, gesellschaftlich und politisch aktuelle Inhalte zu transportieren, wozu die Peking-Oper und die Lokalopern nicht in der Lage waren. Es entwickelte sich in China also im Gegensatz zur nationalen Tradition – das war in diesem halbfeudalen, halbkolonialen Land, das von so scharfen Widersprüchen geprägt war, vielleicht eine Notwendigkeit. Sicher ist, daß diese Konkurrenz seither andauert und das Sprechtheater von der großen alten Oper noch immer überschattet wird. Vielleicht ist auch dieser Widerspruch von alt und neu, von bürgerlichem und sozialistischem Theater einerseits und alter, feudaler Opernkultur andererseits zu stark, als daß bisher ein ernsthafter Austausch hätte in Gang kommen können. Verwunderlich ist das nicht in einem riesigen Land, das im Begriff ist, ein halbes Jahrtausend an Entwicklung in hundert Jahren hinter sich zu bringen, und in dem noch in jedem Bereich Altes und Neues in schärfstem Kontrast nebeneinander zu finden sind. Bisherige Reformen an der Oper, die seit dreißig Jahren immer wieder durchgeführt wurden, haben zwar das Fortschrittliche in der Operntradition herausgehoben und die Form auch für fortschrittliche neue Inhalte benutzt; aber grundsätzlich ist die Kluft zwischen Musik- und Sprechtheater nicht kleiner geworden. Wenigstens beim etwas älteren Teil des Publikums in der Stadt und auf jeden Fall auf dem Land spielen die Opern nach wie vor die Hauptrolle. Sie haben ihren Stil, ihre Darstellungskunst, ihre Bühne und ihr fachkundiges Publikum, um das Brecht das chinesische Theater so beneidete.

Das Sprechtheater muß noch darum kämpfen. Huang berichtet dazu ein nettes Beispiel:

When our modern drama troupes go to perform 'spoken' dramas instead of the traditional operas in the villages, they often come up against an embarrassing situation. The curtain has risen and the play is on, but the peasants still stay outside the hall, smoking or chatting; and when asked to take their seats they may retort, 'What's the hurry? The music hasn't started. Those fellows on the stage are just having a chat like ourselves! We shall go in when they begin to sing!' (III, 109)

Der einstmals importierte, sehr stark vom Naturalismus geprägte Stil dominiert seither und hat sich kaum weiterentwickelt. Ein typisches Beispiel ist Cao Yus Stück *Gewitter* (*Lei yu*), das 1933 großes Aufsehen erregte, dem Sprechtheater in Shanghai und

anderen großen Städten viel Zulauf verschaffte und auf die fortschrittlichen Kräfte großen Einfluß ausübte. Es erzählt die Geschichte einer so reichen wie konservativen Fabrikanten- und Gutsbesitzerfamilie, deren gesellschaftliche und moralische Verfaultheit und Hohlheit durch die Zuspitzung innerer und äußerer Widersprüche und ihre Lösung in einer gewaltigen Katastrophe gezeigt wird. Das Stück hält die Einheit von Ort, Zeit und Handlung strengstens ein und zeigt Gesellschaftliches überhaupt nur durch die Form bestimmter privater, intimer Verhältnisse. Deshalb ist es auch gezwungen, mit einer großen Menge verwickelter Beziehungen und überraschender Zufälle zu arbeiten. Das Bühnenbild dazu – man benutzte 1979, bei einer Pekinger Wiederaufführung des in der Kulturrevolution verbotenen Stücks, genau das gleiche wie vor vierzig Jahren – war naturalistisch und schuf klassische Interieurs; was immer die Bühne technisch zu bieten hatte, wurde eingesetzt. Sehr typisch sind ferner romantische Elemente, vor allem bei Höhepunkten und beim Knotenpunkt des ganzen Stücks: Konvulsionen von Gefühl, begleitet von heftigem Regnen, Stürmen, Donnern und Blitzen unter Verwendung verschiedenster Lichteffekte – insgesamt perfekttestes Illusionstheater, das den Zuschauer auf dem Weg der bedingungslosen Einfühlung in den Genuss katharsisähnlicher Gefühle kommen lassen möchte.

Kaum anders sehen neue chinesische Theaterstücke aus. Die meisten verwenden als organisierendes Prinzip der Fabel eine Familiengeschichte, was angesichts der bedeutenden Rolle, die auch heute noch die Familie in China spielt, offensichtlich die Einfühlung der Zuschauer am besten zu gewährleisten vermag. Alle verwendeten Techniken dienen dazu, Illusion der Wirklichkeit möglichst perfekt und lückenlos zu erzeugen und den Zuschauer möglichst vollständig in den »Fluß der Dinge« hineinzureißen. Das gilt auch da, wo ausnahmsweise einmal formal experimentiert wird. Werden auf der Bühne beispielsweise zwei Darstellungsebenen verwendet, so dient das wie bei der Filmtechnik des Einblendens dazu, etwas auf der einen Ebene nur Vorgestelltes direkt zu zeigen, um der Phantasie der Zuschauer auf die Sprünge zu helfen. Wird der Film eingesetzt, dann, um das Bühnenbild noch mehr der abgebildeten Realität anzugeleichen. Auch Musik wird viel verwendet, aber in schroffem Gegensatz zur chinesischen Oper nicht original, sondern grundsätzlich als glatte,

technische Konserve – auch dort, wo die Figuren auf der Bühne etwas zu singen haben: sie dürfen dann, wie im Film, die Mundbewegungen imitieren. Möglichst vollkommen und in großen Besetzungen gespielt, hat sie eine treue Dienerin der dramatischen Handlung zu sein und ist nur dazu da, die erwünschte Atmosphäre mit herzustellen und den Zuschauer in das erwünschte Gefühl einzuwiegeln. Die meist mit Material des 19. Jahrhunderts arbeitende Musik hat eine ausgesprochen romantisierende Wirkung. Andere romantische Elemente innerhalb der naturalistischen Darstellung sind in den neuen Stücken eher noch stärker als in den klassischen wie *Gewitter* von Cao Yu. Sie dienen vor allem der Hervorhebung von Heldenfiguren, die hier eine große Rolle spielen. Ein verhältnismäßig typisches Beispiel ist ein Stück über den früheren Außenminister Chen Yi, aus dem ich zur Verdeutlichung eine Szene schildern will.

Als Chen Yi 1937 von kommunistischen Guerillas der Prozeß gemacht wird, weil sie ihn für einen Kapitulanten halten, erzählt eine alte Frau, wie er sich persönlich im heftigen Gefecht um ihren verwundeten Sohn gekümmert habe – das wird dann in einer stummen Szene mit viel Schlachtenlärm, lodernden Feuern im Hintergrund und möglichst naturgetreuer Landschaftskulisse wie in einem Film eingeblendet. Was also in der Phantasie der alten Frau auf der Bühne abrollt, sieht der Zuschauer im Parkett vor sich; der Phantasie erzeugenden Macht der Sprache wird nicht mehr recht getraut. Infolge des bewegenden Berichts der blinden Alten, die Chen Yi als guten Sohn des Volkes kennzeichnet, wird er von den wilden Guerilleros nicht hingerichtet – keineswegs aus Einsicht in die richtige Linie Chen Yis, sondern aus Gefühl, das auch den Zuschauer erreichen soll. Die ganze Szene wird extrem romantisch gespielt, unter Einsatz gefärbter Beleuchtung, mit heftigen Gefühlsäußerungen der Beteiligten. Die alte blinde Frau in bunten Lumpen, krumm am Krückstock humpelnd, ist eine typische chinesische Theaterfigur, an der man auch den Einfluß der Oper sieht. Sie bricht aus dem Hintergrund in die Szene herein wie ein *deus ex machina*, der dem Geschehen die nötige glückliche Wendung gibt, und am Ende blickt alles in Verehrung auf Chen Yi.⁸ Die verwendeten theatralischen Mittel dienen somit dazu, möglichst tiefgehende Gefühle beim Zuschauer auszulösen und seine Identifikation oder Nichtidentifikation mit bestimmten Figuren herzustellen – im Vordergrund steht nicht unbedingt ein

wirklich realistisches oder, um Brechts Begriff zu verwenden, ein praktikables Abbild der Wirklichkeit. Stärker noch als in den älteren Stücken aus der Zeit vor der Befreiung oder auch noch in manchen der frühen fünfziger Jahre wird in neueren Stücken oft mit sehr einfachen Fabeln und leicht überschaubaren Widersprüchen zwischen Figuren gearbeitet. Deren Charakterisierungen sind häufig stark vereinfacht, enthalten keine Widersprüche und erlauben deshalb auch keine Entwicklung der Figuren. Was auf der Bühne abläuft, verlangt vom Zuschauer keine intellektuelle Anstrengung, weckt keine Überraschung, sondern eine Reihe von Gefühlen und im besten Fall die Erinnerung an bestimmte politische Leitlinien und Grundsätze, im schlimmsten Fall – Langeweile. Nichts könnte einem solchen Theater ferner liegen als Verfremdung. Positives und Negatives ist klar geschieden und meist auf den ersten Blick erkennbar – schon die Rollenbesetzungen mit bestimmten Schauspielertypen sorgen dafür.

Brecht charakterisierte sein Theater zuletzt als dialektisches, und gerade darin ist vielleicht am präzisesten auch der Unterschied der Brechtschen Dramaturgie zur vorherrschenden in China zu fassen: diese ist metaphysisch, gerade hier, wo Brecht soviel zur Entwicklung seiner dialektischen Betrachtungsweise der Welt und des Theaters hernahte, bis hin zu jener berühmten Schrift Maos. Doch wäre es ungerecht, würde man dieses chinesische Theater den Publikumsbedürfnissen und den Produzenten selbst zuschreiben. Die Hauptverantwortung dafür tragen ohne Zweifel die Produktionsbedingungen, unter denen die Stücke geschrieben und inszeniert werden – und damit die Kulturpolitik, die Maßstäbe setzt, in die der Realismus Brechts kaum paßt. Die meisten Stücke sind auf Bestellung geschrieben, erfüllen bestimmte politische, ideologische Aufträge und haben sich an sehr enge ästhetische Maßstäbe zu halten. Vor allem das letztere ist wohl das größte Problem. Auch in China ist die Kunst »nicht befähigt, die Kunstvorstellungen von Büros in Kunstwerke umzusetzen«, wie Brecht gegen die Kulturpolitik der DDR schrieb (vgl. 19, 545).

Zur herrschenden Ästhetik in China

Es lohnt sich, auf diese Kunstvorstellungen in China einen Blick zu werfen. Von vielen chinesischen Theoretikern und manchen Künstlern wird in offiziellen Äußerungen hervorgehoben, daß die

Kunst ihren Namen nur verdient, wenn sie die Realität schöner darstelle, als sie sich im täglichen Leben ausnimmt. Auch Mao Zedong hat 1942 in seinen kulturpolitisch immer noch grundlegenden Reden in Yanan über Literatur und Kunst dargetan, das Volk brauche Kunst deshalb, weil »das in Werken der Literatur und Kunst widergespiegelte Leben in seinen Äußerungen erhabener, schärfer ausgeprägt, konzentrierter, typischer und idealer und folglich auch allumfassender als die Alltagswirklichkeit sein kann und soll«.⁹ In dieser Kriterienreihe muß man die Bestimmungen »erhabener« und »ideal« beachten – auch Huang Zuolin zum Beispiel sagte 1962 in einer Rede über Brecht: »We consider it impossible, if not distasteful, to present life as it is on the stage without any embellishments« (III, 103). Viele der erwähnten Phänomene auf der chinesischen Bühne lassen sich darauf zurückführen. Zum Problem wird das, wenn es, wie schon an Beispielen gezeigt, zur Verkleinerung oder Vernachlässigung bestimmter Widersprüche führt. Mao, nach dessen Wunsch die Kunst den Massen helfen soll, »die Geschichte vorwärts zu treiben«, hoffte, daß die Kunstwerke »die Volksmassen aufrütteln, in Begeisterung versetzen und dazu *treiben* können, für die Änderung der Verhältnisse [...] sich zusammenzuschließen und zu kämpfen«.¹⁰ Die Kunst soll dadurch wirken, daß sie bestimmte Gefühle erzeugt und durch sie die Menschen in Richtung ihrer objektiven Interessen in Bewegung setzt. Diese durchaus traditionelle Definition der Kunst enthält als Kern die Einfühlung, die suggestive Wirkung. Auch Mao ist davon überzeugt, daß die Menschen ins Theater gehen, »um mitgerissen, gebannt, überzeugt, beeindruckt, erhoben, entsetzt, ergriffen, [...] in Schwung gebracht« zu werden. Und wenn sie nach Auffassung Maos auch nicht »aus ihrer eigenen Zeit entführt« werden sollen, wie es bei Brecht weiter heißt, so trifft dies doch auf die konkrete Theaterpraxis Chinas beinahe so sehr zu wie der letzte Punkt in Brechts Aufzählung der Wirkungen des aristotelischen Theaters, das die Menschen »mit Illusionen versehen« möchte (vgl. 15, 300).

Doch bevor man diese Bestimmungen mit Brechts Realismus-Auffassung vergleicht, sollte man folgendes bedenken. China stand, sowohl was die inneren Widersprüche als auch was seine Auseinandersetzung mit dem Imperialismus betraf, in einem Kampf auf Leben und Tod, der erst sieben Jahre später sein vorläufiges Ende fand. Gleichzeitig bestand die Masse der revolu-

tionären Kräfte, die Bauern, vorwiegend aus Analphabeten mit einem niedrigen kulturellen Niveau. Die Kunst hatte also an erster Stelle und absolut vorrangig dem Klassenkampf und dem nationalen Befreiungskampf zu dienen und Mittel zu finden, wie der vorhandene Kampfesmut und revolutionäre Elan der bäuerlichen Massen verstärkt und in die richtige Richtung gelenkt werden konnte. In dieser Situation mußten andere Funktionen der Kunst zurücktreten, die mit ihrem allgemeineren Charakter als einer besonderen Aneignungsweise der menschlichen und natürlichen Realität durch den Menschen zusammenhängen. Zwar sollte die Kunst nach Maos Auffassung auch zur Hebung des kulturellen Niveaus der riesigen Bauernmassen und der Masse der Kader beitragen; doch sollte sie bezüglich der unmittelbaren politischen Absichten darauf orientiert werden, die Menschen über ihre aus ihrer Lage unmittelbar hervorgehenden Gefühle zu mobilisieren. Eine Kunst, die Erkenntnis und Dialektik zur Quelle des Kunstgenusses und auch der Befähigung zum Kampf um soziale Befreiung machen will, war unter diesen Bedingungen nicht zu entwickeln. Schließlich hat auch Brecht unter den Bedingungen des spanischen Bürgerkriegs in dem Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* zu aristotelischen Kunstmitteln gegriffen, um eine schnelle mobilisierende Wirkung zu erzielen. Welche Probleme aus dem Bewußtseinsstand vor allem der bäuerlichen Massen auch noch viele Jahre nach der Befreiung resultierten und wie sie von Mao Zedong durchaus für bestimmte Zwecke benutzt wurden, zeigt etwa die Frage des Personenkults, die in der Kulturrevolution eine so große Rolle spielte und auf dem jahrtausendlang geprägten Verhältnis zwischen Kaiser und Bauern beruhte – man mag die von E. Snow berichtete Auffassung Maos von diesem Phänomen werten wie man will.¹¹

Für die kulturelle Entwicklung müssen aber zahlreiche Probleme entstehen, wenn diese relativ engen Bestimmungen auch bei einer Änderung der Situation aufrechterhalten werden. Nicht wenige im Kulturbereich halten das für einen der Gründe für die insgesamt relativ stagnierende Kunstentwicklung nach der Befreiung. Die nach 1949 getroffenen konkreten Festlegungen dessen, was unter proletarischer oder sozialistischer Kunst zu verstehen sei, gehen ebenfalls in diese Richtung: die spezifisch künstlerische Widerspiegelungsweise der Realität wird als eine betrachtet, die hauptsächlich über Gefühle den Rezipienten erreicht und deshalb vor

allem auf solche Mittel verwiesen ist, die Gefühle zu verursachen vermögen – natürlich nicht irgendwelche Gefühle, sondern solche wie Begeisterung für den Sozialismus, Identifikation mit kämpferischen Helden oder Haß auf Unterdrücker. Eine wesentliche Rolle spielt dabei seit der Befreiung das Begriffspaar revolutionärer Realismus und revolutionäre Romantik, das vermutlich unter dem Einfluß der Sowjetunion entstanden ist und zuerst von Mao Zedong verwendet wurde. Weitgehend unabhängig vom Realismusbegriff, wie er von Marx und Engels oder in späteren Diskussionen in der westlichen Arbeiterbewegung und auch in der Sowjetunion entwickelt wurde, betont dieses Begriffspaar den subjektiven Faktor:

Die Marxisten sind die nüchternsten revolutionären Realisten, gleichzeitig sind sie aber auch sehr reich an revolutionären Idealen. [Auf die Kunst übertragen heißt das:] Das grundlegendste Wesen dessen, was wir als revolutionäre Romantik bezeichnen, ist der revolutionäre Idealismus und sein Ausdruck in der künstlerischen Methode.¹²

Zhou Yang, den ich hier mit einer Rede auf dem Schriftstellerkongreß von 1960 zitiere, war ein alter führender Kulturfunktionär in der Propagandaabteilung des ZK und im Kulturministerium, dessen Ansichten als repräsentativ gelten können. Er geht sogar soweit, die ganze Kunstgeschichte als Entwicklung in zwei Strömen, einem realistischen und einem romantischen, zu fassen und den Sozialismus als die endlich erreichte Stufe zu bezeichnen, auf der beide dialektisch verbunden werden können.

Setzt man Objektives und Subjektives so zueinander ins Verhältnis, verkommen sie leicht zum metaphysischen Gegeneinander; das Subjektive kann dem Objektiven aufgefropft werden. Der Realismus einer Kunst, die den Fortschritt der Menschheit aus den objektiven Verhältnissen selbst hervorgehen sieht und entsprechendes Handeln ermöglichen will, kann eine solche Bestimmung kaum ohne Schaden erdulden. Was von Zhou als revolutionäres Ideal beschrieben wird, war nach Marx' Auffassung bekanntlich nichts, als was aus den materiellen Verhältnissen, die der Kapitalismus geschaffen hat, selbst hervorgeht, und unterscheidet sich gerade dadurch von den Idealen vorhergehender revolutionärer Klassen, die ihr eigenes beschränktes Ziel mit besonders hohen, abstrakten Idealen verkleiden mußten, um den Idealismus und Heldenmut bei sich und ihren Verbündeten zu erzeugen, den der gewaltsame Umsturz der Produktionsverhältnisse erforderte.

Insofern gibt es auch einen qualitativen Unterschied zwischen dem Realismus des Proletariats und dem der Bourgeoisie, der immer beschränkt sein muß. Marx ging mit dem reichlich verbrauchten Begriff des Ideals vorsichtig um, und es erscheint mir fraglich, ob man mit romantischen Mitteln den nüchternen, entschlossenen Blick, der sich gleichzeitig durch keine gegenwärtige schlechte Realität trüben läßt, erzeugen und fördern kann. Nicht daß man den Realismus in der Kunst wieder, nun nach dieser Seite, einschränken sollte, indem man grundsätzlich romantische Mittel ausschließt. Aber die revolutionäre Subjektivität auf romantische Darstellungsformen zu beschränken, scheint mir unmöglich.

Solche Auffassungen haben auf der chinesischen Bühne Gestalt angenommen. Hier wird anstelle einer wirklich dialektischen Verbindung von Parteilichkeit und Realismus das revolutionäre Ideal, die Hoffnung auf eine schöne Zukunft, oft einfach der Realität übergestülpt. Ein Theatermann sagte zu mir: »Je kleiner in Wirklichkeit unsere Wohnungen sind, desto größer und besser stellen wir Wohnungen auf der Bühne auf.« Auch das ist gemeint, wenn von den Künstlern »Erhabeneres« und »Schöneres« verlangt wird. Die naturalistischen wie die romantischen Mittel dienen häufig dazu, nicht die Illusion der Wirklichkeit, sondern die Illusion einer selbst illusionären Wirklichkeit auf der Bühne zu zeigen. Der Fluß der Dinge, in den der Zuschauer geworfen wird, trägt ihn auf den Wellen der Gefühle hinweg aus der schlechten Wirklichkeit in eine schöne Welt des Scheins. Das Theater hat stark eskapistische Züge – sogar dort, wo es revolutionäre Ideale propagiert. Wo es nicht kritisch und nüchtern sein darf, darf es doch illusionistisch sein.

Es gab auch einige Versuche, das Begriffspaar »revolutionärer Realismus und revolutionäre Romantik« im Licht der europäischen Realismus-Diskussionen zu bestimmen. Doch führte das zu keinen bemerkenswerten Ergebnissen. Die Begriffe, obgleich auf einer verhältnismäßig konkreten Ebene angesiedelt, sind merkwürdig abstrakt; als konkretes Beispiel werden meist die Gedichte Maos angeführt, die aber eben nur der Poesie als Vorbild dienen können. Wie erstaunlich weit die Begriffe sind, machte mir Huang Zuolin deutlich, der davon sprach, bei ihrer richtigen Anwendung sei wahrscheinlich sogar Verfremdung möglich. Doch habe ich im übrigen wenige Künstler getroffen, die dieses Prinzip für die Leitlinie ihrer Arbeit erklärten.

Die Unbestimmtheit sichert natürlich auch eine leichte Verfügbarkeit in der Auseinandersetzung mit Künstlern, deren Produktion nicht in die erwünschte kulturelle Landschaft paßt. Zhou Yang wirft angeblich revisionistisch beeinflußten Schriftstellern vor, sie suchten

in der sozialistischen Wirklichkeit besonders nur die dunklen Ecken und den Kehricht der Geschichte. Sie sehen nicht das leuchtende Ganze der sozialistischen Wirklichkeit und die noch hellere kommunistische Zukunft. Wir vertreten die Ansicht, daß die Literatur und Kunst die Wirklichkeit in der revolutionären Entwicklung und die Ideale der noch schöneren Zukunft gestalten, daß sie den revolutionären Realismus mit der revolutionären Romantik verbinden muß. Nur das ist eine machtvolle Antwort auf den Angriff der Revisionisten.¹³

Diese Auffassung kann dazu führen, daß Künstlern Revisionismus vorgeworfen und das Schreiben verboten wird, welche die Realität, die sich schließlich nur aufgrund von Widersprüchen und keineswegs harmonisch entwickelt, auch als widersprüchliche darstellen. Man braucht ihnen dann nur vorzuhalten, sie hätten nicht genug Glauben an das revolutionäre Ideal und ihre Weltanschauung sei nicht in Ordnung. Brecht hatte Leuten wie Lukács entgegnet, man dürfe den Realismus der Kunst nicht an künstlerischen Prinzipien, sondern nur an der Realität selbst messen (19, 416). Daß Lukács auch von Zhou Yang kritisiert wird, ändert nichts daran, daß die Auffassungen beider einer administrativen Gängelung der Kunst Kriterien lieferten. Für Brecht schien die Leistung des Künstlers darin zu bestehen, die Widersprüche in der Wirklichkeit so aufzudecken, daß ihr vorwärtstreibender Charakter erkennbar wird und sich die Fähigkeit, nicht nur der Wunsch, entwickeln kann, diese Widersprüche revolutionär voranzutreiben. Gerade in China, wo man mehr als in anderen sozialistischen Ländern betont hat, daß der Sozialismus eine Übergangsperiode heftiger Kämpfe zwischen Kapitalismus und Kommunismus ist, hat man diese Erkenntnis nicht in die kulturpolitische Praxis aufgenommen. So ähnlich die allgemeine Bestimmung der Aufgaben der Kunst bei Mao Zedong und Brecht ist – den Massen zu helfen, die Geschichte voranzutreiben, nicht nur zu betrachten –, so unterschiedlich ist die Festlegung des Weges, auf dem die Kunst ihr Ziel erreichen kann.

Bei Brecht läuft er über die Erkennbarkeit und Beherrschbarkeit der Welt, in die die Kunst hineinführt und aus der der Rezipient

nicht mehr durch Illusionen und leicht transportable, beliebige Gefühle »gekidnappt« wird. Die Katharsis, die wie ein Ventil den angestauten psychischen Druck lindern soll, der durch unlösbar gesellschaftliche Widersprüche entsteht, wird nicht mehr benötigt und statt dessen durch den Spaß am Widerspruch als demjenigen Element ersetzt, das die bessere Zukunft ermöglicht und das zu beherrschen die Kunst hilft. Die chinesischen Kulturtheoretiker bleiben dagegen auf dem traditionellen Weg: den Menschen werden fertige Gefühle geliefert und hohe Ideale, nacheifernswerte Helden und eine leuchtende Zukunft vor Augen gestellt; mit romantischen Mitteln werden sie mitgerissen und erhoben. Es wird, wie Brecht sagt, »lediglich eine aktive Atmosphäre« geschaffen durch die »Übertragung revolutionären Geistes durch Bühneneffekte«, was aber die Theaterkunst nicht wirklich revolutioniert (15, 175). Einfühlung ist immer noch das unverzichtbare zentrale Kunstmittel. Da ihr die Hervorhebung der Widersprüche und der Veränderbarkeit aller Dinge und Verhältnisse keineswegs günstig ist, wie Brecht oft betont, wird auf der chinesischen Bühne meist darauf verzichtet. Nicht die Dialektik wird zur Seele der Kunst eines neuen Zeitalters; es wird nicht damit begonnen, jahrtausendealte Prinzipien und Wirkungen der Kunst umzuwälzen, sondern die traditionellen Mittel werden einfach mit neuen Idealen gefüllt: »Das kommunistische Ideal muß zur Seele unseres literarischen und künstlerischen Schaffens werden«¹⁴, sagte Zhou Yang, und er stellte die rhetorische Frage:

Kann man mit trüben Farben [...] und den Mitteln des niederen Naturalismus das Antlitz unserer Epoche wiedergeben? [Statt dessen soll] die Anwendung der künstlerischen Methode der Verbindung von revolutionärem Realismus und revolutionärer Romantik [...] unseren Schriftstellern helfen, diese heldenhafte Epoche [des Sozialismus] und die Helden dieser Epoche am echtesten und tiefschürfend zu gestalten.¹⁵

Hier liegen auch die Gründe für das konservative Festhalten am Naturalismus auf der Bühne: er erscheint Kultur- und Theaterautoritäten als probates Mittel zur Übermittlung bestimmter Stimmungen, Gefühle und Ideale, die natürlich wiederum nicht von einem allzu genauen, »niederen« Naturalismus beschädigt werden dürfen. Doch auch Zhou Yang konzediert, daß das Leben »voller Widersprüche« ist. Doch schaffen ideal, also romantisch gestaltete Heldenfiguren Abhilfe, die sich souverän in diesen

Widersprüchen bewegen und die bedingungslose Identifikation der Zuschauer ermöglichen. Sie wagen es,

gegen alle die Interessen des Volkes beeinträchtigenden, negativen Erscheinungen zu kämpfen, [...] sie [überwinden] alle möglichen Schwierigkeiten und Hindernisse [...] und [bahnen] dem neuen Leben den Weg ...¹⁶

Das wird dann von Zhou Yang rezeptartig und normierend vor den versammelten Schriftstellern ausgeführt:

Unsere Literatur und Kunst muß solche Gestalten schaffen, die am besten die Ideale der proletarischen Revolution verkörpern [- das] wurde zur ruhmvollen Aufgabe der sozialistischen Literatur und Kunst, [und diese] neuen Heldengestalten [können] nur aus der Avantgarde des Proletariats und des revolutionären Volkes stammen, [die in der KP organisiert ist].¹⁷

Weitere Bestimmungen folgen; doch das dürfte genügen.

Es liegt auf der Hand und erwies sich in der Praxis, daß sich unter solchen Bedingungen eine Kunst, in der hundert Blumen blühen (was Zhou Yang selbstverständlich auch forderte), nicht entwickeln kann und daß das Werk eines Künstlers wie Brecht auf denkbar widrige Verhältnisse stieß. Zhou Yang vertrat damals zweifellos eine relativ »linke« Position, da 1960 der »Große Sprung« noch hochgehalten wurde und die Mehrheit der Parteiführung offensichtlich noch hoffte, die Mobilisierung des Bewußtseins der Massen als Bedingung dieser großen Bewegung weitertreiben zu können. Erst etwas später fand das 8. Plenum des ZK statt, bei dem, wie man mit Sicherheit annimmt, Mao Selbstkritik wegen Fehlern hinsichtlich des »Großen Sprungs« übte¹⁸, was dann in den Jahren 1961/62 zu einer Änderung der kulturpolitischen Situation führte. Dennoch sind wesentliche Prinzipien, die aus Zhou Yang zitiert wurden, bis heute gültig und je nach Lage mehr oder weniger verbindlich. Selbst die Kulturpolitik der Ultralinken während der Kulturrevolution ist ohne diese Grundlage nicht denkbar, sie ist vielmehr deren Weiterführung – oft *ad absurdum*, etwa was die Gestaltung von Heldenfiguren und die Verwendung romantischer Mittel angeht. Das gilt, obwohl Zhou einer der ersten war, die als »Machthaber auf dem kapitalistischen Weg« gestürzt wurden. Die Geltung wesentlicher dieser künstlerischen Prinzipien und kulturpolitischen Leitlinien ist die Grundlage der beschriebenen Situation des chinesischen Sprechtheaters

und damit das *Hic Rhodus, hic salta!* der Brecht-Rezeption in China.

Kulturpolitische Bedingungen

Die kulturpolitische Umgebung des ersten Schrittes in der chinesischen Brecht-Rezeption im Jahr 1959 war denkbar ungünstig. Als Beispiel dafür mag auch gelten, daß 1959 Helene Weigel versuchte, ihr Berliner Ensemble nach China zu bringen, bei den chinesischen Kulturbhörden jedoch auf keine Gegenliebe stieß. Wirklich entfaltet hat sich die Brecht-Rezeption deshalb erst unter insgesamt veränderten Verhältnissen zwei Jahre später. 1957 war von der KP unter Führung Maos eine Kampagne gegen die »Rechten« eingeleitet worden, die das verstärkte Hervortreten bürgerlicher Strömungen im Laufe der 100-Blumen-Bewegung 1956/57 bremsen und umkehren sollte. Diese Kampagne führte auch kulturpolitisch zu weit, wie manche Rehabilitierungen von Schriftstellern 1978/79 zeigen, die damals bürokratische Erscheinungen in der Partei kritisiert hatten. In der Literatur wurden diejenigen kritisiert und unterdrückt, die einen »breiten Weg des Realismus« beschreiten und eher »mittlere Figuren« in ihrer widersprüchlichen, komplizierten Entwicklung beschreiben wollten – nicht mehr nur romantisierte Helden. 1958 kam dann der »Große Sprung«, der – soweit man jetzt sehen kann – den revolutionären Enthusiasmus der Massen ohne genügende Berücksichtigung der vorhandenen Produktionsverhältnisse und Produktivkräfte ins Feld führte und praktisch scheiterte. Was er kulturpolitisch bedeutete, zeigt die Rede von Zhou Yang. Damals waren, wie man jetzt offiziell lesen kann, »weitere Schriftsteller und Künstler und ihre Werke im Namen des Kampfes gegen die rechte Abweichung scharf angegriffen« worden; »Thematik und Inhalt« wurde den Künstlern »willkürlich diktiert«.¹⁹

Zhou Enlai charakterisierte die Probleme in einer erst kürzlich veröffentlichten Rede im Juni 1961 als Mangel an Demokratie, Existenz feudaler Denkweisen, bürokratische Anwendung enger Schablonen, die »die Leute zu schablonenhaftem Sprechen und Handeln« zwingen, extensive Zensur und administrative Gängelung der Künstler im künstlerischen Bereich durch inkompetente Beamte und Politiker.²⁰ Er sprach dabei auch von einer Zunahme feudaler Gewohnheiten, die sich in China gerne mit besonders

»linker« Politik verbänden. Sie lasse den Massen selbst keine Entscheidungsfreiheit, sondern diktiere ihnen, was für sie gut und sozialistisch sei. Man findet in dieser Rede keine Spur von den normierenden Absichten der Kulturpolitiker der KP, wie sie noch im Jahr zuvor in der Rede Zhou Yangs so hervorstachen. In der folgenden Zeit wurden die wichtigsten Grundsätze, die Zhou Enlai geäußert hatte, in einem Acht-Punkte-Programm²¹ zusammengefaßt, das zum Beispiel die tatsächliche Verbindung der Kunst mit den Bedürfnissen der Kunstkonsumenten und die Verringerung der Rolle der Parteileitungen festlegte, die nur noch die Verantwortung für die politische Linie der Kunstwerke tragen, die künstlerische Produktion jedoch nicht mehr direkt anleiten sollten. Die wirtschaftliche Lage wurde damals, nach den »drei schweren Jahren« 1959 bis 1961, gerade allmählich besser. 1962 kam es zu einer relativ offenen, unbeschwerten Atmosphäre, die sich etwa im Pressewesen in einer früher unbekannten Vielfalt von Artikeln und lebendigen Stilformen ausdrückte. Ein Ausdruck dieser Situation ist auch das plötzliche, öffentliche Einsetzen der Brecht-Rezeption, welches zeigte, daß schon vorher einige Leute Brecht gelesen, übersetzt und diskutiert hatten. Es beweist auch, daß zunächst unter den Sachverständigen durchaus das Interesse vorhanden war, etwas Neues wie die Brecht-Dramaturgie zu studieren, obwohl es aus dem Ausland kam. Art und Umfang einer Rezeption ist wie jede andere kulturelle Tätigkeit im wesentlichen abhängig von der Kulturpolitik.

Die weitere Entwicklung bestätigt dies, wenn auch negativ. Im September 1962 rief der nach der internen Kritik am »Großen Sprung« weniger einflußreiche Mao Zedong zu einer neuen politischen Bewegung, der »Sozialistischen Erziehungsbewegung«, auf. Diese antibürgerliche, antirevisionistische und antisowjetische Bewegung führte auch in der Kulturpolitik dazu, daß wieder mehr politische Maßstäbe angelegt wurden, was prompt dazu führte, daß allen kulturellen Tätigkeiten allzu enge, nur an Tageszielen orientierte Leitlinien aufgezwungen wurden. Sicher traten in jener Zeit auch verstärkt bürgerliche Tendenzen an die Oberfläche, die Mao Zedong und andere befürchten ließen, eine ähnliche Entwicklung wie in der Sowjetunion, die man zu dieser Zeit immer offener zu kritisieren begann, könne auch in China einsetzen. So eroberte die alte, mächtige, feudale Theatertradition gegenüber den Versuchen, eine reformierte, neue Oper zu schaf-

fen, wieder beinahe die ganze Bühne (1962 gab es in Peking nur noch alte, klassische Stücke zu sehen).²² Doch waren sich einige Leute, wie die Rede Zhou Enlais zeigt, schon darüber im klaren, daß eine administrative Lösung solcher Erscheinungen in Wirklichkeit keine war. Dennoch versuchten zunehmend starke Kräfte, diesen Weg wieder zu beschreiten. Im Fall der Brecht-Rezeption versiegte die Publikationswelle ebenso schnell, wie sie aufgetaucht war. Am Ende, 1964, stand nur noch ein heftiger Angriff auf Brecht und seinen beharrlichen Verteidiger, Huang Zoulin, durch Yao Wenyuan – das Wirken der Leute, die man später als »Viererbande« bezeichnen sollte, kündigte sich an. 1963 wurde wieder vermehrt von der Notwendigkeit einer Revolutionierung der Oper gesprochen, 1965 schließlich in vielen Gebieten die traditionelle Oper einfach verboten.²³ 1964 hatte die Frau Mao Zedongs, Jiang Qing, ihren ersten großen Auftritt beim Peking-Oper-Festival über zeitgenössische Themen in Peking. Im theoretischen Organ des ZK der KP, *Hongqi*, kann man 1964 den Satz lesen, der auch für Brechts Theater das Verbot einer Rückkehr auf die Bühne bedeutete:

Wir verteidigen das revolutionäre moderne Theater, das allein die dominierende Position auf der Bühne einnehmen soll.²⁴

In Wirklichkeit führte das, was dann kam, nicht zu einer Revolutionierung der Kunst, sondern unter Anwendung diktatorischer Maßnahmen in die tiefste kulturelle Depression und Verarmung.

Übrigens kann man die verschiedenen kulturpolitischen Strömungen bis zur Kulturrevolution kaum eindeutig an bestimmten Personen festmachen. Selbst von Jiang Qing wird behauptet, sie habe vor 1964 die rechte Strömung auf der Bühne gefördert;²⁵ über Zhou Yang liest man, er habe ausgerechnet Anfang 1964 die Yananer Reden Maos als inzwischen ein wenig veraltet bezeichnet und eine Unterhaltungskunst gefordert, die nicht unbedingt politische Aussagen an die erste Stelle setzen sollte.²⁶ Man kann auch nicht alle Einengung und administrative Bevormundung in der Kulturpolitik einfach der Linie Maos zuschreiben. Angesichts der Quellenlage und der beschränkten Erfahrungen jedes einzelnen unterhalb der zentralen Entscheidungsebenen kann auch heute kein Kulturschaffender, den man fragt, einschätzen, was in jenen Jahren tatsächlich ablief und ob etwa Liu Shaoqi, der

Gegenspieler Maos, eine weniger administrative, wirklich realistische Kunst und einem Ausländer wie Brecht gegenüber offener Kulturpolitik befürwortet hätte – auch er trat in verschiedenen Situationen ultralinks auf, so zum Beispiel 1964 in der sozialistischen Erziehungsbewegung auf dem Land. Möglich ist hier also lediglich, einen Eindruck von der Widersprüchlichkeit, Unsicherheit und Verwirrung der damaligen Situation zu vermitteln, in der es nur einige Monate lang möglich war, Artikel über Brecht zu publizieren.

Die Diskussion um das Brecht-Theater

Die relativ statische, unbewegliche Situation auf der chinesischen Bühne war weniger die Schuld der Künstler selbst als vielmehr die einer Kulturpolitik, welche in China sehr stark auf eine Art kultureller Autarkie gegenüber dem Ausland und eine Festschreibung und Verordnung bestimmter künstlerischer Normen orientiert war. Das behinderte die Entstehung von Neuem beträchtlich, ja machte sie zum Teil unmöglich. Im Theater machte sich einfach Konservativismus breit; was früher einmal gut war, mußte jetzt auch gut sein. Ganz selbstverständlich hielt man in den fünfziger und sechziger Jahren das naturalistische Theater, perfektioniert durch Stanislawskis System, für das Theater überhaupt; und im wesentlichen ist das auch heute noch so. Dabei spielt eine Rolle, daß es in China keine Tradition ästhetischer Theorie gibt, während andererseits junge Leute in allen Bereichen kaum auf leitende, einflußreiche Positionen hoffen können. Um so höher sind die Bemühungen des alten Regisseurs Huang Zuolin zu schätzen, der seine ganze Theaterpraxis hindurch versuchte, ein modernes Theater zu schaffen und insbesondere die Schranken des Naturalismus zu durchbrechen. In diesen Zusammenhang gehört auch Huangs Brecht-Rezeption, die, wie wir sahen, damit begann, daß er die Verwertung chinesischer Tradition bei Brecht bewunderte. Dies entspricht genau seinen eigenen Absichten. In seinem bereits zitierten Aufsatz von 1959 aus Anlaß der *Courage*-Aufführung in Shanghai nimmt er zwar keinen direkten Bezug auf China, betont aber sehr, daß sich das Theater im Westen seit siebzig Jahren aus dem Sumpf des Naturalismus ziehen wolle, mit den verschiedensten, auch absurd Experimenten das in Wirklichkeit aber nicht geschafft habe:

Unter verschiedenen Wegen hat Brecht einen gefunden: nach Osten schauen. [Denn:] Der größte Unterschied zwischen dem Theater im Osten und im Westen besteht darin, daß das westliche Theater die vierte Wand benutzt, um Illusionen zu schaffen, das Theater des Ostens, besonders die chinesische Oper, diese vierte Wand dagegen nie benutzt hat. Es ist für die Beseitigung der Illusionen, es gesteht freimütig ein, daß jetzt Theater gespielt wird. (I, 29)

Obgleich das ohne Zweifel eine Überschätzung des Einflusses des chinesischen Theaters auf Brecht ist, zeigt es doch, wie Huang die Lage beurteilte und wie er sie zu ändern hoffte. Schon 1951 und 1958 hatte er mit zwei eigenen Stücken experimentiert, welche die Regeln des aristotelischen Dramas ignorierten und auch die vierte Wand abbauten.²⁷ 1962 – also in jenem Jahr, in dem die Möglichkeit einer freieren Äußerung verschiedenster Meinungen und ihrer Veröffentlichung vorhanden war – erklärte er in einer später gedruckten Rede auf einer großen Theaterkonferenz in Guangzhou (Kanton) offen, der Naturalismus habe in der jahrtausendealten Geschichte des Theaters

a history of only seventy-five years, and naturalism having fulfilled its historical mission has died a natural death, so to speak. In spite of this, our modern playwrights seem to be fettered by vestiges of this concept (III, 109).

Statt dessen befürwortete er ein weites, vielseitiges Theater, das die eigene chinesische Tradition verwerten, die Rezeption Stanislawskis fortsetzen und von Brechts Theater lernen solle. In der Hauptsache konzentrierte sich die Rede auf Brecht, da er den Zuhörern zum größten Teil unbekannt war. Zu Beginn zählte Huang zehn Kriterien für gutes Theater auf, von denen zwei vor allem von den anwesenden Dramatikern zuwenig beachtet würden: philosophisch-weltanschaulicher Inhalt in Beziehung zu den wesentlichen Problemen des Zeitalters und eine vielseitige, unbeschränkte Haltung zur Dramaturgie (vgl. II). Um zur Erzeugung dieser Haltung beizutragen, versuchte er das historische Bewußtsein der Anwesenden zu heben, indem er ihnen eine Lektion in europäischer Theatergeschichte gab und genau die Geschichte der Entstehung der sogenannten vierten Wand im Theater darlegte. Da sie die Kreativität ernsthaft beeinträchtigte, stimme er Brecht zu, der vorschlage, »to pull down the fourth wall and dispel the illusion of real life. In its place he employed the *Verfremdungsefekt*« (III, 106).

Obwohl die Rede wohlfundiert war und wirklich den Finger auf einige der schwächsten Stellen des chinesischen Sprechtheaters legte, blieb Huang in jener Zeit in der Theaterwelt beinahe völlig isoliert. Sein Aufruf fand keinen Widerhall, wenigstens nicht bei denen, die darüber zu bestimmen hatten, was auf dem Theater zu machen und wie es zu machen sei. Und 1964 war es mit der Bewegungsfreiheit für andere Experimente als die revolutionären Modellopern ohnehin vorbei. Huang machte selbst 1963 noch einen Versuch mit einem eigenen Stück, in dem er die Handlung nicht in einzelne Szenen aufteilte, sondern wie im traditionellen Theater einen Vorgang dem anderen folgen ließ, mit nur einer größeren Pause.

Was das Bühnenbild betraf, wurde die Tradition, nämlich die vierte Wand, abgeschafft. Wir haben den Bühnenraum nach der Methode der chinesischen Malerei ausgenutzt [die auch mit weißen, unbemalten Flächen als Wirkungselement arbeitet] und im tiefen Hintergrund und an den Seiten der Bühne verschiedene Kulissenteile aufgestellt, wodurch mehrere kleine Bühnen geschaffen wurden.²⁸

Wichtig ist hier der Hinweis auf die chinesische Malerei – an ihr pflegt Huang in der Regel seine dramaturgischen Auffassungen zu erläutern, die er unter dem Begriff *Xie yi* (das Wesen beschreiben) im Gegensatz zu *Xie shi* (die Dinge beschreiben) zusammenfaßt.²⁹ So werde etwa auf chinesischen Pferdebildern mit nur wenigen Strichen in großen Zügen das Wesentliche an sich bewegenden Pferden herausgearbeitet, ohne daß diese Bilder abstrakt würden. Dadurch werde auch das Wesen der Dinge selbst unmittelbar abgebildet. Dagegen gebe die westliche Malerei die Wirklichkeit in der Regel naturalistisch wieder – Huang bezieht sich dabei offensichtlich auf die Malerei bis zum Anfang dieses Jahrhunderts. Ähnlich sei der Unterschied zwischen westlichem und chinesischem Theater:

Nach der vorherrschenden Meinung ist das Besondere an der chinesischen Oper die Stilisierung jeder Bewegung. Aber das geistige Wesen dieser Besonderheit ist eben *Xie yi*.³⁰

Nicht nur hinsichtlich der Gestik, auch hinsichtlich des Bühnenbildes, das mit sparsamen, aber bedeutsamen, die Phantasie des Zuschauers herausfordernden Mitteln arbeitet, hinsichtlich der Sprache und allgemein hinsichtlich der Schreibweise selbst könne man vom traditionellen Theater lernen – und all das faßt Huang

unter seine Idee des *Xie yi*. »Nur von dieser Idee angeleitet kann es gelingen«, meint Huang heute, »unsere Sprechtheaterkunst zu einer proletarischen Kunst mit nationalen Eigenschaften zu entwickeln.«³¹

Ich habe hier in einem Vorgriff aus einer neuen Rede Huangs zitiert, die er gegen Ende 1978 in Shanghai am Schluß eines Theaterfestivals hielt, auf dem auch ein neues Versuchsstück von ihm vorgestellt worden war, das wiederum völlig losgelöst von den drei Einheiten und der vierten Wand arbeitete. Diesen Vorgriff muß ich noch ein wenig fortsetzen, um zu zeigen, wie entfernt auch dieser bisher wichtigste chinesische Rezipient Brechts von Brechts Theater ist. Obgleich das Stück für China so unkonventionell gebaut ist, kühn einen Zeitraum von hundert Jahren zu umspannen, und die Stationen der Befreiung Chinas und seines sozialistischen Aufbaus zu veranschaulichen versucht, strebt es doch im wesentlichen die Einfühlung der Zuschauer in die gezeigten Vorgänge und die positiven Figuren an. Es will die Zuschauer »ermutigen und anregen«³² für die Durchführung der Modernisierung des Landes und bedient sich der verschiedensten Mittel, um die Gefühle des revolutionären Volkes in den jeweiligen historischen Perioden zu zeigen. Auch direkt romantischer Mittel bedient sich Huang, wenn er zum Beispiel in einer Szene, die in der jüngsten Zeit spielt, einen alten, gelähmten, von der »Viererbande« mißhandelten Professor angesichts des wissenschaftlichen und politischen Enthusiasmus seiner Schüler sich aus dem Rollstuhl erheben läßt. »Das hat die Zuschauer bewegt, und niemand fragt, ob das der Realität entspricht.«³³ Als höchstes Lob zitiert Huang einen Zuschauer, der das Stück als »poetisch«, »tiefes Gefühl erzeugend« bezeichnete und beschrieb, daß viele Zuschauer auch geweint hätten (ein in China sehr übliches, hohes Lob) und wie ihre Gefühle in Wallung geraten seien.³⁴ In diesem Punkt gehen die Auffassungen Huangs durchaus konform mit der vorhin erwähnten Auffassung Maos, wie die Kunst auf die Massen zu wirken habe. Huang betont auch ausdrücklich die Übereinstimmung seiner *Xie yi*-Konzeption mit dem Prinzip der Verbindung des revolutionären Realismus und der revolutionären Romantik sowie mit den fünf bereits zitierten Bestimmungen Maos für eine revolutionäre Kunst und hebt hervor, die Reden in Yanan seien eine wichtige Grundlage seiner Auffassungen.

Kein Wunder also, wenn Huang immer wieder sagt, er sei kein

Anhänger Brechts und auch keineswegs gegen aristotelisches Einfühlungstheater (vgl. II). Aber selbst wenn man Zweifel hat, ob Huangs dramaturgische Ideen einen zukunftsreichen Weg zu einem neuen, realistischen chinesischen Nationaltheater darstellen, muß man doch anerkennen, daß sie im Rahmen der kulturpolitischen Situation in China ein sehr fortschrittliches, bewegendes Element sind und vor allem durch die Auseinandersetzungsfreudigkeit, den Reformwillen, die Bereitschaft, von Brecht zu lernen, sicher einen Beitrag zur Entwicklung des sozialistischen Theaters in China liefern werden. Der auffälligste Unterschied zwischen Brecht und Huang ist vielleicht, daß Brecht bei allen seinen dramaturgischen Versuchen und den dabei verwendeten Mitteln ausgeht von einem sehr klar formulierten politisch-gesellschaftlichen Ziel und einer grundsätzlichen Änderung der Funktion des Theaters, einschließlich einer Änderung der Beziehungen zwischen Bühne und Publikum. Bei Huang finden sich dagegen nur Bestimmungen – und auch sie nicht explizit –, die sich nicht wesentlich von denen des traditionellen Theaters unterscheiden. Abgesehen von der in China durchaus gewöhnlichen Ungenauigkeit bestimmter Begriffe wie ‚Realismus‘, ‚revolutionäre Romantik‘, *Xie yi* usw. führt das, jetzt auf die Auseinandersetzung mit Brecht bezogen, zu einer relativ äußerlichen Betrachtungsweise des Brechtschen Theaters. Sogar die Behandlung der eigenen Theatertradition erfolgt nicht in jener wirklich materialistisch aufhellenden Weise, die eine fruchtbare und zukunftsorientierte Aneignung eines so reichen, aber gleichzeitig aus einer so zurückgebliebenen Gesellschaft stammenden Kulturerbes erfordern würde.

Das Verhalten Brechts zum alten chinesischen Theater ist im Grunde ein völlig anderes als das Huangs: Brecht läßt sich anregen für die Bereicherung einer Dramaturgie, deren Funktion und Wirkungsweise er schon festgelegt hat, wohl im Bewußtsein, daß die Zwecke, welche die chinesische Dramaturgie als eine feudale verfolgte, mit den seinen nicht vereinbar sind. Bei Huang findet sich nicht diese Unterscheidung nach der Funktion, die in einer neuen Gesellschaft doch zweifellos zu ändern ist, und nach den Kunstmitteln, die zum Ausdruck neuer Gedanken, neuer gesellschaftlicher Verhältnisse und Widersprüche geeignet sein können, gleichzeitig aber an Publikumsgewohnheiten anknüpfen. Natürlich hofft Huang mit seinem Prinzip des *Xie yi* eine Theaterkunst

zu schaffen, die mehr als das alte chinesische Theater und das neue chinesische Sprechtheater in der Lage ist, das Wesen der Dinge zu zeigen und Einsichten und Anstöße zu vermitteln; aber er expliziert das kaum. Er lobt zwar auch an Brecht, daß dieser mit der Distanzierung der Zuschauer von der Bühne verhindern wolle, daß das Theater »a place of magic enchantment, of intoxicating, hypnotic effects« werde, und statt dessen die Zuschauer in eine Position bringen möchte, in der sie das im Stück enthaltene Leben wie die Realität klar sehen – »not to say to transform them« (III, 104). Und diese Verteidigung Brechts war damals ein kaum zu überschätzendes Verdienst für dessen Rezeption. Aber schon Huangs Bestimmung des Verhältnisses von Intellekt und Gefühl im Theater Brechts ist unzureichend:

As I understand it, what he meant is that when the reason is sufficiently stimulated it would turn into emotion (ebd.).

Huang berücksichtigt nicht, daß Brecht es gerade für den neuartigen Genuß einer neuen Zeit hielt, auch in der Kunst bewußt an die objektive Realität heranzugehen und sie zu beherrschen, und also beanspruchte, eine dieser neuen Zeit entsprechende Dramaturgie zu schaffen. Unter diesem Gesichtspunkt bewunderte Brecht auch Elemente des chinesischen Theaters, die sich seiner Dramaturgie besser einfügten als manche Elemente des traditionellen europäischen Theaters. Huang schreibt hinsichtlich der Spielweise, Brecht habe in dem Artikel *Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst* begeistert gelobt, »that what he had been groping for in vain for years had been raised to a very high artistic level by Mei Lan-feng« (III, 107). Das beschreibt das Verhältnis Brechts zur chinesischen Oper zu emphatisch und nicht richtig. Auch den V-Effekt bei Brecht beschreibt Huang zu eng als Mittel »to shatter the illusion of real life and prevent the audience from identifying themselves with either the actors or the characters« (III, 106 f.); denn Brechts Absicht ging dahin, die dargestellten Dinge und Verhältnisse so zu verfremden, daß sie dem Zuschauer die Möglichkeit bieten, in ihr Wesen einzudringen und ihre Veränderbarkeit zu erkennen. Huang geht hauptsächlich von der Spielweise aus, nicht vom Theater in seiner Gesamtheit. Das drückt sich auch in seinen Vergleichen von Brecht, Stanislavski und Mei Lanfeng aus, die ihm viele Ähnlichkeiten aufzuweisen scheinen, während er den grundsätzlichen Unterschied so faßt:

Put simply, the most basic difference was that Stanislawski believed in the »fourth wall«, Brecht wanted to demolish it, while for Mei Lan-feng such a wall did not exist . . . (III, 105)

Mit einem Wort, 25 Jahrhunderte brachten unzählige Dramaturgien, aber sie alle fallen unter zwei hauptsächliche Theaterkonzeptionen: Theater, das die Illusion des Lebens erzeugen will, und Theater, das diese Illusion zerstört: *Xie shi* oder *Xie yi*. (II)³⁹

Huang gibt nicht an, wohin er das Brechtsche Theater eigentlich stellen will. Das Problem dieser Einteilung ist nämlich, daß sie eine bestimmte Darstellungsform der Realität, nicht aber die soziale Funktion dieser Darstellung zum Kriterium erhebt, was keine eindeutig materialistische Betrachtung ist. Illusionstheater erscheint als identisch mit realistischem Theater überhaupt; der hier verwendete Realismusbegriff (*Xie shi*) bezeichnet selbst viel eher naturalistische Mittel als ein bestimmtes Verhältnis zur Realität; denn Huang meint natürlich auch, daß sein von der chinesischen Oper beeinflußtes *Xie yi*-Theater im besten Sinn realistisches Theater ist. Brecht, der die Erzeugung von Illusionen auf der Bühne für schädlich hielt, liegt einfach quer zu diesen Bestimmungen; und das liegt daran, daß Huang hier nicht von den sozialen Zwecken des Theaters ausgeht.

Ein im gleichen Jahr erschienener Aufsatz von zwei Shanghaier Autoren, die damals an der dortigen Theaterhochschule arbeiteten, setzt sich vor allem mit dieser Rede Huangs auseinander. Ebenso wie bei ihr ist das Hauptthema die Entwicklung des Theaters in China. Anders als Huang sind die Autoren jedoch der Meinung, daß die Unterschiede zwischen der chinesischen Oper und dem Sprechtheater so groß seien, daß man sie nicht zur Schaffung eines einzigen Nationaltheaters verbinden könne. Brecht lehnen die beiden Autoren als Zeugen für solche Verbindbarkeit ab; statt dessen heben sie hervor, gerade in dem von Huang so betonten Bereich der Spielweise biete Brecht nichts Neues, was über Diderots Auffassungen hinausgehe. Neues habe er vor allem hinsichtlich des Stückeschreibens, der Regie und der Bühnenkunst geschaffen. Denn:

Die Besonderheit der Brechtschen Dramaturgie ist das epische Theater. Brecht war der Meinung, das Ziel von Kunst und Wissenschaft sei das gleiche, nämlich die Welt zu erkennen und zu verändern, verschieden jedoch seien die Mittel.

Wie andere realistische Stückeschreiber wollte Brecht mit dem Theater

das reale Leben widerspiegeln. Das reale Leben jedoch geht weiter, heute ist es Realität, morgen Geschichte. Deshalb sollen sich Stückeschreiber wie Historiker wissenschaftlich und kritisch zur Realität verhalten. Um seine Theorie in die Tat umsetzen zu können, hat Brecht den Verfremdungseffekt geschaffen. Und deshalb verlangt er vom Stückeschreiber, vom Regisseur und vom Bühnenbildner Neuerungen: einen halbhohen Vorhang, Szenentitel usw. Was die Spielweise betrifft, verlangt er die Distanzierung des Schauspielers von der Figur: er soll in der dritten Person sprechen, das Präteritum verwenden, er soll auch die Regieanweisungen mitlesen. Nur bei Proben ist ihm die Einfühlung gestattet, nicht aber bei der Aufführung. (V, 36)

Tatsächlich ist das eine genauere und passendere Einordnung des V-Effekts in die Brechtsche Dramaturgie, auch wenn das Problem der Historisierung noch nicht sehr eingehend beschrieben ist. Huang erwähnt sie nur am Ende und ohne sie zu erläutern; er bemerkt dazu, das sei eine »Technik, die es wert ist, studiert zu werden« (II), und die mit Engels' Auffassungen ebenso übereinstimme wie mit den Auffassungen Maos, aus denen dann eine Passage zitiert wird: die hier liegenden Probleme scheint Huang nicht zu sehen.

Die beiden Autoren bringen jedoch keine stichhaltigen Argumente, warum Brecht nicht, über Diderot hinaus, eine eigene Spielweise geschaffen habe – Brecht selbst, der seine Dramaturgie vom Schreiben bis zur Inszenierung als Einheit verstand, war bekanntlich durchaus dieser Meinung. Dennoch treffen diese Kritiker damit einen schwachen Punkt in Huangs Darlegungen, die zu sehr auf die Spielweise beschränkt sind und das Problem beiseite lassen, auf welche neuen Zwecke und Inhalte denn eigentlich ein neues chinesisches Theater zugeschnitten sein sollte. Die beiden Shanghaier sagen dazu allerdings auch nichts, sondern bauen nur ihre Kritik aus. Sie betonen, das chinesische Theater habe eine eigene Dramaturgie:

Obwohl es einige Elemente in der Spielweise gibt, die dem Schein nach mit Brecht übereinstimmen, ist der Abstand zwischen Brecht und der Oper sehr groß. (V, 35)

Brecht habe einiges übernommen und damit seine Theorie und Praxis bereichert; man könne diese Mittel auch zur Verfremdung verwenden. »Genauso, wie manche [...] die Gesten in der Peking-Oper als äußere Zeichen des Gefühls erklären« – Huang

zitiert eine solche Äußerung –, genauso habe Brecht das als »Quelle der Verfremdung« verstehen können.

In Wirklichkeit ist das ein falscher Eindruck, weil sie alle die chinesische Oper nicht gut kennen. Diese eigenartige Spielweise der chinesischen Oper ist ein organischer Bestandteil einer anderen Dramaturgie; deshalb ist diese Spielweise nicht äußeres Zeichen von Gefühlen, besteht nicht aus sozialen Gesten und beabsichtigt keinen Verfremdungseffekt. Die Besonderheit der Dramaturgie der chinesischen Oper ist die feste Verbindung von Singen, Tanzen und Sprechen, und die festgelegten Gesten sind eine Art von theatralischem Tanz, bei dem man keine Requisiten benutzen darf. So darf bei einem Tanz von Weberinnen der Webstuhl nicht erscheinen. Daraus darf man aber nicht schlussfolgern, die Illusion wirklichen Lebens auf der Bühne würde zerstört. Vielmehr wird die Phantasie geweckt, wir leben uns ein. Wenn man meint, das sei verfremdend, kann man auch sagen, aller Tanz sei verfremdend. [. . .] Die chinesische Oper schafft auch die Illusion des Lebens, aber sie kann sowohl die Spielweise Stanislawskis als auch die Diderots anwenden. (V, 37)

Diese Argumentation wendet sich hauptsächlich gegen diejenigen, welche die beiden Gattungen Oper und Sprechtheater vermischen wollen. Auch sie verwahrt sich dagegen, daß die chinesische Oper mit Maßstäben des Theaters gemessen wird. Huang, sehr besorgt um die nationale Tradition, hatte es abgelehnt, der Oper das Sprechtheater aufzuzwingen und mit naturalistischen Mitteln zu prüfen, ob sie realistische Kunst sei oder nicht. Wenn von diesem inadäquaten Standpunkt aus der Oper Formalismus vorgeworfen werde, so zeige das wieder einmal, wie viele Leute von der zu engen Dramaturgie des naturalistischen Sprechtheaters gefesselt seien (vgl. II). Kaum anders als zu Brechts Zeiten in der DDR schwebt auch in China das Damoklesschwert des Formalismusvorwurfs über den Köpfen der Künstler.

Die beiden Kritiker wenden nun die gleiche Argumentation gegen Huang selbst und seine *Xie yi*-Idee. Wenn man wie Brecht an die chinesische Oper herangehe, erklären sie, komme man

zu dem Ergebnis, daß die festgelegte Gestik der Oper Verfremdung bewirkt. So ist es leicht, die Grenzen zwischen Oper und Sprechtheater zu verwischen und die Spielweise der Oper wahllos im Theater anzuwenden oder Regeln des Sprechtheaters der Oper aufzuzwingen. (V, 37)

Sowohl Diderot als auch Stanislawski hätten Spielweisen geschaffen, aber keine Dramaturgien. Beide seien für die Schaffung der Illusion von Wirklichkeit im Theater gewesen – deshalb

gehörten sie derselben dramaturgischen Schule an. Diese unterscheide sich von der Brechts in der Frage der Illusion; dagegen unterscheide sie sich darin nicht von der Dramaturgie der chinesischen Oper, »sondern dadurch, daß die Oper auch Tanz und Gesang anwendet und deshalb auch eine spezifische Spielweise hat« (ebd.). Die gleiche Spielweise, die im Rahmen der Brechtschen Dramaturgie als verfremdend wirke, könne im Rahmen der chinesischen Oper also zur Erzeugung der Illusion der Realität beitragen. Die Autoren kommen aufgrund dieser Erwägungen zu dem Ergebnis, daß es nicht gut sei, »nach Belieben die Technik der Oper beim Sprechtheater anzuwenden«; das Sprechtheater werde sonst »veropert« (V, 38). Man solle die schlechten Erfahrungen mit den umgekehrten Bemühungen im Kopf behalten, von denen auch Huang gesprochen habe.

Außer dieser Argumentation gegen die Reformvorschläge Huangs enthält der Artikel nichts Positives über den Weg, den das chinesische Theater beschreiten solle. Auf Brecht wird eigentlich auch nicht sehr gründlich eingegangen. Wenn ihm vorgeworfen wird, er habe die Oper nicht gut verstanden, so trifft dieser Vorwurf nicht direkt; denn Brecht untersuchte in dem Artikel, der im selben Jahr in der Übersetzung von Huang erschienen war, nicht die Dramaturgie des chinesischen Theaters, sondern »Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst«, die ein spezifisches Verhältnis des Zuschauers zur Bühne konstituieren und die sich von dem im europäischen Theater unterscheiden. So konstatiert Brecht zum Beispiel, der chinesische Zuschauer verzichte nicht auf Einfühlung, fühle sich aber »in den Schauspieler als in einen Betrachtenden ein: so wird seine betrachtende, zuschauende Haltung kultiviert« (16, 622) – und diese Haltung schien Brecht zwar nicht als solche fortschrittlich, aber für ein Theater, das ein bewußtes Verhalten zur umgebenden Realität produzieren soll, angemessen und beispielhaft. Weder Huang noch die beiden anderen Autoren gehen auf die eigentliche Stoßrichtung des Aufsatzes ein, in dem Brecht am Ende sehr pointiert begründet, wofür man den V-Effekt benötige, den er ja im chinesischen Theater nur als in einer unter mehreren Quellen, die er anfangs aufzählt, untersucht.³⁶ So stoßen die chinesischen Rezipienten im Grunde nicht zu dem Punkt vor, wo das eigentlich Neue bei Brecht beginnt. Ihr Interesse ist noch zu begrenzt: es konzentriert sich auf die Spielweise und die damit zusammenhängenden

Probleme einer Weiterentwicklung des chinesischen Sprechtheaters. Daß wie Brecht in jenem Aufsatz meinte (vgl. 16, 631), »bei der Aufstellung neuer künstlerischer Prinzipien [...] alle Vorgänge unter Menschen« zu prüfen seien, daß »alles [...] vom gesellschaftlichen Standpunkt aus gesehen werden« müsse in einer Zeit der »Neuformierung der Gesellschaft«, ist nicht der Ausgangspunkt dieser Reformer, die gleichwohl die am weitesten fortgeschrittenen Standpunkte jener Zeit repräsentieren.

Natürlich ist die Auseinandersetzung mit dem traditionellen Theater für die chinesischen Theaterleute schwieriger als für Brecht; denn dieser verfügte über einen klaren Gegner und hatte im Laufe der zwanziger Jahre seine Opposition gegen das bürgerliche Theater, darunter das naturalistische, zu einer verhältnismäßig klaren Konzeption entwickelt. Ohne diesen heftigen Gegensatz, ohne seine immer engere Verbundenheit mit der Arbeiterklasse, die Experimenten aufgeschlossen war, und ohne die Sicherheit, daß ein fortschrittliches, gar proletarisches Theater mit den alten Mitteln nicht mehr zu machen sei, hätte wohl auch Brecht keinen so kompromißlosen und selbstsicheren Standpunkt einnehmen und halten können. Man lese daraufhin seine Kommentare zu den bürgerlichen Rezensionen der *Mutter*, die ihm nur eine Reihe von Bestätigungen sind! Auf solche Bestätigungen hat der Künstler in China natürlich zu verzichten. Oder wenn Kritik kommt, so ist sie vielleicht falsch und bürgerlich, aber zweifellos im Namen des Sozialismus vorgebracht. Wenn ein im Grunde bürgerliches Stück mit Mitteln des Illusionstheaters auf die Bühne kommt, wird dieses Stück doch mit dem Anspruch auftreten, dem Sozialismus zu dienen. Selbstverständlich kann es fortschrittliche Stücke mit Mitteln des Illusionstheaters geben. Aber es ist in dieser Lage nicht so einfach wie in einer offenen Kampfsituation mit einem unverkennbaren Gegner, eine neue Konzeption zu entwickeln; und wenn man sie entwickeln würde, könnte man sie gar nicht nur kontrovers formulieren, ohne sich zu isolieren. In gewissem Maß ist das auch Brechts eigenes Problem in der DDR gewesen; und man mag so die Haltung der chinesischen Autoren besser verstehen.

Ein Beispiel dafür bietet der beste Aufsatz, der vor der Kulturrevolution – ebenfalls 1962 – veröffentlicht wurde. Der Autor Tong Daoming, der Brecht weit über das hinaus studiert haben mußte, was auf chinesisch vorlag, bezieht sich zwar nirgends

direkt auf China, seine ganze Thematik ist aber in bezug auf die damalige Lage gewählt; denn er versucht, Brechts Realismusbegriff aufzuarbeiten und für China fruchtbar zu machen. Er geht dabei aus von einer Aussage Brechts, die hauptsächlich gegen Lukács gerichtet war: »Der Begriff des Realismus ist breit und nicht eng, weil die Realität weit, widersprüchlich und vielfältig ist« (VI). Brechts Realismusbegriff umfasse auch mögliche Abstraktion und gewisse Übertreibungen:

Ich verstehe das so: Brecht begnügt sich nicht mit den allgemeinen Darstellungsmethoden des Realismus, er verlangt eine neue Art des Realismus, der sowohl konkreter als auch abstrakter Darstellung gewisse Möglichkeiten bietet. Es ist offensichtlich, daß dieser Realismus auch tiefe Romantik umfaßt. Vor allem soll der Realismus mit der Realität übereinstimmen, seinem Wesen nach, nicht äußerlich.

Als Beispiel führt Tong Daoming den *Puntila* an, der ja in einer Übersetzung vorlag. Diese Figur sei »dem Anschein nach nicht realistisch, in Wirklichkeit aber tief realistisch« (ebd.). Außerdem gibt Tong eine genaue Beschreibung des Stücks *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe*, dessen »absurde Handlung« er als realistisch bezeichnet, da sie auf der historischen Realität beruhe. Das Bemühen Tongs, den Begriff der Romantik mit Brecht zu verbinden, kann man vielleicht als den Versuch begreifen, der »revolutionären Romantik« neue Möglichkeiten zu erschließen. Er gibt dann noch Hinweise auf die Verschiedenheit der realistischen Theaterstücke Brechts, worin sich die Weite von dessen Realismusbegriff zeige:

Das Stück *Die Gewehre der Frau Carrar* zum Beispiel gleicht Stücken des konventionellen Realismus. Im *Galilei* und in der *Mutter Courage*, wo es auch nicht wenig Verfremdung gibt, ist die Abstraktion nicht sehr stark; in beiden Stücken ist eine äußere Realität der Handlung enthalten. Aber *Die Gesichte der Simone Machard*, *Der Kaukasische Kreidekreis* und *Der gute Mensch von Sezuan* sind Meisterwerke des Realismus, welche die äußere Realität durchbrochen haben. (ebd.)

Tong versucht damit, die Vielfältigkeit der Möglichkeiten, realistisch zu schreiben, hervorzuheben und jedes willkürliche Messen an bestimmten vorgegebenen Normen zu kritisieren, das in sozialistischer Kulturpolitik schon soviel Unheil angerichtet hat. Kein Wunder deshalb, daß er am Ende des Aufsatzes wiederholt, was er ähnlich auch eingangs betont hatte:

Brecht war für episches Theater, weil er überzeugt war, daß episches Theater am besten belehrend auf die Zuschauer wirken und Nachdenken hervorrufen kann. Brecht hat den berühmten Satz geschrieben: Wie die Ethik, so entwickeln wir unsere Ästhetik aus den Anforderungen des Kampfes. Dieser Satz zeigt, warum Brecht das Theater reformieren wollte und worin die Kraft dieser Reform besteht. Brecht hat nicht aus Sensationshascherei nach neuen Formen gesucht; seine Reformen entsprechen den Anforderungen des Kampfes. Das ist die Trennungsline zwischen Brecht und allen Formalisten und ist auch die Größe von Brecht. (ebd.)

Tong gelangt überdies zu Einschätzungen von Brechts Verfremdungstheorie, die – gemessen an den anderen Rezipienten – dessen Absichten am nächsten kommen. Nachdem er, anders als etwa Huang, betont hat, daß der V-Effekt keine Erfindung Brechts sei, sondern nur dessen Entdeckung, stellt er auch fest, daß Verfremdung selbst in Stückfabeln auftreten könne – eine Feststellung, die sonst keiner bis zur Diskussion über die *Galilei*-Aufführung in China machte. Der übliche Formalismus-Vorwurf gegen die V-Effekte war damit am besten widerlegt. Was bei Tong allerdings fehlt, ist eine Erläuterung der Absicht Brechts, nicht nur die Wirklichkeit realistisch widerzuspiegeln, sondern auch den praktischen Eingriff in dieser Realität durch »praktikable Abbilder« vorzubereiten und zu ermöglichen. Diese wesentliche Dimension entging den noch mit anderen Problemen beschäftigten chinesischen Wissenschaftlern und Künstlern bisher immer. Ein wenig bedauerlich, für theoretische Auseinandersetzungen in China aber typisch ist, daß Tong sich nicht direkt auf Huangs Rezeptionsversuche bezieht. Doch das mag mit Vorsicht zu tun haben. Man steht der Politik hier sehr nahe.

Ohne eine solche klare Stoßrichtung ist der Aufsatz des Theaterwissenschaftlers Ding Yangzhong, der während seines Studiums in der DDR 1960/61 einige Monate beim Berliner Ensemble hospitiert hatte. Obwohl der Aufsatz den Titel *Brecht und seine Lehrstücke* trägt und auch im Auftrag der Zeitschrift *Stücke* geschrieben wurde, die mehr oder weniger zufällig das Lehrstück *Die Ausnahme und die Regel* abdrucken wollte, bezieht sich der Autor kaum auf dieses Thema. Statt dessen macht er einige allgemeine Aussagen über die Brechtsche Dramaturgie, ohne sich auf die aktuelle Rezeptionssituation zu beziehen. Auch bei ihm findet sich das Argument, Brechts Stücke seien sehr reich und

vielfältig, »seine Theorie aber noch nicht vollständig. Er kam nicht mehr dazu, sie zu vervollständigen« (VII, 76). Kurz vorher hatte Ding allerdings noch von einer dramaturgischen Schule bei Brecht gesprochen. Jene ›Unvollständigkeit‹ der Theorie wird oft ein wenig bemängelt; man spürt den Einfluß des Systematikers Stanislawski, an dem alles gemessen wird. Der Experimentalcharakter von Brechts Werk – und natürlich auch von dessen Theorie – sowie Brechts ständige Abwehr dagegen, ein fertiges System und eine rezeptartige Anleitung zu liefern, auch die ständigen Änderungen, die er vornahm und für ein Lebenselement realistischer Kunst hielt: all das wird meist vernachlässigt. Auch Huang Zuolin betont in seiner Rede 1962 die Bedeutung von Theaterschulen, die in der langen Geschichte des Welttheaters als Höhepunkte entstanden und jede in ihrer Weise »distinct and complete« waren. Diese Vorliebe für Systeme und Schulen scheint mir ihrerseits noch mit einer relativ unbeweglichen kulturellen Situation und einer entsprechenden, normierenden wie Normen suchenden Kulturpolitik zusammenzuhängen.

Auch Ding nimmt in seinem Aufsatz positiv zu Brecht Stellung und sucht ihn vor Mißverständnissen in Schutz zu nehmen. Durch die Allgemeinheit seiner Aussagen wird er aber den Lesern kaum das Interesse vermittelt haben, sich näher mit Brecht zu befassen – jedenfalls weniger als der Praktiker Huang, der ohne so weitgehende Kenntnisse Brecht doch immer als jemanden zu schildern weiß, den das neue Theater in China nicht ignorieren könne. Typisch ist für Ding, daß er Brechts Entwicklung als eine von Unreife zu Reife sich erstreckende darstellt. Daß Brecht zu verschiedenen Zeiten, unter verschiedenen Bedingungen und zu verschiedenen Zwecken durchaus unterschiedliche Inhalte und Formen verwendete, wird mit dieser Vorstellung einer organischen Entwicklung freilich kaum faßbar. Am stärksten ausgeprägt ist derlei aber bei Leuten, die von vornherein bestimmten Formen und Inhalten aufgrund bestimmter traditioneller Normen den Vorzug geben. Das extremste Beispiel in dieser Richtung bietet der lange, wortgewandte Aufsatz von Bian Zhiling, der jedoch dadurch wieder ziemlich enttäuschend ist, daß er sich nicht einmal andeutungsweise auf die Lage des chinesischen Theaters bezieht. Offensichtlich sehr stark von der sowjetischen Kulturpolitik beeinflußt, teilt Bian Brechts Entwicklung in drei Phasen ein, deren erste bis 1928 reiche, aber, weil unmarxistisch, jetzt uninter-

essant sei. In der folgenden Zeit bis zu seinem Tod habe Brecht dann eine naive und eine reife Phase durchgemacht. Erstere sei gekennzeichnet durch die Lehrstücke, die indes durch die Parabelform gefesselt seien; den Übergang bilde die *Mutter*, die bereits episches Theater und deshalb kein Parabelstück mehr sei; Stücke wie *Galilei* und *Der Kaukasische Kreidekreis* seien für Brechts reife Phase bezeichnend (vgl. IV, H. 5, 93). Bian liefert auch eine Analyse des Stücks *Die Maßnahme*, das er für »gescheitert« hält, und kommt zu dem Schluß, daß es letztlich die Beschränktheit der Parabelform gewesen sei, die Brecht so viele Schwierigkeiten gemacht habe (vgl. ebd., 76). Den Zusammenhang von Form, Inhalt und Zweck des Stücks analysiert er nicht: das Ausgehen von der Form zeigt hier die Beschränktheit jener Kulturtheoretiker und -politiker, gegen die Tong Daoming die Weite des Realismus hervorgehoben haben dürfte. Über den Inhalt, an dem Bian auch manches Positive sieht, weil er ja kommunistisch ist, urteilt er insgesamt: »Das darf man nicht ernst nehmen. Es ist klar, daß Brecht vom westlichen Kriminalroman beeinflußt war« (vgl. ebd., 87).

Etwas positiver schätzt Ding die Lehrstücke ein, ganz ähnlich wie schon Huang 1959, über dessen Einschätzung hinaus er aber nichts eigentlich Neues bringt. Auf Huang bezieht er sich trotzdem nicht:

Die Lehrstücke zeigen dem Zuschauer mit dramatischen Mitteln einfache, aber oft vernachlässigte Lebenswahrheiten und provozieren Nachdenken. Sie fordern vom Zuschauer, die Dinge kritisch und mit der Methode der Klassenanalyse zu betrachten, damit er zum Handeln und praktischen Eingreifen kommen kann. In solchen Stücken gibt es nur wenige Figuren; auch ist die Handlung einfach, doch die Parabel sehr tief. Die Lehrstücke sind die erste Entwicklungsphase des epischen Theaters. [...] An diesem Stück kann man sehen, daß Brecht es gut verstand, im realen Leben die Dinge, die den Menschen zu bekannt und selbstverständlich sind, mit den Augen eines Philosophen zu betrachten. Doch sind diese Stücke unreif, ideologisch einseitig. Ein weiterer Mangel ist, daß die Rolle des Individuellen in der Geschichte geringgeschätzt wird und daß, was die künstlerische Seite angeht, die Figuren nicht genügend typisiert werden. Außerdem findet man in ihnen viel Propaganda für Theorien, was aber unvermeidlich war, weil die Stücke vor dem Machtantritt des Faschismus für Arbeitertheater geschrieben worden sind. Die Lehrstücke erweisen sich so als Produkte ihrer Zeit. (VII, 75 f.)

Ding erkennt ebensowenig wie Huang, welchen besonderen

Zweck Brecht in seinen Lehrstücken verfolgte und welche besonderen didaktischen Methoden er mit ihnen, bezogen auf einen ganz bestimmten Kreis von Personen, anwenden wollte. Wer da belehrt werden sollte und wie, bleibt außerhalb des Gesichtskreises; solche Experimente liegen dem chinesischen Theater zu fern. Aber gleichwohl wird Ding Brecht auch hinsichtlich der Form gerechter als Bian, da er die Verwendung der Parabelform als eine besondere Leistung für die Schaffung von philosophischen Theaterstücken lobt. Ganz im Gegensatz zu Huangs beiden Kritiken hebt er – allerdings ohne weitere Erklärung – hervor, Brecht habe auch eine eigene Spielweise geschaffen. Da diese Aufsätze alle beinahe zur gleichen Zeit publiziert wurden, zeigt sich an solchen doch recht erhebliche Differenzen, daß vorher keine Kommunikation stattgefunden hatte. Alles war erst ein Anfang.

Obwohl Bian den weitaus ausführlichsten Beitrag zur Brecht-Rezeption vor der Kulturrevolution liefert, ist sein Aufsatz eigentlich am wenigstens in die damalige Rezeptionsproblematik integriert. Er bezieht sich hauptsächlich darauf, wie Brecht von Esslin und Bentley, den Huang positiv nennt (vgl. III, 104), fehlinterpretiert und als Angriffswaffe gegen den Sozialismus missbraucht werde. Bian knüpft damit offensichtlich an Diskussionen an, die in jener Zeit in der DDR und der Sowjetunion geführt wurden, und er erweist sich dabei als profunder Kenner der Geschichte der kommunistischen Bewegung in Europa. So liefert er einen Beitrag, der seinem Geist nach in der DDR hätte gedruckt werden können und der sich trotz seiner Grundsätzlichkeit bestimmten tagespolitischen Erfordernissen unterordnet, in diesen Punkten aber China völlig verfehlt. Im damaligen China war es zwar positiv, Brecht als historischen Materialisten und wichtigen revolutionären Dramatiker zu verteidigen; aber Bian geht bei dieser Verteidigung Brechts gegen Bentley und Esslin, die er als »zwei amerikanische Rowdys« bezeichnet, manchmal zu weit – oder doch weiter, als es Brechts politische Haltung und Stücke erlauben. Er schreibt beispielsweise:

Esslin ist der Anführer der Anti-Brecht-Bewegung. Er versucht zu beweisen, daß der Marxismus Brechts mit dem Marxismus der Kommunisten in den sozialistischen Ländern einschließlich der DDR nichts zu tun hat. Deshalb seien entweder Brecht oder diese Kommunisten gegen den Marxismus. Er zitiert den Satz aus *Leben des Galilei*: ›Meine Absicht ist nicht, zu beweisen, daß ich bisher recht gehabt habe, sondern: herauszu-

finden, ob-, und sagt, daß Brecht in den letzten Monaten seines Lebens bei den Proben diesen Satz deshalb als den wichtigsten für einen Marxisten bezeichnete, weil er seinen Zweifel am Aufbau des Sozialismus andeuten wollte – und damit auch am Marxismus. Aber Esslin verrechnet sich: dieser Satz drückt den von uns bejahten wissenschaftlichen Geist der Sachlichkeit aus. (IV, 79)

Brecht war allerdings der Meinung, daß der Sozialismus mit am nötigsten einen selbstkritischen Geist brauche.

Während Huang 1959 Brechts frühe Produktionsperiode differenziert einschätzt, findet sich bei Bian nicht viel mehr als die dürre Bemerkung, daß Brecht vor 1928 »ideologisch anarchistisch«, »künstlerisch expressionistisch« gewesen sei. Bei Bian findet sich auch nichts zum Kunstmittel der Verfremdung und wenig über die Dialektik in Brechts Theater; ebenfalls Punkte, denen selbst Ding gerechter wird. Immerhin erkennt Bian, daß für ihn doch ein gewisses Problem in der Heldengestaltung Brechts liegt:

Wir sagen oft, daß wir solche Helden schaffen sollen, die wir nachahmen können. Brecht schuf gern »unvollkommene« Helden. Er hoffte, daß die Zuschauer besser als seine Helden werden. Das ist dialektisch: die neue Generation ist besser als die alte. (ebd., 118 f.)

Diese Lösung einer für die chinesische Kulturpolitik wichtigen Frage ist natürlich in Wahrheit gar keine. Und am Wesen des Brechtschen Realismus geht sie ebenfalls vorbei.

Vielleicht ist man erstaunt, daß es keinerlei direkt kritische Äußerung zu Brecht gab – bis auf einen Aufsatz von 1964, auf den wir jetzt zu sprechen kommen müssen. Die Gegner hatten es überhaupt nicht nötig, ihre Meinung in umständlichen Artikeln darzulegen; sie war allgemein bekannt. Darüber darf die Menge der 1962 plötzlich gedruckten Artikel nicht hinwegtäuschen; auch muß man sich erinnern, daß der Reformer Huang unter den Autoritäten der Bühne und Wissenschaft isoliert war und die übrigen Autoren keine Autoritäten waren. Dennoch wäre ohne die rabiate Veränderung der kulturpolitischen Situation 1963/64 eine vertiefte, weitergehende Rezeption Brechts sicher gewesen. So forderte zum Beispiel Tian Han, neben Cao Yu vielleicht der bekannteste Vorkämpfer des Sprechtheaters in China und bis zur Kulturrevolution Vorsitzender des Theaterverbandes, Ding Yangzhong nach dessen Rückkehr aus der DDR auf, mit seinen erworbenen Kenntnissen Brecht in China bekannt zu machen.

Ding erzählte mir, er habe daraufhin zusammen mit einigen Germanisten begonnen, durch Übersetzungen eine systematische Rezeption einzuleiten. Diese Pläne seien aber durch die 1963 aufkommende Stimmung gegen alles Ausländische und die später von der »Viererbande« mit aller Macht propagierte Linie, die »Arbeiter und Bauern« müßten die Kultur aus eigener Kraft völlig neu schaffen, unmöglich gemacht worden – was schon vorbereitet und übersetzt war, wurde in der Kulturrevolution vernichtet (auch das Material, das Ding in der DDR gesammelt hatte). Tian Han wurde in der Kulturrevolution als einer der ersten unter Beschluß genommen. So blieb Huang Zuolin die wahrscheinlich unverhoffte Ehre, nach den ersten Aufsätzen über Brecht nun auch den damals letzten zu veröffentlichen. Er erschien im Januar 1963. Wieder handelt es sich um eine Rede, die Huang auf der »ersten Forschungstagung über das Theaterschaffen des Theaterverbandes« 1962 gehalten hatte. Er benützt darin Brechts *Furcht und Elend des Dritten Reiches* als Beispiel, um Möglichkeiten des Stückeschreibens aufzuzeigen – und dieses Stück kommt seinen eigenen Vorstellungen auch tatsächlich am nächsten.

Huang untersucht es nach zehn Gesichtspunkten. Einen sichtbaren Fortschritt zeigt seine Analyse im Punkt der Technik des Historisierens. Das Stück bestehe im Grunde, erklärt er, aus einer Reihe »historischer Notizen«:

Alltägliches Leben wird widergespiegelt, aber nicht naturalistisch, sondern historisiert. Brecht ist der Meinung, daß sich die Theaterleute von gegenwärtigen Vorgängen distanzieren sollen wie Historiker von vergangenen Vorgängen. Wenn wir moderne Stücke wie historische Stücke schreiben und inszenieren, dann können die Zuschauer erkennen, daß ihre Verhältnisse und Handlungen nicht selbstverständlich, sondern notwendige Erscheinungsformen der historischen Entwicklung sind. Dann beginnen die Zuschauer zu kritisieren, erweitern ihre Kenntnisse über das Leben und verspüren den Wunsch, das Leben weiterzuentwickeln. (VIII, 37)

Diese präzise Erklärung eines durchaus revolutionären Kunstprinzips ist der Ansatzpunkt der Verdammung, die Yao Wenyuan auf einem Theaterfestival Ostchinas in Shanghai 1963 gegen Brecht und Huang Zuolin aussprach. Yao war damals noch ein innerhalb der Partei relativ unbedeutender Kritiker und Literat, der seine Karriere als Linker im Bund mit Jiang Qing und dem einflußreichen Leiter der Shanghaier Parteipropagandaabteilung, Zhang Chuntiao, vorzubereiten begann – zunächst nur im Kulturbereich.

Daß auch er sich in dieser Rede nicht offen auf Huang bezieht, besagt nichts über seine Absichten: immerhin wurde Huang später für die Dauer der Kulturrevolution bis zum Sturz der »Viererbande« arbeitslos, war eine Zeitlang in Untersuchungshaft, sehr lange aufs Land verschickt und ging beinahe seiner ganzen großen Bibliothek verlustig.

Yaos Rede beginnt natürlich mit einer Reverenz vor Mao Zedong und mit der Feststellung, das Festival habe bewiesen, daß man »die revolutionären modernen Stücke als Hauptströmung des theatralischen Schaffens« betrachten müsse – »ein großer Sieg der Mao Zedong-Ideen in Kultur und Kunst an der Theaterfront« sei erkämpft worden (X, 68 u. 67). 1962 und 1963 sei in Theaterkreisen überhaupt viel über Dramaturgie diskutiert worden. Und als hätte keiner vor ihm, wie Huang 1962, davon gesprochen, welche Beziehung zwischen jeweils herrschenden Klassen und herrschenden Dramaturgien existierten, gibt Yao dazu die »richtige« Auffassung wieder:

Dramaturgien sind nicht nur durch bestimmte Kunstmittel und eine bestimmte Schule determiniert, sondern vor allem durch die Weltanschauung und die Kulturauffassung. Einerseits zeigen sie, welche Ansprüche eine bestimmte Klasse an die Theaterkunst stellt, andererseits zeigen sie auch die künstlerischen Eigenarten, die die Theaterkunst im Dienst einer bestimmten Klasse schafft.

»Die Dramaturgie des Proletariats«, belehrt Yao weiter, »soll die Ansprüche des Proletariats in der jetzigen revolutionären Phase [etwa in der laufenden sozialistischen Erziehungsbewegung] zeigen. [...] Deshalb ist es eine unwissenschaftliche Methode, wenn man die Definition von diesem oder jenem ausländischen bürgerlichen Künstler benutzt, um die Dramaturgie des sozialistischen Theaters zu kennzeichnen.« Wie könne denn die Theaterkunst aktuell bedeutsam sein, wenn man sie nicht in der vom Vorsitzenden Mao gewiesenen Richtung fördere?

Ich möchte hier nicht viel über die Dramaturgie sprechen. Ich möchte nur einmal methodisch erklären, daß man die Worte irgendeines berühmten Ausländer nicht mechanisch benutzen darf, um die Entwicklungsrichtung des heutigen sozialistischen Sprechtheaters zu bestimmen. (X, 68)

Yao gibt dann sechs Punkte an, welche die Besonderheiten des modernen revolutionären Sprechtheaters beschreiben sollen. Ich will daraus nur einige Blüten pflücken, um den Geist dieser Rede

zu charakterisieren. Das Theater, so hören wir etwa, sei »eine revolutionäre Waffe, keine Blume in der Vase, an der man sich ergötzt und Spaß hat« (X, 68). Es müsse dem Kampf gegen die nichtsozialistischen Ideologien dienen und die wichtigsten Widersprüche widerspiegeln. »Wenn man zum Beispiel den Klassenkampf auf dem Land widerspiegelt, muß man die Politik der Partei [...] als Anleitung nehmen« (X, 69). Um dialektisch zu verfahren und die Einheit von Allgemeinem und Besonderem herzustellen, müsse man die Figuren typisieren, wie schon Engels gesagt habe; und schließlich sei es nötig, »tiefe Wahrheit mit heißem Klassengefühl« zu verbinden. Diese Verbindung sei nötig, »um hohes sozialistisches Bewußtsein besingen, neue Figuren mit sozialistischem Bewußtsein und einer schönen und edlen Innenwelt schaffen und das neue sozialistische Leben in seiner feuerroten revolutionären Strömung und mit seiner korrekten politischen Richtung zeigen zu können« usw. (X, 71):

Deshalb bin ich der Meinung, daß es zu den künstlerischen Besonderheiten unserer guten Stücke nicht paßt, wenn man die folgende Meinung über das Leben und das Publikum als eine Dramaturgie des sozialistischen Sprechtheaters bezeichnet: Theaterleute (Stückeschreiber, Regisseure, Schauspieler) sollen sich von gegenwärtigen Vorgängen distanzieren wie Historiker von vergangenen Vorgängen. (X, 72)

Das ist Wort für Wort ein unausgewiesenes Zitat aus dem Aufsatz Huangs von 1963. Und Yao interpretiert es so:

Das Theater soll mit Kunstmitteln das immer vorwärtsdrängende und sich wandelnde Leben einen Augenblick aufhalten, damit wir nüchtern nachdenken können [...]. »Man lebt im alltäglichen Leben nur so dahin. Das Theater soll eine Stätte sein, wo wir unsere unklaren Gedanken in Ordnung bringen!« Aber die Theaterleute im Sozialismus dürfen sich nicht als Außenseiter betrachten und sich vom gegenwärtigen Leben distanzieren wie ein Historiker, der einen uralten Vorgang nüchtern kritisiert. Nein! Die Theaterleute sollen bewußt und mit Verstand die tiefe Bedeutung der aktuellen historischen Vorgänge erkennen, aber nicht als Außenseiter, sondern als Kämpfer, die die Welt umgestalten, als die eine Seite des Vorgangs, als die proletarische, revolutionäre Seite. (ebd.)

Yao behauptet also, daß die Historisierung der Vorgänge, wie Brecht und ihm folgend Huang sie beschrieben, zur Aufgabe der Parteilichkeit des Schriftstellers führe und ihn zu einem Außenstehenden stempeln. Diese vielleicht sogar böswillige Interpretation läßt sich nicht einmal aufgrund der wenigen Worte Huangs halten – die

trotz der unglaublichen Länge der Ausführungen Yaos nicht ausführlich zitiert werden. Huang hatte sehr klar darauf hingewiesen, wie man mit dem Mittel der Historisierung den platten Naturalismus in der Abbildung überwinden und die historische Bedeutsamkeit der gezeigten Vorgänge erkennbar machen könne. Die Frage, wie sich das Wesen der Dinge zeigen lasse, stellt Yao nicht; darin ist ihm nicht nur Brecht, sondern auch Huang als realistischer Künstler weit voraus. Statt dessen unterstellt er, hier solle der Künstler »kalt, rein objektiv (das ist nie möglich) ein Modell zeigen, das als anatomisches Objekt dient«. Doch der Künstler müsse »aktiv die Menschen erwecken«, was die kalte Kunst jenes »berühmten Ausländers« offenbar nicht wolle. Und wozu sollen die Menschen erweckt werden? Dazu,

den Sozialismus und seine neuen Helden zu lieben, schlechte Elemente zu hassen und das Wesen des Kapitalismus kennenzulernen. Das kann durch »Distanz« nicht erreicht werden. Wir dürfen das proletarische Gefühl der Menschen nicht schwächen, sondern müssen es im Gegenteil stärken, damit die Ideologie und die Gefühle der Menschen revolutioniert werden können. (ebd.)

Abgesehen von der unendlich bornierten Haltung Ausländischem gegenüber, zeichnet sich diese Position durch ein sehr entschiedenes Festhalten an der traditionellen Funktion des aristotelischen Theaters aus, das seine Aussage den Zuschauern durch Gefühle vermitteln will – für Yao erschwerend noch damit verbunden, daß von Anfang an nur unverkennbar revolutionäre Inhalte, die sich ständig lauthals über die Rampe herabdrängen, verwendet werden dürfen. Die Kulturpolitik der »Viererbande« bewies, daß nicht einmal das möglich ist: Das Gefühl wandelt sich bald in tödliche Langeweile, wenn man in immer wiedergekauten Konfliktmustern die gleiche Sorte Helden lieben und die gleiche Sorte »schlechte Elemente« hassen soll. An Bewußtsein ist in China dadurch kaum etwas entstanden, viel eher ein riesiges Bedürfnis nach wirklich rein gefühlsmäßig orientierter Unterhaltungskultur – Schlager aus Hongkong zum Beispiel finden jetzt über unzählige Wege unzählige Abnehmer. Letztlich liefen die Absichten Yaos nur darauf hinaus, naturalistische (eben nicht historisierte) Elemente mit romantischen Idealisierungen zusammenzupacken – feuerrot, versteht sich. Daß die Kunst gerade für diese neue Klasse, das Proletariat, eine neue Funktion und eine neue Wirkungsweise entwickeln könnte, so wie auch dessen

außerkünstlerisches Verhältnis zur Realität sich von dem aller bisherigen Klassen unterscheidet, da es umfassend wissenschaftlich und bewußt ist – derlei lag für Yao außerhalb jeder Überlegung. In Wirklichkeit war es keine umfassende Bewußtheit, die er anstrebe – er begründet auch nicht, warum die Zuschauer eigentlich »nicht nur nüchtern und gefühllos denken dürfen«, was Brecht übrigens nie beabsichtigte, geschweige denn Huang. Später postuliert Yao zwar auch, bloß im Sozialismus könne die Kunst Gefühl und Vernunft verbinden; aber es bleibt unklar, wie. Daß Denken, Erkenntnis, Beherrschung der Realität selbst zum Kunstgenuss werden können, so wie im Kommunismus die Arbeit nach Marx zum ersten Bedürfnis des Menschen werden wird, kommt diesem feuerroten Schulmeister nicht in den beschränkten Sinn. Für ihn ist Brecht einfach einer, der von einem »bürgerlichen und kleinbürgerlichen Standpunkt aus das imperialistische Theater nicht gründlich und wissenschaftlich kritisiert« und deshalb »die Rolle des proletarischen Gefühls geringschätzt« (X, 72).

Bewußtsein verlangt freilich auch Yao unablässig. Aber es soll nicht ermöglicht, provoziert, entwickelt, sondern gelehrt, anerzogen, propagiert werden:

Unsere Aufgabe ist, sie [die Zuschauer] von den fortschrittlichen Figuren auf der Bühne lernen zu lassen, damit sie sich umerziehen und den revolutionären Weg, der sich auf der Bühne im dramatischen Konflikt entwickelt, bewußt gehen. Deshalb brauchen wir nicht einen einzigen Augenblick stehenzubleiben, sondern wir müssen die Zuschauer mitreißen und sie in die dramatische Stimmung bringen, in der sie mit den Figuren Freude und Haß teilen, damit sie unmittelbar an ihr eigenes Leben, an ihre eigenen Gedanken denken, Vergleiche anstellen und richtige Schlußfolgerungen ziehen. (ebd.)

Kaum anders als bei Zhou Yang in der zitierten Rede von 1960 spielt bei Yao die Heldengestaltung eine entscheidende Rolle. Er polemisiert gegen die Meinung, mittlere und kleinere Figuren, gegen die jener ebenfalls kämpfte, täten es auch, da sie besser die Mehrheit des Volkes repräsentierten. Nein:

Gerade weil die weitaus überwiegende Mehrheit der Menschen keine Kommunisten sind, muß man auf der Bühne Gestalten von Kommunisten schaffen. Ein Verzicht darauf bedeutet, auf die Aufgabe zu verzichten, das Volk in der kommunistischen Ideologie zu erziehen. (X, 75)

Mit Zhou Yangs Rede teilen Yaos Auslassungen auch, daß sie zu jedem nur denkbaren Punkt Vorschriften und Normen enthalten.

Bloß ist alles noch kleinlicher, noch enger vorgeschrieben und in jeder Hinsicht unter angeblich revolutionären Vorzeichen gesteigert.

Es ist klar, daß nach einem derartigen Schlag nicht nur für Huang und die anderen Brecht-Rezipienten, sondern auch für Brecht selbst in China alles zu Ende war: bis zum Sturz Yao Wenyuans und seiner Fraktion. Die Kulturrevolution warf ihre Schatten voraus – nicht das Licht, das sie auch enthielt –, und selbst diese Schatten schon vermochten die aufkommende Brecht-Rezeption zu erdrücken. Mit welchen Mängeln und Einseitigkeiten die Kulturrevolution gerade in diesem Bereich belastet war, läßt sich aus solchen Ereignissen am Rande des Kulturbetriebs nur erahnen. Von nichts kann man aber im Augenblick weiter entfernt sein als von einer Analyse dieses Phänomens, das gleichwohl den Schlüssel für die Entwicklung Chinas enthält – selbst die chinesischen Politiker und Historiker wagen sich, aus verschiedenen Gründen, noch nicht an die Analyse.

Von Brecht hörte man in der Kulturrevolution nichts mehr. Erst 1977/78 durfte er offiziell in Planungen von Theaterleuten und Übersetzern wieder auftauchen – und dieses Schicksal teilt er mit seinem großen Gegenspieler in China, Stanislawski, dem die Ehre widerfuhr, von Jiang Qing persönlich als Revisionist verdammt zu werden. Dennoch ist dies kein Anfang ganz von vorne. Auch wird nicht einfach der abgerissene Faden wiederaufgenommen. Das Interesse ist viel breiter als je zuvor. Für die gewaltigen Fragen, welche die Kulturrevolution gestellt und nicht beantwortet hat, sucht man auch bei Brecht Antworten. Seine Inhalte und Absichten, nicht mehr seine Formen rücken in den Vordergrund. Vor allem aber, ja vielleicht deshalb *glückte* der Sprung auf die Bühne. Die Wirkung wird breit, bleibt nicht theoretisch. Und Brechts Theater wird damit nicht mehr so leicht abweisbar.

II

Leben des Galilei *in Peking*

Nach dem Sturz der Ultralinken atmete das ganze Land zunächst auf und ging daran, seine Verhältnisse wieder in Ordnung zu

bringen – eine Aufgabe, die auch 1979 noch nicht abgeschlossen war. Auf dem riesigen Trümmerfeld der Kultur mußte zuerst einmal restauriert, ausgegraben und wiederaufgebaut werden. Die alten Opern durften wieder auf die Bühne, und neue Stücke wurden eilig für den Tagesgebrauch zur Kritik an der »Viererbande« und zur Propagierung der neuen Zeit der umfassenden Modernisierung des Riesenlandes geschrieben und inszeniert. Sie entfernten sich formal und inhaltlich schon sehr stark von den Modellstücken der Kulturrevolution, ohne sich aber völlig vom Einfluß der »Viererbande« freimachen zu können. Und die Theater haben noch mehr Hypotheken aus jener Zeit. Die Schauspieler hatten lange nicht mehr gespielt, und wenn, dann immer das gleiche; die Ausbildung des Nachwuchses hatte darniedergelegen; jeder Erfahrungsaustausch mit dem Ausland war verboten gewesen. So hatte man anfangs nichts anderes, woran man anknüpfen konnte, als die Stücke aus der Zeit vor und nach der Befreiung, die in der naturalistischen Tradition standen. Es war selbstverständlich, daß man sich erst einmal auf das gute Alte stürzte und dessen nie fundiert kritisierte Rechte wiederherstellte: auf der Opernbühne die alten Opern, auf der Sprechtheaterbühne Stanislawski – zweifellos ein großer Fortschritt. Doch gab die offizielle Kulturpolitik den Künstlern bisher keine klaren Hinweise, wie sich die Entwicklung weiter vollziehen soll. Das Schlagwort Maos von den hundert Blumen wurde zwar zitiert; auch wurde betont, man müsse sowohl das eigene Erbe wie das der ausländischen Kulturen kritisch aufnehmen. Aber praktische Angaben über das Ausmaß des neuen chinesischen Kulturgartens, der jetzt umgegraben werden mußte, bevor hundert Blumen darin wachsen konnten, wurden nicht gemacht. Die Kulturverwaltungen und -ämter wurden nicht öffentlich mit klaren Leitlinien neu ausgerichtet. So ist die Lage seither noch undurchsichtig.

Doch auch die Spuren der ersten Rezeptionsphase des Brecht-schen Theaters waren bald inmitten der Wiederaufbauarbeiten für das Stanislawski-System und das traditionelle Theater zu entdek-ken – Brecht war im Bewußtsein geblieben. Daß dabei negative oder sehr vorsichtige Äußerungen den Anfang bildeten, war angesichts der Lage kaum anders zu erwarten. Bereits Anfang 1978 findet man in einem Artikel eines Shanghaier Bühnenbildners wieder Brechts Namen. Der Autor kritisiert die völlige Verhinde-rung von Illusion auf der Bühne:

Zum Beispiel im Stück *Mutter Courage* wurden die Ortsnamen in großen schwarzen Buchstaben oben an den Hintergrund geschrieben, und gleichmäßiges, farbenloses Licht, das so hell wie möglich sein sollte, kam zur Anwendung. Dadurch wurde absolut unmöglich gemacht, daß eine romantische Stimmung auf der Bühne entstand.

Unter den Methoden der Bühnengestaltung hält der Autor das für ein »Extrem«; das andere Extrem sei die Schaffung einer vollkommenen Illusion. Er selbst ziehe einen Mittelweg vor: »teilweise Illusion«.

Brecht ist dagegen, daß das Publikum im Theater das Gefühl hat, es erlebe das alles selbst, was auf der Bühne vorgeht. Brecht ist gegen die Einfühlung in das Leben auf der Bühne. Deshalb ist er auch gegen das Schaffen eines bestimmten Raumes (wie ein nächtliches Schlafzimmer, eine Straßenecke im Herbst). Deshalb entwickelte er die sogenannte Verfremdungstechnik, die die Einfühlung verhindern soll. (XI, 51)

Die Frage, ob Illusion oder nicht, wird hier wieder einmal abstrakt behandelt, ohne die Zwecke solcher Mittel in Erwägung zu ziehen. Die Verfremdung betrachtet der Autor deshalb auch ganz formal; romantische Stimmungen scheinen ihm in der Kunst unentbehrlich zu sein.

Das nächste Mal taucht Brecht auf einer Stanislawski-Konferenz 1978 auf (offizieller Titel: »Aussprache über die Lehrarbeit in der Schauspiel- und Regiekunst«). Huang Zuolin, der dort eine Rede hält, äußert sich verhältnismäßig distanziert:

Ich glaube an Brecht, und ich glaube auch nicht an ihn. [. . .] Brecht hat kein System geschaffen. Seine Stücke entsprechen auch nicht ganz seiner Theorie. *Mutter Courage* war die größte Niederlage unter meinen 88 Inszenierungen. Ich schreibe das der Verfremdung zu, die das Publikum so verfremdete, daß es das Theater verließ. Theorie und Stücke passen nicht recht zueinander. Brecht hat kein in sich geschlossenes System geschaffen. (XII, 31)

Das sind keine ganz neuen Vorbehalte, Huang betont sie hier nur sehr; die Stücke Brechts scheinen ihm offensichtlich – zu diesem Zeitpunkt – schlechter als die Theorie. Doch betont er auch wieder, man müsse für die Entwicklung des Sprechtheaters von Stanislawski, Brecht und der Oper lernen – im Zusammenhang mit der letzteren führte er einmal mehr seine *Xie Yi*-Idee aus.

Bei der gleichen Gelegenheit äußerte sich auch der chinesische Übersetzer des Werkes von Stanislawski, das jetzt wieder vollstän-

dig herausgegeben wird. Er habe zwar nicht viel von Brecht gelesen, doch scheine ihm,

daß wir Chinesen Brecht sehr schwer akzeptieren können. Denn er erlaubt dem Publikum bei der Aufführung nicht, sich mit dem Stück zu identifizieren [...]. Das führt dazu, daß es dem Publikum so scheint, als höre es einen Vortrag im Theater. [...] Aber es ist natürlich möglich, seine Stücke besser zu inszenieren. Ich meine, man soll Brechts Stücke als Schule betrachten und damit experimentieren. (XIII, 17)

Und er wünschte Huang Zuolin bei dessen damals schon in Vorbereitung befindlichem zweiten Brecht-Stück viel Erfolg.

Man kann vielleicht die Bedeutung des Erfolgs der *Galilei*-Inszenierung am leichtesten daran ermessen, daß ebendieser Mann nach der Premiere Huang anrief und ihm sagte, er finde das Stück ausgezeichnet. Daran läßt sich die überlegene Wirkung eines gelungenen praktischen Beispiels ablesen, das vor der Kulturrevolution fehlte. Auch Brecht selbst setzte in seinen Kämpfen nach dem Zweiten Weltkrieg in Ostdeutschland vor allem darauf. Er traf dort auf eine Situation und auf Vorbehalte gegen sein Theater, die den gegenwärtigen in China täuschend ähnlich sind – was etwa Fritz Erpenbeck damals gegen die Aufführung der *Mutter Courage* einzuwenden hatte, könnte ohne weiteres jetzt ein chinesischer Theatermann gesagt haben.³⁷ Die Situation ist hier eher noch schwieriger. Ein Regisseur aus Hunan beispielsweise sagte nach einem Besuch des Pekinger *Galilei*, das sei doch wohl kein Brecht, der habe doch eine völlig absurde Spielweise angewendet. Er mag hier für viele stehen, die aus allen Teilen des Riesenlandes angereist kamen, um das Stück zu sehen.

Die zweite Phase in der Rezeption Brechts, die in ungleich größerem Maß als die erste über das ganze Land ausstrahlt, begann also denkbar günstig mit einem gelungenen, praktischen Beispiel. Das liegt nicht nur an der glückten Aufführung selbst: es ist ein anderes China, in dem Brecht jetzt plötzlich so großes Interesse findet, ein China, das unter dem führenden Schlagwort »Die Wahrheit in den Tatsachen suchen« den Realismus nicht nur in der Kunst sucht – vielleicht dort offiziell noch am wenigsten. Nach den bitteren Erfahrungen der Kulturrevolution, nach zwanzig von politischen Bewegungen, Auseinandersetzungen und unzähligen Wechseln zerrissenen Jahren, die zu einer Verschlechterung der Lebensverhältnisse der meisten und zu einem wirtschaftlichen

Chaos geführt hatten, stellen sich alle Fragen neu. Nichts ist mehr selbstverständlich: Was ist Sozialismus, was Revisionismus? Was ist links, was rechts? Ist Politik nur ein schmutziges Geschäft weniger oder eine Sache für alle? Wie verhalten sich Demokratie und Diktatur zueinander? Und so weiter. Da ist Brechts Stück über den Anbruch einer neuen Zeit, den es »ungeschminkt« zeigt, höchst aktuell. Huang schreibt:

Bei der Arbeit hatten wir immer stärker das Gefühl, als ob Brecht extra für uns, für die jetzige Zeit geschrieben habe. (XX, 126)

Sätze Brechts wie der folgende bleiben in den Köpfen hängen:

Denn wo der Glaube tausend Jahre gesessen hat, eben da sitzt jetzt der Zweifel. Alle Welt sagt: ja, das steht in den Büchern, aber läßt uns jetzt selbst sehn. Den gefeiertsten Wahrheiten wird auf die Schulter geklopft; was nie bezweifelt wurde, das wird jetzt bezweifelt. (3, 1233)

Jetzt, wo vom spontanen Enthusiasmus des sozialistischen Anfangs Abschied genommen ist, liefert das Stück einen Beitrag dazu, auf dem Weg einer nüchternen, dialektischen Betrachtung der neuen Zeit einen bewußteren Optimismus zu entwickeln. Wenn Brecht kurz nach der Zerschlagung des Faschismus schrieb, er wolle mit dem Stück »das ungeschminkte Bild einer neuen Zeit [...] geben«, und es »ein anstrengendes Unternehmen« nannte, »da jedermann ringsum überzeugt war, daß unserer eigenen alles zu einer neuen Zeit fehlte«, so kann man das ruhigen Gewissens auf die geistige Lage Chinas nach der Kulturrevolution anwenden. Das Stück konnte hier zur Stärkung eines kämpferischen, realistischen Geistes beitragen; denn auch in China mußte jeder erkennen, daß »die glücklichen Zeiten [...]. nicht [kommen], wie der Morgen nach durchschlafener Nacht kommt«.³⁸

Ganz von selbst tritt unter solchen Bedingungen das Interesse an den Inhalten, die Brecht über die Rampe bringt, in den Vordergrund, und die Form wird leichter erkannt als eine, die dem Inhalt dient und aus ihm hervorgeht – davon ist die weitere Rezeption gekennzeichnet. Als ich Mitte 1978, bevor die Aufführung des *Galilei* entschieden war, mit Huang sprach, äußerte er sich noch unsicher über einen möglichen Erfolg des Stücks, obwohl er von der Notwendigkeit eines neuen Versuchs mit Brecht überzeugt war. Stärker als in seinen publizierten Äußerungen vor der Kulturrevolution hob er den sozialen Inhalt in Brechts Stücken hervor und sprach nicht mehr soviel von Fragen der Spielweise;

doch bemerkte er etwas resigniert, nur wenige in China unterstützten solche Versuche und interessierten sich für Brecht.

Die Initiative ging deshalb mehr von jüngeren Leuten aus: von dem Pekinger Bühnenbildner Xue Dianjie, der in der DDR studiert und dort auch mit einer Arbeit über Brechts *Tage der Commune* seinen Abschluß gemacht hatte, sowie von der Regisseurin des Pekinger Jugendtheaters (das kein spezielles Jugendtheater ist), Chen Rong, die das Stück einmal in Moskau gesehen hatte – sie luden Huang ein, an der Inszenierung teilzunehmen. Man benötigte auch seine Autorität für dieses Wagnis. Erstes Kriterium der Auswahl war einfach, daß es ein Stück über Wissenschaft war und die feudale Unterdrückung der Wissenschaft anklagte – mit Blick auf die Kulturrevolution war damit die Aktualität schon gesichert. Hinzu kam natürlich der dringende Wunsch, sich mit der Kultur des Auslandes auseinanderzusetzen.

Mut und Autorität waren für diese Entscheidung durchaus nötig. Eine Zeitlang waren sich die Beteiligten nicht sicher, ob sie das Stück überhaupt »durchbringen« würden – das Kulturministerium gab dann aber seine Unterstützung. Neben der politischen und kulturpolitischen Brisanz, die sich im weiteren zeigen wird, waren die massiven Vorbehalte der konservativen fachlichen Autoritäten gegen Brecht in Rechnung zu stellen – in diesem Zusammenhang fiel der Vergleich mit Papst und Inquisitor oder auch mit dem Kurator der Universität im *Galilei*. Huang erzählte mir eine charakteristische Geschichte von einem Professor, den er zur Hauptprobe eingeladen hatte und der nicht kommen wollte, da seine Augen zu schlecht seien. Unterscheide sich dieses Verhalten, fragte Huang, von dem der Autoritäten der Wissenschaft am Florentiner Hof? Man verzichtete deshalb auf die übliche Praxis, zu den letzten Proben vor der Premiere solche »Autoritäten« einzuladen, und holte sich statt dessen jüngere Künstler, auch Naturwissenschaftler, um die Reaktionen zu studieren.

Nicht zuletzt war man nicht sicher, wie das Publikum das Stück aufnehmen würde – damit war auch ein finanzielles Risiko gegeben. Und ebenso ungewohnt wie für das Publikum war das Stück für die Schauspieler, die über Brecht zum Teil gar nichts wußten, geschweige denn solches Theater jemals gespielt hatten. Huang drückte also ziemlich genau die Gefühle aller Beteiligten aus, als er in seiner Abschiedsrede nach der erfolgreichen Premiere

Ende März 1979 von einem »Sieg in der ersten Schlacht« sprach. Mit besonderer Genugtuung strich er natürlich die Bestätigung des Erfolgs durch Leute wie Cao Yu ein:

Gestern sagte auch Cao Yu, daß er von dem Stück gerührt sei. Wie wir alle wissen, vertritt er die Theorie der drei Einheiten. Daß auch er von diesem Stück gerührt wird, beweist, daß Brecht sein Stück nicht gefühllos geschrieben hat.

Huang war sehr froh, das Schandmal der Gefühllosigkeit von Brecht genommen zu sehen. Doch weist dieses für Brecht etwas merkwürdige Lob auch darauf hin, daß die Inszenierung einige aus der Lage in China hervorgehende Besonderheiten enthält und die »erste Schlacht« nicht ohne List und Kompromisse zu gewinnen war. Einen wesentlichen Hinweis gab Huang in dieser Rede selbst: Er schlug den Schauspielern und seiner Kollegin Chen Rong vor, eine zweite Schlacht zu wagen und von nun an die Besonderheiten des Brecht-Theaters mehr herauszuarbeiten. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte die Regie weitgehend darauf verzichtet, die Spielweise der Schauspieler prinzipiell zu beeinflussen – man ließ sie, als Stanislawski-Schüler, spielen, wie sie es gewohnt waren. Huang bemerkte in der erwähnten Rede dazu, er habe bis dahin kaum von Verfremdung gesprochen, da er befürchtet habe, damit sowohl die Schauspieler als auch die Zuschauer zu verunsichern oder gar zu erschrecken. Jetzt müsse man diese Frage angehen und die Spielweise überprüfen. »Unser erstes Ziel war es, das Publikum mit der Hauptidee vertraut zu machen« – eine problematische Trennung, in der Brechts spezifische formale Auffassungen äußerlich betrachtet werden.

Die Strategie der Regie schlug sich in vielen Punkten der Inszenierung nieder. Die Schauspieler hatten sich zum Beispiel anfangs für das Stück kaum interessiert, das ihnen erst in einer provisorischen, zum Teil noch unkorrekten Übersetzung vorlag, mit der man aber trotzdem Ende Dezember eilig in die Proben einsteigen mußte. Um Schauspieler und Publikum zu gewinnen, entschloß sich deshalb die Regie schon am Anfang, die Ball-Szene in Rom durch alte italienische Hoftänze auszubauen, an die sich die Schauspieler dann auch prompt mit Begeisterung machten – in jener Zeit, als sich in Peking gerade überall das Tanzfeuer verbreitete. Diese Vorführung von Tanz und Kostümen wurde der kulinarische Höhepunkt der ersten Hälfte, wenn auch nicht deren

dramatischer. Der Ablauf des Stücks wird dadurch ein wenig aufgehalten; und die Schauspieler fanden, nachdem sie zu spielen begonnen hatten, ziemlich schnell viele Reize an dem Stück, so daß sie sich gegen die Streichungen zu wehren begannen.

Auch anderweitig äußerte sich die Strategie der Regie, zunächst einmal dem im Geruch der Langeweile und Trockenheit stehenden Brecht die Herzen des Publikums zu erobern und erst in einem zweiten Schritt noch mehr Tiefen zu zeigen. Doch führte das zu der Tendenz, den vordergründigen, leicht verständlichen Effekt einer tieferen Wirkung vorzuziehen – um so mehr, als die Probenzeit von drei Monaten, in denen außerdem der Text verbessert und gekürzt werden mußte, für dieses ungewohnte Stück sehr knapp war. Ludovico, künftiger Schwiegersohn Galileis und Repräsentant des herrschenden Feudaladels, wirkt allzu lächerlich – bis auf sein letztes Auftreten und seinen Bruch mit Galilei, was dann aber nicht recht motiviert ist. Denn vorher erscheint die Gestalt im wesentlichen als eitel und dumm: so wenn am Ende der Übergabe des gestohlenen Fernrohrs durch den geschäftstüchtigen Galilei Ludovico nicht etwa ein wenig zornig und zynisch, sondern mit allen Zeichen einer naiven Überraschung ausruft: »Und ich glaube, ich fange an, etwas von Wissenschaft zu verstehen!« Dies schien eine direktere Wirkung des Satzes zu ermöglichen – auf die Schwierigkeiten, den »verhältnismäßig kurSORischen Schluß der zweiten Szene [...] ordentlich« zu arrangieren, hatte schon Brecht aus eigener Erfahrung hingewiesen. So gibt die letzte Bemerkung Ludovicos eben nicht das dialektische »Sprungbrett ab für die folgende dritte Szene der großen Entdeckungen«.³⁹

Wenn ich hier die Inszenierung mit Brechts Darlegungen in *Aufbau einer Rolle* kontrastiere, muß ich dazu bemerken, daß dieser glänzende Text mit seinen unzähligen Hinweisen auf die Spielweise den Regisseuren und Schauspielern erst während der Proben beschafft und übersetzt werden konnte und eine systematische Durcharbeitung nicht mehr möglich war. Auch ein erst später veröffentlichter Überblick über die Interpretation und Inszenierung des *Leben des Galilei* durch Brecht selbst (XXVIII) konnte erst gegen Ende der Proben fertiggestellt werden. Dennoch scheint es mir nützlich, diesen unerbittlichen, aber aufhellenden Maßstab zu benutzen, ohne den chinesischen Künstlern damit Unrecht tun zu wollen – die Einschränkungen und konkreten

Bedingungen wurden gerade auch deshalb so genau gekennzeichnet. Man darf sie nicht aus den Augen verlieren.

Im Zuge der Vereinfachung des Verständnisses des Stücks wurden auch Verständnishilfen eingebaut, die dem Gang der Fabel und der historischen Wahrheit ein wenig widersprechen. Als Clavius, der Astronom des Vatikan, auftritt, hat er in Brechts Buch nur die Aufgabe, »schweigend und schnell« den Saal zu durchqueren und nebenbei die Richtigkeit von Galileis Entdeckung mitzuteilen, was ihm unangenehm genug ist. In der Pekinger Aufführung wird er mit Pomp und Musik unter vorheriger Ausrufung seines Namens empfangen. Dabei geht auch eine der Schönheiten dieser Szene verloren, deren Ablauf durch das kurze »Es stimmt« des Clavius völlig umgekehrt wird: der vorher verspottete Galilei steht als Sieger da. Anders aber, befürchteten die Regisseure, hätte die Figur des Clavius nicht verstanden werden können. Durch die Verlängerung des Vorgangs entsteht außerdem ein weiteres unrealistisches Element. Der »sehr alte Kardinal« in dieser Szene wird, nicht anders als Ludovico, ohnehin zu lächerlich gezeigt; denn bei Brecht hält er eine durchaus ernste, gewichtige Apologie des alten Weltbildes, bevor er, als Zeichen der Brüchigkeit der alten Welt, zusammensinkt. Während des pompösen, langen Auftritts des rangniedrigeren Clavius liegt er dann in einer Ecke der Bühne, nur halb verdeckt; und niemand kümmert sich mehr um ihn.

Trotz solcher Schwächen wird das Stück im wesentlichen überzeugend gespielt. Dem über fünfzigjährigen Darsteller des Galilei, Du Peng, gelingt es, einen Teil der ganzen Bandbreite von Verhaltensweisen, Gesten und Eigenschaften dieser ebenso großen wie widersprüchlichen Figur zu zeigen. Der Schauspieler spielt weitgehend realistisch, auch wenn er das Negative an Galilei nicht immer in dem Maße herausstellt, wie Brecht es beabsichtigte. Manchmal vermag er auch eine pathetische Pose nicht zu vermeiden, um etwas Wichtiges an die Zuschauer weiterzugeben; aber im Vergleich zu den sonst auf der hiesigen Bühne herrschenden Gewohnheiten von Helden ist das sehr zurückhaltend. Auch in dem ersten großen Kommentar zu der Aufführung (von Lin Kehuan in der großen Tageszeitung *Guangming Ribao*) wird das gelobt. Den Schauspieler Du Peng

kennt das Publikum sehr gut. Er bringt die Worte Galileis nicht mit lauter Stimme und übertriebener Gestik. Er verzichtet auch auf übersteigerte äußere Gesten, um den Zusammenbruch Galileis nach dem Verrat als

physischen zu zeigen; vielmehr demonstriert er den geistigen Charakter des Zusammenbruchs durch einen stumpfen Blick und mechanische Bewegungen. (XVI)

Für eine chinesische Bühne war es ohnehin umwerfend, daß der Held des Stücks am Anfang halbnackt auf der Bühne stand und sich wusch. Auch wenn der Darsteller das Sinnliche an Galilei ein wenig unterspielte, so verzichtete er doch völlig auf »das bleiche, vergeistigte Sternguckertum der Schulbücher«⁴⁰, das man gerade in China bei der Darstellung berühmter Wissenschaftler noch so oft findet. Im Vergleich zu gängigen chinesischen Bühnenhelden war es auch eine Kühnheit, wie der Schauspieler den Genuß des Galilei an Essen und Trinken zeigte. Was Galilei allerdings Erotisches aus seinem geliebten Horaz zitiert, wurde gestrichen. Mitunter gelang es dem Darsteller und der Regie aber trotzdem, bei Galilei »die Mischung von Körperlichem und Geistigem« zu zeigen⁴¹, die aus ihm jenen neuen Menschen einer neuen Zeit macht, den Brecht im Sinn hatte. Geistige Produktivität, politische Angriffsstil auf der Basis eines naiven Materialismus dieser tief areligiösen Figur, verbunden mit dem Genuss am Trinken – das brachte die gut inszenierte 9. Szene heraus. Obwohl deren erster Teil fehlte, der die Leiden des Wissenschaftlers unter der selbstaufgerlegten wissenschaftlichen Beschränkung schildert und so erst den Umschlag dieser Szene in die entschlossene Aufnahme der gefährlichen Arbeit plastisch werden lässt, sah man hier doch einen Galilei, der gerne die aufgezwungene, ungeliebte Routinearbeit unterbricht, um mit dem angekommenen künftigen Schwiegersohn guten Wein zu trinken. Auch Du Peng zeigte, was Brecht an Laughton lobte: auf die gute Nachricht vom baldigen Tod des Papstes beginnt Galilei der Wein immer besser zu schmecken, und mit jedem Schluck wird ihm der reaktionäre Schwiegersohn unsympathischer. Die Auseinanderentwicklung in der Haltung der beiden Figuren wurde eindrücklich vorgeführt: einem immer fröhlicheren, jetzt entschlossenen und provokativen Galilei stand (oder saß) ein immer finstrerer Ludovico gegenüber, der schließlich überstürzt abging. Und Galilei war keineswegs tief berührt und erschrocken, als seine Tochter deshalb zusammenbrach, sondern ganz versunken in die soeben wiederaufgenommene, lange entehrte Forschung – er zeigte damit gleichzeitig ein wenig die Rücksichtslosigkeit und Geringschätzung des Mannes gegenüber seiner eigenen Tochter. So wurden in dieser Szene die Widersprü-

che voll herausgestellt und auch die Verfremdung des einen Vorgangs durch einen anderen ohne jede Abschwächung oder Versöhnung auf die Bühne gebracht.

Im übrigen war es für Schauspieler und Regie aber gerade besonders schwierig, die für Brecht so typischen, oft verfremdend ausgestellten Widersprüche in Figuren und Vorgängen klar zu zeigen – obwohl dabei auf den Proben, die ich sah, gewaltige Fortschritte stattfanden. Hier lag eben das Ungewöhnlichste dieses Theaters: etwas, was wirklich schwer zu machen war und gleichzeitig für die Schauspieler auch gewaltige Reize und eine große Lernwirkung in sich barg. Vielleicht war es eines der wichtigsten Ergebnisse dieser Aufführung für die Entwicklung der Schauspielkunst in China, daß Du Peng feststellte, er lerne bei dieser Rolle ungeheuer viel und entdecke viele Mängel an sich, und daß andere ihm in der Meinung beipflichteten, er habe zum ersten Male bemerkt, daß die von ihm gelernte Einfühlungstechnik zur Darstellung von Figuren auf der Bühne nicht ausreiche – ein wichtiger Sieg Brechts über Stanislawski.

Die Darstellerin der Virginia hatte auf den Proben zunächst noch große Schwierigkeiten, den Charakter – oder besser: die Verhaltensweise – dieser Figur zu zeigen und ihre Entwicklung herauszubringen. Sie spielte anfangs zu weich, zu naiv, in der Szene auf dem Ball mit dem Großinquisitor zu verängstigt und in der letzten Szene schließlich zu unsicher, zu unbestimmt, so daß die Entwicklung dieser Kontrastfigur zu Galilei nicht herauskam. Auch weigerte sie sich – was im züchtigen China kein Wunder ist –, auf der Bühne hoffnungsvoll verschämt von der astrologisch wahrscheinlichen Sinnlichkeit ihres Bräutigams zu sprechen (9. Szene). Doch nach gründlicher Arbeit der Regie, in der die Beziehungen der Figuren untereinander und ihre Entwicklung (nicht ihr Charakter als solcher, also ganz in Brechts Sinn) untersucht wurden, gelang es der Darstellerin schließlich, eine der überzeugendsten Figuren des Stücks zu schaffen, deren Umschlag vom naiven Mädchen zur verbitterten, gläubigen alten Jungfer mit ihrer komplizierten Beziehung zu ihrem Vater viele Zuschauer beeindruckte. Dementsprechend wurde auch die Schuld des Vaters an der Entwicklung der Tochter durch den Galilei-Darsteller in aller Schärfe demonstriert.

Klarer als in einem über die Aufführung geschriebenen Artikel erklärte mir Huang nach der Premiere gerade an diesem Beispiel,

daß er jetzt besser begriffen habe, was »dialektisches Theater« sei und wie man in diesem Zusammenhang Brechts Verfremdungs-technik verstehen müsse. Für die schwierige Darstellung der gealterten Virginia am Ende müsse man die Entwicklung der Figur und den ihr innenwohnenden Widerspruch erkennen:

Für Virginia ist Galilei sowohl der Vater als auch einer, den sie, die Kirche vertretend, bespitzelt. Ich verlangte von der Schauspielerin, in der Schlußszene die Stimme ganz zu ändern. Sie soll nicht nur böse, sondern sowohl böse als auch hart sein [...]. Auch die Haltung jeder anderen Figur resultiert aus Widersprüchen, und ich hoffe, daß jeder Schauspieler wie die Darstellerin der Virginia untersucht, wie sich die Figur entwickelt, und ihren Charakter entsprechend zeigt.

Ähnlich äußerte sich Huang in seiner Rede nach der Premiere; und seine Kollegin Chen Rong nannte es ebenfalls das wichtigste Ergebnis dieser Arbeit mit Brecht, daß sie die Bedeutung der Dialektik als theatralischer Methode erkannt habe.

Um wieder auf die Schwierigkeiten zu kommen: Oft wurde das Widersprüchliche, Vorantreibende und Verfremdende in der Anlage der Szenen nicht herausgeholt, nicht in der ganzen Frische und Klarheit, die das Stück kennzeichnen, über die Rampe gebracht. Die wichtige erste Szene hat dadurch viel von dem möglichen Schwung und der lebendigen Charakterisierung Galileis verloren. Was Brecht hier mit der Morgenwäsche, dem genüßvollen Trinken der Milch, der ersten Begegnung mit den Büchern und der nebenbei erfolgenden Belehrung des jungen Andrea als »Freuden des Beginnens« gerade in seiner komplexen Einheit bei einem Menschen veranschaulichen wollte, dem ein gutes Frühstück ein ebenso sinnliches Bedürfnis ist wie Forschung und Belehrung, das zeigte die Inszenierung in Peking in geteilten und dadurch abgeschwächten Vorgängen: Zuerst wäscht sich Galilei, dann zieht er sich an, dann hält er in einer speziellen Pose im Hintergrund zum Publikum gewandt etwas pathetisch seinen ersten Monolog, dann trinkt er hastig, etwas zu gleichgültig seine Milch, und schließlich konzentriert er sich völlig auf die Belehrung Andreas. Brecht holt dagegen gerade dadurch Reize aus der Situation, daß er genüßvolles Waschen und Abtrocknen mit den philosophischen Äußerungen Galileis verbindet, was gleichzeitig eine verfremdende Wirkung auf die Zuschauer ausübt. Brecht hoffte, »das Publikum möchte verwirrt werden, wenn es so spirituelle Äußerungen von einem halbnackten Mann« hört.⁴² Bei

Brecht erfolgt die Belehrung des Jungen mehr nebenbei, während sich Galilei bereits mit seinen Büchern beschäftigt. Das war eine der größten Schwierigkeiten für die Schauspieler: zwei sich widersprechende Gefühle oder Verhaltensweisen auf der Bühne zu zeigen, wenn es sich nicht direkt um eine Auseinandersetzung zwischen klaren Polen handelte. Geht es in der Szene um die Belehrung Andreas, so sind hier das Kind und Galilei gleich stark in diesen Vorgang einbezogen; Galilei macht das nicht etwa nebenbei wie in Brechts Buch oder Modell. Geht es später um die Kommentierung des Fernrohrs, das Galilei aus zwei Linsen herstellt, so äußern der Junge und sein Lehrer wieder die gleiche Begeisterung, was insgesamt zu einer schwächeren Wirkung führt, weil das unterschiedliche Interesse der beiden nicht klar wird. Brecht wünschte nur einen »mäßig interessierten« Galilei, dem derlei zunächst nichts weiter als »Schnickschnack« ist, mit dem man eben Geld machen kann – eine Haltung, die sich gerade vor der kindlichen Begeisterung Andreas als merkwürdig, fremd abhebt.

Noch ein anderes Beispiel: In der zweiten Szene, deren problematischen Schluß ich schon erwähnt habe, wird der widersprüchliche Vorgang, der für Galilei so charakterisierend ist, nicht gestisch herausgebracht. Galilei belügt zwar die Ratsherren, deren Auftreten dem Publikum Spaß bereitete, gekonnt und servil, um an das benötigte Geld zu kommen; sein wirkliches, kaum überwindbares Interesse an seiner mit dem geistigen Diebstahl des Fernrohrs ermöglichten Entdeckung am Himmel wird aber in ihrem großen Widerspruch dazu nicht deutlich. Während er in Brechts Stücktext immer wieder vergißt, wo er ist und was er zu tun hat, und von seinem Freund angestoßen werden muß, doch auf die Huldigungen der Ratsherren zu reagieren – was er dann in der liebenswürdigsten Weise tut –, vergißt er auf der Bühne des Pekinger Jugendtheaters nie, die Form zu wahren und auf die hohen Herren und Geldgeber zu achten. Die beiden Vorgänge, die sich gegenseitig verfremden und gleichzeitig Galileis Forscherleidenschaft wie Skrupellosigkeit zeigen, werden dadurch abgeschwächt und um ihre eigentliche Wirkung gebracht. Die Widersprüchlichkeit der Gesellschaft, in der Galilei agiert und die seine individuelle Widersprüchlichkeit bedingt, kommt nicht klar heraus; die Fabel wird nicht deutlich genug weiterentwickelt.

Am stärksten findet sich diese ganze Problematik in der letzten

Szene der Aufführung. Hier hat tatsächlich Stanislawski noch einen kleinen Sieg über Brecht davongetragen – aus den verschiedensten Gründen, auf die ich gleich zu sprechen komme. Während Galilei zunächst, allein mit seiner Tochter, als sehr zynisch und bösartig gezeigt wird, also völlig im Sinne Brechts, verwandelt er sich im Gespräch mit seinem früheren Schüler Andrea in einen leidenden, verzweifelten Mann, der dem Besucher von Anfang an mit großem Interesse entgegentritt und ihm sein Buch nicht aus Eitelkeit, die ihn kurz darauf schon reut, sondern mehr als Rechtfertigung seines Verrats zu übergeben scheint – seine folgende, stark gekürzte Selbstanalyse kann diesen Eindruck beim Zuschauer, wie Reaktionen beweisen, nicht aufheben. Sie tendiert eher dazu, den ohnehin noch nicht sehr unsympathischen Helden »mit Hilfe von Selbstvorwürfen [...] dem Publikum sympathisch zu machen«, wovor Brecht die Darsteller nachdrücklich gewarnt hatte.⁴³ Als Andrea seine neue Ethik (»was zählt, ist der wissenschaftliche Beitrag«) entwickelt, bekundet der Brechtsche Galilei durch seine einsilbigen Anmerkungen Interesse, wenn auch in der Hauptsache Skepsis. Beim Pekinger Galilei dagegen meldet sich reines, ja warmes Interesse; aus einem kühlen »Ja?« im Text wird: »Ja, Andrea?« Beide Figuren vereinigen sich im gleichen Gestus und über weite Strecken im gleichen Gefühl. Galilei streichelt dem bei ihm niederknieenden Andrea den Kopf, als dieser sagt, auch auf dem Feld der Ethik sei Galilei um Jahrhunderte voraus gewesen. Schließlich, nach dem Geständnis der Angst als Grund des Verrats, bricht Galilei weinend auf seinem Schreibtisch zusammen, bevor er verzweifelt lachend seine Selbstanalyse liefert, die zu diesem Gestus aber nicht recht paßt. Nun ist das Mitleid auf der Seite Andreas, der nicht abgekanzelt wird. Von der Bühne herunter kommt also im wesentlichen von beiden Figuren immer das gleiche Gefühl: ihr Gestus ist parallel, nicht gegenläufig. Die dadurch im Zuschauer erzeugte Reaktion ist nicht primär Distanz, sondern Mitleid und Verständnis für Galilei. Und es ist durchaus die Absicht der Regie und der Schauspieler, dieses allgemeine, kathartische Gefühl hervorzurufen.

Damit ist wohl schon deutlich, daß das natürlich nicht nur, auch nicht hauptsächlich eine Frage der Spielweise ist, auch wenn hier herrschende Tendenzen und Gewohnheiten des chinesischen Theaters durchschlagen. Es handelt sich im wesentlichen um eine andere Interpretation, die den Galilei nicht so vollständig aufgeben

will, wie das Brecht intendierte. Der großen Schwierigkeit, von der Brecht sprach, »aus dem Helden den Verbrecher herauszuholen«⁴⁴, stellt man sich erst gar nicht. Die Regie und der Darsteller wollen nicht »halsbrecherisch« mit einer »rücksichtslosen Preisgabe« der Figur »gegen den Strom« schwimmen – nicht nur weil »das Publikum nichts weniger [verträgt] als so etwas«, vor allem natürlich hier, sondern weil man dem Publikum den Weg zu einer positiven Einschätzung Galileis und zur Einfühlung in ihn offenlassen wollte.⁴⁵ Das Entscheidende dabei ist vielleicht, daß so das verfremdende Element des Stücks beinahe verschwindet. Die Verfremdung in ihm wird ja am stärksten durch die Widersprüche in den Figuren und in den Vorgängen selbst erzeugt. Das ganze Stück aber wird nach Brechts Absicht durch die letzte Szene verfremdet – wenn sich der Zuschauer wirklich in Galilei eingelebt haben sollte, so soll er jetzt diese Position verlassen und das »Leben des Galilei« distanziert als ein Phänomen betrachten, aus dem er seine eigenen Schlüsse zu ziehen hat. Die Pekinger Aufführung hinterläßt jedoch eher Mitleid (und bei nicht wenigen Zuschauern auch Tränen) sowie Bewunderung der kontinuierlichen Weiterarbeit Galileis. Gegen die Unterdrückung der Wissenschaft, für die beharrliche Arbeit in deren Dienst – dies ist die Hauptidee der Inszenierung, zugeschnitten auf die Modernisierungspolitik Chinas. Das ist natürlich ein legitimes Vorgehen. Man teilt nicht die Befürchtung Brechts, der 1947 äußerte, »es wäre eine Schwäche des Werks, wenn die Physiker recht hätten, die mir – im Ton der Billigung – sagten, Galileis Widerruf seiner Lehre sei trotz einiger ›Schwankungen‹ als vernünftig dargestellt mit der Begründung, dieser Widerruf habe ihm ermöglicht, seine wissenschaftlichen Arbeiten fortzuführen und der Nachwelt zu überliefern«.⁴⁶ Man hatte in China nicht die Absicht, die »Erbsünde« der bürgerlichen Naturwissenschaft zu zeigen. Auch deshalb ließ man Galilei nicht vollständig als einen Mann enden, den sein Verrat zerstört hat und dem neben seinem Zynismus und seiner fortdauernden Genußsucht die Leidenschaft zur Wissenschaft noch anhängt wie die Krätze. Insofern brauchte die Interpretation auch nicht die völlig Aufgabe Galileis am Ende, sowenig wie eine entsprechende Spielweise. Eine andere Frage ist freilich, inwieweit dadurch nicht bestimmte Qualitäten des Stücks verlorengehen, das dann den Charakter der persönlichen Tragödie eines großen Mannes gewinnt, und ob so die eigentlichen dramaturgischen

Absichten Brechts nicht umgekehrt werden, der beim Zuschauer eben nicht Reinigung des Gefühls von Furcht und Mitleid, sondern das Gefühl der Meisterbarkeit der Realität und der sie bewegenden Widersprüche erzeugen wollte und eben daraus den Genuss zu ziehen hoffte. Diese eigentlichen dramaturgischen Absichten Brechts, für die er sein dialektisches Theater entwickelte und die epischen Elemente und die Verfremdung anwendete, hängen hier am Grundproblem der gesellschaftlichen Verantwortung der Wissenschaftler. Jede Änderung in diesem Punkt muß zu einer grundlegenden Änderung überhaupt führen. Je radikaler die Figur am Ende vom Schauspieler aufgegeben wird – und das kann er mit der Einfühlungsmethode Stanislawskis nicht leisten –, desto schärfer die Distanzierung des Zuschauers und desto klarer Brechts Aussage, wie wichtig die gesellschaftliche Verantwortung eines Wissenschaftlers ist, wie sehr die Gesellschaft einen Menschen zerstören kann und wie widersprüchlich auch eine neue Zeit ist. Wirkliche Überraschung überfällt den Zuschauer nur, wenn Galilei die Selbstanalyse zynisch, als Verbrecher bringt, innerhalb der Szene zu dem Zweck, dem Apologeten der bürgerlichen Auffassung von der Rolle der Naturwissenschaft die eigene geistige Überlegenheit zu demonstrieren. Mit dessen Argumentation hat sich der Zuschauer vielleicht eben noch identifiziert, in der dankbaren Hoffnung, einen Ausweg aus dem großen ›Widerspruch Galilei‹ zu finden. Jetzt bekommt er eine kalte Dusche: nicht mit dem tragischen Gefühl des Mitleids, sondern mit dem Bedürfnis nach Reflexion über eine komplexe gesellschaftliche Wirklichkeit wird er aus dem Theater entlassen, das ihm als Material das »Leben des Galilei« unterbreitet hat.

Fehlt dieser Schluß, aus welchen Gründen auch immer, so verändert sich das Stück insgesamt. Es entwickelt dann eine starke Tendenz zu einem »historischen ›Schinken‹ mit einer großen Rolle«, was Brecht für den Fall einer konventionellen Aufführung voraussah, womit aber seiner Meinung nach die »hauptsächlichsten Wirkungen des Stücks« verfehlt würden.⁴⁷ Dieses Problem war auch in Peking erkennbar. Die Bearbeitung des Textes beschränkte sich im wesentlichen auf einfache Kürzungen, die durchaus den Besonderheiten der Inszenierung entsprachen. Huang schreibt dazu:

Das Stück ist sehr lang. In China ist es unmöglich, das ganze Stück auf die Bühne zu bringen. Als ich 1959 *Mutter Courage* inszenierte, fanden viele

das Brecht-Theater schwer verständlich und langweilig. Deshalb mußten wir vor allem überlegen, wie das chinesische Publikum das Stück verstehen und annehmen könne. Es war unsere Hauptaufgabe, das Stück gut zu kürzen und zu interpretieren, wobei sowohl die Hauptidee zu bewahren war als auch die Gewohnheiten des chinesischen Publikums berücksichtigt werden mußten. [...] Viele Stellen über die Astronomie wurden gestrichen. Die Stellen, die philosophisch sind und die Hauptidee betonen, blieben erhalten. Kurz gesagt, unser Ziel war, das Stück mit dem chinesischen Publikum bekannten Mitteln aufzuführen. (XX)

Wenn Huang dabei von den erhalten gebliebenen »philosophischen« Stellen spricht, sind allerdings Einschränkungen vonnöten. Wo jene ausführlich werden oder den religiösen Bereich zu stark berühren, wurde gekürzt: zum Teil, um das Ganze verständlicher zu machen, zum Teil aber auch, um die Verschiebung des inhaltlichen Schwerpunktes zu erreichen. In der wichtigen letzten Szene beispielsweise blieben von der zentralen Selbstanalyse Galileis ganze fünf Sätze übrig. Sie konnte damit ihre von Brecht beabsichtigte Funktion nicht mehr ausüben. Und im ersten Teil der Szene wurde der zynische Brief Galileis an die kirchliche Obrigkeit gestrichen, der dessen tatsächliche Verkommenheit durch seine Kollaboration mit den Unterdrückern zeigt – natürlich in China eine schwerverständliche Stelle. Auch Galileis große Rede auf die neue Zeit am Anfang wurde, aus Rücksicht auf die Zuschauer, um die Hälfte verkürzt. Dabei waren nicht zuletzt Stellen betroffen, die seine enge Beziehung zu den Massen, den die neuen Produktivkräfte repräsentierenden fortschrittlichen Kräften zeigen, obwohl doch ohne diese Basis die große historische Gestalt gar nicht möglich gewesen wäre. Vielleicht verdrängte das überragende Interesse an der großen Figur und ihrem Schicksal spontan das Wesentlichere. In der dritten Szene fiel das Textstück dem Rotstift zum Opfer, das Galileis Glauben an die Zugänglichkeit der Vernunft auch für einfache Menschen enthält; in der vierten Szene (Auseinandersetzung mit den Autoritäten der Wissenschaft in Florenz), die im übrigen überhaupt nicht gekürzt wurde, entfiel gerade jene Stelle, wo Galilei damit droht, hinunter zu den Massen in die Schiffswerften zu gehen – was nicht nur sein politisches Bewußtsein verrät, sondern auch den plötzlichen Aufbruch des Hofes provoziert. Die Szene wurde durch diese Kürzung stark geschwächt. Dadurch wurde auch die Streichung der achten Szene zum Problem, in der Galilei abermals seine

Einsicht in die Situation der Massen und seine Kenntnis der Urheber der Unterdrückung zeigt.

Ganz weggefallen sind außerdem die 5. und die 15. Szene. Auch ließ sich die Regie manchmal gestisch reichhaltige, ausdrucksstarke Elemente entgehen. Als zum Beispiel in der 11. Szene der Eisengießer Vanni auftrat, hatte der Schauspieler Mühe, in die Handlung hineinzukommen, da man ihm den sowohl Vanni als auch Galilei charakterisierenden Einstieg gestrichen hatte, wo dieser sich nach der Güte der ihm von jenem geschickten Wachteln erkundigt – plastisch wird darin das Interesse der emporstrebenden Bourgeoisie an Galilei, seine Verbindung mit ihr sowie seine nach wie vor vorhandene Essfreudigkeit sichtbar. Oder um ein letztes Beispiel zu nennen: Das ganze Stück durchzieht der »Schwerkraftstein«, den Galilei immer in der Tasche bei sich hat, als ständigen Beweis für die Existenz unbestreitbarer Tatsachen. Er ist ein greifbares, beinahe symbolisches Zeichen für den Vernunftglauben Galileis inmitten feudaler Finsternis – doch in der Pekinger Aufführung fielen fast alle Textstellen weg, in denen er auftaucht. Kleine Eingriffe in den Text bestärkten die Tendenz, das Stück noch mehr der Einfühlung zugänglich zu machen. So entgegnet etwa der vom Widerruf kommende Galilei auf den Vorwurf Andreas: »Unglücklich das Land, das keine Helden hat!«, erst dann, als die Schüler ihn schon verlassen haben: »Unglücklich das Land, das Helden nötig hat!« Die Wirkung des Satzes wird dadurch größer. In Peking baute die Regie den Text hier ein wenig um, so daß vor dem Abgang der drei Schüler ein Dialog mit diesen beiden Sätzen entstand. Dialog produziert mehr Gefühl: er enthüllt, so oder so, menschliche Beziehungen, in die man sich einfühlen kann. Und hier ermöglichte er sogar eine Art heldenhafter Pose; denn nachdem Andrea Galileis Satz gehört hat, reißt er sich von den anderen los und geht – obwohl ihm doch eben noch so übel war – zornig und entschlossen ab.

Doch trotz der aufgezählten Konzessionen, Kürzungen, Ungenauigkeiten und der weitgehenden Uminterpretation des Stücks durch die Pekinger Inszenierung, die das Ganze schließlich auf drei Stunden reduzierte, blieb diese für die chinesische Bühne erstaunlich und produktiv genug. Immer noch war es Brecht, was da auf der Bühne gespielt wurde; immer noch gab es Verfremdung und lebendiges, dynamisches Theater. Am deutlichsten machten das die Publikumsreaktionen, die vom Theater sehr aufmerksam

gesammelt wurden. Viele sagten, sie hätten nach dem Besuch des Stücks lange nachdenken müssen; sie seien derlei nicht gewohnt – nach Theaterbesuchen. Trotz der Uminterpretation des Schlusses erweckte die Figur des Galilei nicht nur einführendes Mitleid, sondern auch Beunruhigung, Erstaunen und auf die eigenen Helden zurückweisende Reflexion. Eine Platzanweiserin des Theaters erklärte, bei den Proben habe sie das Stück nicht verstanden, doch jetzt finde sie es je länger je besser. Und bei noch keinem Stück habe sie bisher ein Publikum erlebt, das so mäuschenstill dasitze.

Die Inszenierung war indes keineswegs einfach auf das tragische Ende hin orientiert, sondern enthielt mehrere Höhepunkte. Neben der erwähnten Frage nach dem Helden fand sich im Rahmen der antifeudalen Stoßrichtung – »für Menschenrechte«, wie Huang das mir gegenüber formulierte – viel Aktuelles, Beziehungsreiches für das chinesische Publikum in der Aufführung: so wenn zwei Sekretäre ein Gespräch Galileis heimlich für die Inquisition mitschrieben, oder wenn ein fanatischer Mönch mit dem dünnen Zeigefinger Zitate aus der Bibel herausstach, um damit Galilei niederzuschmettern. Freudiges Räunen ging durch den Raum, wenn dieses Abbild des blinden Dogmatismus schließlich auf dem Höhepunkt seiner Rede das kleine schwarze Brevier nicht unähnlich einem gewissen kleinen roten Buch in der Luft schwenkte. Auch formal trug das Stück noch epische Züge; viele Szenen waren genügend abgerundet, um relativ selbständigen Charakter zu gewinnen. In der zweiten Hälfte bildete beispielsweise die Fastnachtsszene einen eigenen Höhepunkt. Die volkstümlichen Tänze, die von den chinesischen Schauspielern mit erstaunlichem Feuer dargeboten wurden, waren ein wirksames Gegenstück zu den vorher gezeigten Hoffällen. Gelungen brachte die Szene die Lebensfreude und politische Angriffslust dieses Volksfestes über die Rampe hinunter zu den chinesischen Zuschauern, die schließlich keine solchen Feste kennen, sondern nur zu Hause in der Familie zu feiern pflegen. Ein unglaublicher ästhetischer Tumult, eine Fülle von Figuren, Farben, Bewegungen und fesselnden Vorgängen wie Puppenspiel, Tanz, pantomimische Vorstellung fegte über die Bühne und ließ keinerlei Zweifel an der Kraft dieses Ansturms gegen die einstige feudale Reaktion.

Glänzend inszeniert und tief beeindruckend war hier ferner der abrupte Übergang in die 11. Szene, wo der gealterte Galilei allein

mit seiner Tochter und einem Spitzel auf einer völlig aller Requisiten baren Bühne stand, deren Stille um so lastender wirkte, als die Ohren der Zuschauer noch vom heiteren Lärm der optimistischen Volksmassen erfüllt waren. Die Eruption von Farben, Formen und Bewegung wurde jäh in eine aus Blau, Weiß und Schwarz komponierte Bühne übergeführt, auf der sich die drei Figuren in Beige, Grün und Schwarz abhoben, so die Isoliertheit Galileis betonend. Die Aussage der Szene kam dadurch sehr stark zum Ausdruck: Galilei verweigert sich einem Bündnis mit dem fortschrittlichen Bürgertum und liefert sich praktisch selbst hilflos der Inquisition aus. Gleichzeitig wurde so sehr eindrücklich der bedrohliche Charakter der feudalen Reaktion spürbar, deren Macht vom Zuschauer empfunden werden sollte. Selten sind auf der chinesischen Bühne negative Figuren (etwa Guomindang-Offiziere) derart realistisch und nicht lächerlich oder durch und durch abwertend dargestellt worden wie in dieser Aufführung. Das große Problem, wie die kirchlichen Würdenträger auf die Bühne zu stellen seien, wurde jedenfalls nicht ungeschickt gelöst.

Einen entscheidenden Beitrag zum Gelingen der Inszenierung leistete zweifellos das Bühnenbild. Vielleicht stellte es insgesamt das stärkste Brechtsche Element dar. Stets wurde mit einem Minimum an Requisiten gearbeitet, während die sparsamen Kulissen und der offene Hintergrund immer gleichblieben. Dieser deutete Himmel an; die übrige Bühne war in Grau, Weiß und Schwarz gehalten, wodurch die bunt – historisch treffend – gekleideten Figuren und die wenigen Gegenstände an Bedeutung gewannen. In jeder Szene waren andere, den historischen Ort oder bestimmte astronomische Sachverhalte andeutende nichtnaturalistische Bilder auf Tuch frei vor den Hintergrund gehängt. Das Licht war grundsätzlich ungefärbt und verhältnismäßig hell – man versuchte damit ebensowenig wie durch den Bühnenbau, illusionistischen Zauber zu veranstalten und Stimmungen zu erzeugen.

Eine interessante Lösung fand die Regie für die kleinen episierenden Strophen, die Brecht selbst von einem Kinderchor singen ließ. Kinderchöre gibt es nämlich in China nicht; und so ließ man jene kurzen Texte von dem Sängerpaar, das in der Fastnachtsszene auftritt, singen. Zugleich gelang es damit, Repräsentanten des einfachen Volkes als Erzähler des »Lebens des Galilei« auf die Bühne zu bringen, welche, in zusätzlicher Verfremdung, auch

manchmal während der Szenen am Rand der Bühne blieben und mit zusahen. Jedoch konnte die Musik, die in China normalerweise eine treue Dienerin der erzeugten Stimmungen zu sein hat, sich bei dieser Inszenierung noch nicht von ihrer Unterordnung emanzipieren und ihren selbständigen Part im Ensemble der Bühnenkünste spielen. Huang bemerkte in seiner Rede nach der Premiere dazu, für die beiden Sänger sei die Rolle sehr schwer, »weil die Musik nicht paßt. Wir haben Mitleid mit den beiden Genossen.« Die Musik, aus italienischen Originalen zusammengestellt und elektronisch produziert, ist zu glatt und flach, oft kitschig, ohne jeden Charakter und ohne Fähigkeit, den Inhalt selbst zu transportieren, geschweige denn zu kommentieren. Vor allem aber raubt sie, über Lautsprecher gebracht (die Gesangsstimmen wurden ebenfalls verstärkt), den beiden Schauspielern viel von der schaustellerischen Spontaneität, die sie ohne die Musik auf den Proben entwickelt hatten. Und Eislers Musik, zu der man erst kurz vor der Premiere Zugang erhielt, schien für China zu schwer.

Trotz aller Konzessionen, Abschwächungen und Änderungen kann man zusammenfassend sagen, daß der Pekinger *Galilei* unter den herrschenden Verhältnissen ein so mutiger wie gelungener erster Schritt in der Arbeit mit Brechts Theater war, geeignet, nicht nur den Zuschauern ein neuartiges Theatererlebnis zu vermitteln, sondern auch die kulturelle Landschaft Chinas zu beeinflussen. Er dürfte dazu beitragen, zu Neuem zu ermutigen und kulturpolitische wie überhaupt politische Tabus und Einengungen in Frage zu stellen. Brecht selbst war zwar immer der Meinung, daß »realistische Kunst kämpft«; er nahm aber auch immer Rücksicht auf die Kampfbedingungen. Anläßlich der Inszenierung eines Stücks von Strittmatter in der DDR – wo, wie gesagt, seine Situation der des Künstlers im heutigen China glich – schrieb er zur Frage der Anwendung eigentlicher Verfremdungen:

Wir sind nicht weit genug. [...] Ich müßte die Schauspieler völlig umschulen und würde bei ihnen und beim Publikum einen ziemlich hohen Bewußtseinsstand benötigen, Verständnis für Dialektik und so weiter. [...] 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. (16, 798 f.)

Das Wichtigste ist eben doch der praktische Erfolg, da sich der Pudding laut Brecht beim Essen beweist: Anfang Juli 1979⁴⁸ lief das ständig im voraus ausverkaufte Stück immer noch. Sogar das Fernsehen übertrug eine Aufführung; in den meisten Zeitungen und Zeitschriften bis hin zu Sport- und Ökonomiezeitschriften erschienen einführende, lobende Artikel über Brecht und sein Stück;⁴⁹ und selbst ein Diskussionsforum fand über das Stück statt. Unter den Schauspielern des Jugendtheaters bildete sich ein Zirkel, der »Brecht studieren« wollte – so gut das beim herrschenden Mangel an Übersetzungen ging. Doch auch hier hat die Aufführung eine Bresche geschlagen. Mehr Stücke und theoretische Schriften sollen zum Druck gebracht werden: zum Beispiel Materialien zum *Galilei* und das Modellbuch Brechts.

Die Wirkung der Galilei-Aufführung

Von Anfang an zog das Stück öffentliches Interesse auf sich. Zwar erfolgte nur wenige Wochen vor der Premiere, als sich die Regisseure und Schauspieler noch Sorgen machten und Galgenhumor in Späßen Ausdruck fand wie dem, die links und rechts in den Kulissenwänden befindlichen Eingänge ohne Türen, die sich in einen völlig schwarzen Hintergrund verliefen, seien zwei Särge für die beiden Regisseure, ein Schuß vor den Bug der Brechtpioniere durch eine der Theaterautoritäten Chinas, Ouyang Shanzun. Denn dieser bemerkte in einem Artikel in der landesweiten Intellektuellenzeitung *Guangming Ribao*, in dem er das Problem der Einfühlung des Schauspielers in seine Rolle diskutierte, völliges Aufgehen des Schauspielers in der Figur sei nicht möglich. Er selbst sei für einen Mittelweg – es gebe da nämlich noch eine andere Schule,

nach der die Schauspieler bei der Aufführung kein Gefühl haben und sich nicht in die Rolle einzufühlen brauchen. Man braucht nur das Stück vernünftig zu erklären. Das ist ein anderes Extrem. (XIV)

Doch das war vermutlich die letzte von Unwissenheit geprägte Äußerung – der Erfolg der Aufführung verlangt jetzt vom Kritiker mehr.

Im gleichen Monat, kurz vor der Aufführung, erschien ein Artikel des *Galilei*-Übersetzers Ding Yangzhong (XV), der eine kurze Biographie Brechts enthielt sowie den Inhalt des Stücks

angab. Eine tiefere Analyse findet sich freilich noch nicht; auch das, was das Stück jetzt in China aktuell macht, wird nicht herausgearbeitet. Aber immerhin wird die Widersprüchlichkeit des Helden beschrieben. Und nach der Premiere, in den zunächst etwas zögernd herauskommenden Artikeln, war man allgemein des Lobes voll. In einem bewußt kurSORischen Essay, der den farbigsten und unterhaltsamsten Kommentar lieferte, schildert der bekannte ältere Romancier Meng Weizai das Gespräch einiger Theaterbesucher, die er auf dem Nachhauseweg belauscht haben will:

›Wie gut das Stück ist! Das ist der wahre Kunstgenuß.‹ – ›Sag mal, was findest du gut an dem Stück?‹ – ›Was gut ist? Vielleicht liegt das Gute darin, daß man das nicht mit einem Satz ausdrücken kann.‹

›Genau! Bei den guten Stücken ist das immer so: du findest das Stück gut, aber du kannst das nur schwer erklären. Mit einem Satz kann man nicht alles Schöne beschreiben!‹ (XIX)

In der gleichen Zeitung hatte man schon – wenn auch erst drei Wochen nach der Premiere – lesen können:

Das Stück *Leben des Galilei* beeindruckt das Publikum tief durch seine Farben, seine Phantasie, seine Gefühle und tiefen Gedanken und vor allem durch die besondere Form und Spielkunst des epischen Theaters. Zugleich erzeugt es Verwunderung, Neugier und Impulse. (XVI)

Ja, selbst das Zentralorgan der KP brachte am 2. 5. 1979 eine Laudatio, die zwar nicht sehr inhaltsreich war, aber wenigstens endgültig signalisierte, daß man auch »oben« das Stück akzeptiert hatte (XVIII). Brechts Stück wurde in den das ganze Jahr über laufenden Theaterwettbewerb zum 30. Jahrestag aufgenommen, und das für diesen Wettbewerb verantwortliche Büro organisierte eine Aussprache unter Kulturschaffenden, Kulturpolitikern und Kritikern, auf der sich kritische Stimmen nurmehr ganz zaghaft zu erheben wagten (vgl. XXIV). Obwohl sich doch sogar Huang Zuolin vor der Inszenierung noch zweifelnd und distanziert über die Konsistenz der Brechtschen Theorien geäußert hatte und nach wie vor von einer »extremen« Schule die Rede gewesen war, sprach man jetzt einhellig von der »Brecht-Schule«, die ihren Platz unter den hundert wetteifernden Schulen in China einnehmen müsse.

Die aktuelle Bedeutung der Aufführung ist nicht geringzuschätzen. Das ist ein Versuch, der eine neue Schule in China einführt und immer mehr Genossen anregen wird, sich mit dieser Schule auseinanderzusetzen. (XXI)

So heißt es in einem allgemeinen Artikel zur Vorstellung der Inszenierung in der am weitesten verbreiteten Theaterzeitschrift, der übrigens sonst nicht in die Tiefe geht und ebenfalls um die Aktualität des Stücks einen Bogen schlägt. Wenn solche Artikel auch nicht viel zeigen, so doch immerhin dies, daß die Kritiker Brechts entschieden in die Defensive geraten sind und daß in der Fachwelt, wenigstens in deren jüngerem Teil, die Zahl seiner Bewunderer oder derjenigen, die eine gründliche Auseinandersetzung mit ihm suchen, sprunghaft zugenommen hat.

Kritik trat nur zaghaft hervor. Bei der besagten Aussprache meldete sich bloß anfangs ein Arbeiter zu Wort, der sagte, die chinesischen Zuschauer seien Stücke wie *Leben des Galilei* nicht gewohnt und hätten lieber solche wie *Gewitter* von Cao Yu, *Teehaus* von Lao She oder *Cai Wenji* von Guo Moro – bis auf das letztere, das außerordentlich langweilig ist, sicher keine schlechten Stücke, aber alle alt (von neuen Stücken des chinesischen Sprechtheaters wagte auch dieser Mann nicht zu sprechen). Natürlich ist das Argument nicht ganz von der Hand zu weisen; Brechts Stück spricht hier vor allem Intellektuelle an sowie nicht wenige von geistigem Hunger geplagte jüngere Arbeiter. Nachdem es einige Monate gelaufen war und sein Ruhm sich verbreitete, saßen bald mehr Arbeiter als zu Beginn im Parkett, die auch, soweit man das beobachten konnte, nicht mehr so schnell und sensibel reagierten wie das Publikum früher – Brecht hielt nicht umsonst eine Schulung des Publikums für nötig. Doch so war jenes Argument nicht gemeint gewesen: es war vielmehr eine kaum sehr produktive Empfehlung, beim guten Alten, ›echt‹ Chinesischen zu bleiben – also bei den naturalistischen Traditionen.⁵⁰ Ouyang Shanzun, der den Vorsitz auf der Aussprache führte, äußerte sich wenig und konzidierte:

Brecht ist ein Realist und Marxist. Er hat in seinen Werken den dialektischen und historischen Materialismus angewendet. Auch wir müssen mit Hilfe des dialektischen und historischen Materialismus seine Theorie studieren. Wir müssen nach neuen Wegen suchen und mehr Sachen übersetzen.

Andere wieder versuchten, das traditionelle chinesische Sprechtheater gegen Brecht in Schutz zu nehmen, und erklärten: »Man darf nicht sagen, daß nur das Brecht-Theater das Publikum zum Denken anregt.« Denn auf der Aussprache war die (im Bericht nicht zitierte) Meinung geäußert worden, nach Cao Yus Stück

Gewitter zum Beispiel gehe man vielleicht voll schicksalsträchtiger Gefühle von dannen, habe aber kaum das Bedürfnis, nachzudenken.

Die Äußerung eines hohen Kaders aus der Kulturadministration, Wu Xues, behandelte ebenfalls dieses Problem des Nachdenkens bei Brecht, allerdings sehr positiv. Wu möchte Brechts Theater aus bestimmten nationalen Bedingungen ableiten. Zu Lebzeiten Brechts sei nämlich Deutschland »geschlagen und verzweifelt« gewesen, und »man brauchte Vernunft, nüchternes Denken und eine Verurteilung des Faschismus«, wie er bemerkte. Brecht wäre über eine solche Erklärung vermutlich nicht sehr erfreut gewesen, kann sie doch dazu dienen, die Brauchbarkeit seines Theaters für eine neue Zeit, also das Proletariat, einzuschränken – zum Beispiel eben in China. Indes zeigt sich diese Tendenz, Brecht auf ein nationales Phänomen, sozusagen einen »typischen Deutschen«, einzugrenzen, auch sonst oft: etwa bei Ding Yangzhong (XXIII), der schreibt, das Brecht-Theater habe »alle Merkmale der Kultur der deutschen Nation« und sei deshalb »sehr philosophisch«; es habe in Deutschland so viele Besucher, weil es die »Gewohnheiten« der Deutschen widerspiegele. Von solchem Lob steigt zudem, wie Brecht einmal bei ähnlicher Gelegenheit schrieb, »ein eigen-tümlich puritanischer Geruch« auf⁵¹, so daß es wenig geeignet scheint, den Dichter nach den dürren Jahren unter der Herrschaft der rotbemäntelten Päpste und Inquisitoren schmackhaft zu machen.

Typisch ist, daß jetzt viele bemüht sind, den Makel der Gefühllosigkeit von Brecht zu nehmen, obschon sie keine Neuartigkeit der Gefühle in seinem Theater entdecken. Und wenn einer der allgemeineren Artikel die Leichtverständlichkeit Brechts einschränkt, so ist das insbesondere in China mit seinem großen Gefälle im Kulturniveau der Menschen nicht ganz unberechtigt:

Leben des Galilei ist kein Stück für alle. [...] Es gibt Kunstwerke, bei denen man von Anfang bis Ende hingerissen ist, zum Beispiel wenn man eine volkstümliche Komödie sieht [...]. Aber es werden auch Stücke benötigt, deren Verständnis eine gewisse Mühe erfordert und bestimmte Erkenntnisse erzeugt. *Faust* und *Galilei* gehören zu diesen Stücken. (XXII, 50)

Trotzdem bleiben die meisten Artikel über Brecht nicht bei einem allgemeinen Lob stehen. Viele formulieren offen, worin sie das wirklich Spannende bei Brecht erblicken.

Die Erkenntnisse über sein Theater nahmen sprunghaft zu. Am deutlichsten wird das bei Huang Zuolin selber. Insbesondere was das Problem der Verfremdung betrifft, der er noch 1978 die Schuld am Mißerfolg der *Mutter Courage* zugeschoben hatte, sah Huang nun einen entscheidenden Fortschritt. Auf eine entsprechende Frage sagte er mir sehr ehrlich, früher habe er Verfremdung nur als eine Form verstanden:

Durch die jetzige Inszenierung habe ich die Dramaturgie Brechts besser und tiefgehender kennengelernt. Jetzt weiß ich, daß man diese Technik im Rahmen seines dialektischen Theaters begreifen und beherrschen muß.

Seine Erkenntnis habe er in die Praxis umgesetzt, indem er den Schauspielern geholfen habe, die Widersprüche zu erkennen und zu zeigen. Denn jede Figur enthalte Widersprüche und jede Szene Situationen, die einander widersprechen, so wie das ganze Stück einen Hauptwiderspruch aufweise. Und in seinem Aufsatz vom Mai 1979 schreibt Huang:

Was ist Verfremdung? Die Schauspieler zeigen auf der Bühne Vorgänge und Figuren, die selbstverständlich sind. Sie sollen von ihnen so gezeigt werden, daß diese Erscheinungen ungewöhnlich und fremd wirken. Dadurch kann auch das Wesen des Lebens gezeigt werden, so daß die Zuschauer erwachen und begeistert werden: »O, das hätte ich nie gedacht!« (XX, 126)

Auch die Kollegin Huangs, Chen Rong, hob mir gegenüber hervor, was sie besonders beeindrucke, sei die Dialektik auf der Bühne Brechts – das mache die Tiefe seines Realismus aus:

In der Zeit der »Viererbande« war das Leben auf der Bühne überhaupt nicht echt; doch wurde dadurch die Denkweise des Volkes beeinflußt. Eine Generation Theater bildet eine Generation Publikum – jetzt müssen wir diese Mängel überwinden, und Brecht trägt dazu bei. In meinen Augen ist er ein großer Kämpfer.

Sehr klar betont Lin Kehuan, selbst Stückeschreiber, auch Dramaturg beim Jugendtheater und Kritiker, die marxistische Dialektik sei die Grundlage von Brechts Ästhetik: »Er hat die Dialektik auf die konkreten Aufgaben der Theaterkunst angewendet« (XVI). Diese Betonung der Dialektik ist deshalb so wichtig, weil gerade sie der Theaterkunst Chinas am meisten fehlt. Bei der Aussprache über das Stück setzte sich Lin auch noch einmal mit Yao Wenyuans Artikel auseinander, worin »eine ultralinke, nihilistische Haltung« Brecht gegenüber eingenommen werde; ihn

als kleinbürgerlichen Dramatiker zu bezeichnen, sei nichts als grobe Verleumdung:

Früher waren die Zuschauer und auch viele Theaterleute infolge mancher einseitigen Propaganda der Meinung, daß Brechts Kunst formalistisch sei. Es ist jedoch ganz falsch, wenn man sich von einem steifen, einseitigen Standpunkt aus mit Brecht auseinandersetzt. Seiner Dramaturgie liegt der Marxismus zugrunde; die Besonderheit seiner Kunst liegt vor allem in ihrer gedanklichen Tiefe. Man darf den Verfremdungseffekt nicht als Mysterium betrachten. Die Verfremdung ist eine Methode, mit der der Schriftsteller das Leben betrachtet und darstellt. (XXIV)

Dadurch ist man jetzt auch dem lange ungelösten Problem der Spielweise bei Brecht auf die Spur gekommen. In seinem Aufsatz über den *Galilei* stellt Huang fest, daß es gar keine allzu großen Unterschiede zur Spielweise Stanislawskis gebe:

Früher waren wir der Meinung, daß diese Spielweise kalt, mechanisch und absurd sei. [. . .] Es gibt aber keine unlösbar Widersprüche [zwischen Brecht und Stanislawski]. Doch verlangt Brecht von den Schauspielern eine spezifische Arbeitsweise. [Und diese faßt Huang dann in sechs Punkten zusammen, die tatsächlich Wesentliches aussagen. Der wichtigste lautet:] Die Schauspieler sollen die Figuren in den Griff bekommen, indem sie von einem gesellschaftlichen, kritischen Ausgangspunkt an die Figuren herangehen. (XX, 126 f.)

Das ist ein Ergebnis, das Huang aus den praktischen Erfahrungen mit seiner *Galilei*-Inszenierung abgeleitet hat und das alles rein Formale, was seine Überlegungen früher kennzeichnete, hinter sich läßt. Er nähert sich damit der Erkenntnis, daß das Wesentliche bei Brecht nicht bestimmte formale Erscheinungen sind, wie Verfremdungsmethoden oder eine bestimmte Spielweise, sondern die Gesamtheit seiner Dramaturgie und deren spezifische Ziele. Am Beispiel der Überlegungen zum Aufbau der Virginia-Figur und an einigen Äußerungen des Schauspielers Du Peng haben wir bereits die praktische Wirkung solcher Einsichten verfolgt. Wenn daher verschiedene chinesische Wissenschaftler über die *Galilei*-Aufführung sagten, deren Spielweise sei einfach Stanislawski, nicht Brecht, so hatten sie nicht etwa schon recht. Vermutlich gingen sie selbst von einer bestimmten und ihrerseits formalisierten Vorstellung aus, wie Brechts Spielweise auszusehen habe.

Doch sind Huangs Erkenntnisse auch bei ihm noch nicht wirklich gesichert. Am Ende seines Aufsatzes bringt er ein Beispiel, das er seit langem gerne benutzt und das eine im Grunde

formale Auffassung des Problems verrät – entsprechend seiner Position vor der Kulturrevolution, die von der Spielweise als solcher, nicht von den Intentionen einer bestimmten Dramaturgie ausgeht:

Die Verbindung der beiden Spielweisen ist der erste Schritt unserer Brecht-Forschung. Wir hoffen, daß man eines Tages eine Spielweise anwendet, die Brecht, Stanislawski und die chinesische Oper miteinander verbindet. Das ist seit langer Zeit mein Wunsch. In meiner Jugend habe ich in einer Peking-Oper gesehen, wie Wang Jianong [ein berühmter Opernschauspieler] den Dichter Li Taibai spielte, wie er betrunken ist. Der Schauspieler, der eine Peitsche schwang, wandte die Taille-Technik an, um Oberkörper und Unterkörper ganz zu trennen. Die beiden Beine, die das Pferd ritten [und gleichzeitig seine Gangart zeigten], waren nüchtern, der Oberkörper, der auf dem Pferd saß, war vollkommen betrunken. Ist das nicht eine gute Verbindung des Verfremdungseffekts von Brecht und der Einfühlung in die Rolle von Stanislawski? Könnte diese Spielweise nicht von den breiten Massen Chinas akzeptiert werden? (XX, 127)

Ansonsten findet man aber wenige Äußerungen zu dem formalen Aspekt der Dramaturgie Brechts. Dessen erstes erfolgreiches Auftreten auf der chinesischen Bühne überraschte nicht so sehr formal als inhaltlich. Brechts Realismus, seine tief antimetaphysische Haltung, seine inhaltliche Aktualität: sie erregten die Gemüter. Daß zur künstlerischen Vermittlung seiner Ideen manche neuen Formen nötig sind, erkannte man zwar; aber ganz im Gegensatz zur Situation von 1962 traten die allgemeinen Überlegungen dazu nicht in den Vordergrund. Im Grunde ist das eine wesentliche Voraussetzung dafür, daß die neuen Formen von Brechts Theater auch in China Verwendung finden können – gehen sie doch nur aus bestimmten Inhalten und Intentionen hervor. Gerade deshalb hat die Brecht-Rezeption jetzt eine neue Stufe erreicht.

Die meisten Artikel – und auch die meisten Diskussionen, soweit ich sie selbst erlebt habe – konzentrierten sich auf politische, kulturpolitische und ästhetische Fragen, die jenseits des Formalen lagen. Schon der erste Artikel, drei Wochen nach der Premiere, setzt dazu die Maßstäbe: er geht ohne Umschweife auf das los, was das Stück jetzt für China bedeutet. Der schon früher zitierte Lin Kehuan schreibt:

Ein großer Mann entartete zu einem Verräter – darin liegt die Tiefe und die Kraft dieses Stücks. Das bringt das Publikum zum Nachdenken

darüber, welche Ursachen ihn zum Verräter gemacht haben und wer die Verantwortung dafür trägt – gerade das ist das Ziel des epischen Theaters. (XVI)

Mit wenigen Worten ist damit in Frage gestellt, wie bisher die Kunst in China Helden gestaltet – auch noch jetzt. Lin begründet, wann diese Gestaltung realistisch ist, und entwickelt die Figur so:

Er war ein Held des Volkes, der die Bibel vernichtete. [...] Er war zweifellos der Held eines neuen Zeitalters, aber er war ein Held des bürgerlichen Individualismus [...]. Er stand mit dem Volk zusammen, verriet es später jedoch. Er erschütterte die Herrschaft der Theologie, bewahrte aber die Autorität der Kirche. Er entwickelte die Wissenschaft, behinderte jedoch die Entwicklung der Gesellschaft. Wie scharf und verwickelt die Widersprüche sind! Brecht wandte die wissenschaftliche Methode der Klassenanalyse an [...] und enthüllte durch Galilei [...] die Kompliziertheit des realen Lebens und des politischen Kampfes sowie die Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Entwicklung. (ebd.)

Lin betont hier wie viele nach ihm, daß es bei der Frage der Heldengestaltung im Grunde um die Frage nach dem Realismus geht. »Sein Verrat, den er mit vollem Bewußtsein verübte, erregt große Furcht« – nicht nur bei Zuschauern, sondern auch bei Kulturpolitikern und Kulturbeamten. Zunächst jedoch kamen solche Reaktionen von Wissenschaftlern, was typisch für die Zeit nach der Absetzung der »Viererbande« ist. Es kamen Anrufe und Briefe, in denen die Streichung der Stelle verlangt wurde, in der Galilei den Verrat gesteht. Einer forderte, man solle im Programmtext nicht den Verrat hervorheben, sondern die *Discorsi*. Ein anderer gar fand die Behandlung Galileis durch die Aufführung wie früher die Behandlung vieler Wissenschaftler durch die Ultralinken. Wie Beethoven sei ihm ein Schandhut aufgesetzt worden⁵², und man müsse ihn ebenso wie Beethoven rehabilitieren. Und auch Lin berichtete auf der Aussprache, manche Wissenschaftler seien gegen die Interpretation Galileis, wie er sie in seinem Artikel vorgenommen habe.

Dafür gibt es einige Gründe. In China, wo man nicht nur auf der Bühne, sondern auch in Geschichtsbüchern allen Mao Zedong-Ideen zum Trotz meist keine sehr dialektische Betrachtung historischer Figuren pflegt, ist die Galilei-Legende mit ihrem »Und sie bewegt sich doch!« sehr verbreitet. Man kennt Galilei nur als großen Mann, als einen, der unermüdlich und auch mit Mitteln

der List seine wissenschaftlichen Ziele verfolgte. Für die meisten Zuschauer bot deshalb der erste Blick ins Programmheft eine völlige Überraschung. Sie wurde dadurch verstärkt, daß das Stück gleichzeitig eine empfindliche Stelle der Politik seit dem Sturz der »Viererbande« traf: Die chinesischen Wissenschaftler, die in der Kulturrevolution oft verachtet und schikaniert worden waren, wurden sehr umworben, um sie für die neue Politik mit dem Ziel der Modernisierung des Landes zu gewinnen. Wer fleißig im Interesse des Landes arbeitete, sollte jetzt, anders als während der Kulturrevolution, schon als politisch in Ordnung oder sogar als Vorbild gelten – so vor allem der stellvertretende Parteivorsitzende Deng Xiaoping. Entsprechende Beispiele selbstloser Wissenschaftler wurden in den Vordergrund gestellt, als deren einzige Pflicht die unentwegte wissenschaftliche Produktion galt – von gesellschaftlicher Verantwortung und Verbindung mit den Massen bzw. den fortschrittlichen sozialen Kräften, wovon das Stück Brechts so pointiert handelt, war nicht die Rede. Da wurden in der Zeit, als gerade die Proben liefen, in der Presse Geschichten verbreitet wie die, ein Wissenschaftler heirate nicht (in China wirklich eine Seltenheit), um ungestört und mit voller Kraft sich seiner Aufgabe hingeben zu können. Oder es erschien in der *Guangming Ribao* (9. 3. 1979) ein Artikel über Madame Curie, in dem ihre unermüdliche Arbeit, die sie über Jahre selbst von Freunden, Konzertsälen und Theatern fernhielt, gelobt und mit ihren eigenen Worten der emsigen Tätigkeit einer Seidenraupe verglichen wurde: »Seidenraupen verlangen von den Menschen nur Maulbeerblätter, schenken ihnen aber weiße Seide.« Das ist wirklich eine andere Beziehung zwischen Wissenschaftler und Gesellschaft als die, welche Brecht vorschwebte – nach den Erfahrungen mit der Atombombe. Zu einfach hält man das Problem, das Brecht aufwirft, dadurch für gelöst, daß man auf das unter der Führung der KP ja politisch gesicherte und damit unbedingt im Interesse des Vaterlandes liegende Ziel der Modernisierung hinweist. Und etwas peinlich wird dann noch auf patriotische Taten Madame Curies in Frankreichs Kriegen verwiesen! Hier geht die Patriotismus-Propaganda, mit der man die Wissenschaftler gewinnen will, ein wenig zu weit.⁵³

Der Druck der öffentlichen Meinung (oder besser: der offiziellen Meinung) auf die Künstler war sehr groß. Huang wurde mehrfach gefragt, ob man den Verrat Galileis nicht einfach streichen könne –

man habe doch ohnehin viel gestrichen. In veröffentlichten Ankündigungen, etwa durch Radio Peking, wurde das vom Theater gelieferte Original gerade um den Satz gekürzt, der den Verrat beschrieb.⁵⁴ Denn nicht nur einige Wissenschaftler, auch führende Leute der Kulturpolitik bekamen »Furcht« angesichts der Brechtschen Galilei-Figur. Der Leiter des Kunstabtes im Kulturministerium und damit höchster Kulturbamter, der sich persönlich um das Stück kümmerte und sogar Proben besuchte, Wu Xue, sagte auf der erwähnten Aussprache über das Stück:

Der Widerruf Galileis ist kein Verrat. Meiner Meinung nach handelt es sich um eine Kampfesart. Wenn Galilei eine Position als hoher Beamter verteidigt oder aus Angst vor dem Tod seine Lehre widerrufen hätte, wäre er ein Verräter gewesen. Aber Galilei verteidigte sein Ideal. Ich bin gegen die Meinung von Lin [...]. Galilei hat unter äußerst schwierigen Umständen seine *Discorsi* fertiggeschrieben [hier zog Wu einen Vergleich mit einer Peking-Oper-Gestalt, die dem Feind lange unterwürfig diente, um ihre Rache vorzubereiten:] Deshalb meine ich, daß es sich bei dem Fall Galilei nicht um Verrat handelt – er ging schließlich nicht vom egoistischen Interesse der Bourgeoisie aus. (XXIV)

Doch war diese Meinung bei der Aussprache recht isoliert. Und auch der Zeitungsbericht läßt dieser Position nicht das letzte Wort, sondern protokolliert die Antwort Li Jianmings, einer Deutschlehrerin, die bei der Aufführung geholfen hatte. Nicht nur das Ergebnis einer solchen Betrachtung des Stücks sei inadäquat, erklärte sie, sondern selbst deren Methode. Gerade wenn man materialistisch herangehen wolle, dürfe man nicht allein von Galilei ausgehen, sondern müsse die Sache von der gesellschaftlichen Seite aus analysieren.

Die Schuld lag sowohl bei Galilei als auch bei der Gesellschaft; der Verrat ist nicht die Sache eines Wissenschaftlers allein, sondern das Produkt des Klassenkampfes, der historischen Bewegung. (XXIV)

Dieser Standpunkt ist tatsächlich dem Stück am adäquatesten, da er es nicht allein von der Figur her betrachtet; denn das Stück soll ja nach Brechts Auffassung eben nicht die Tragödie einer Person zeigen, sondern den Anbruch einer neuen Zeit – nur von Galilei auszugehen, ist im Grunde gut aristotelisch. Doch nicht bloß auf der Bühne, sondern vor allem in der gesellschaftlichen Wirklichkeit selbst ermöglicht nur die von Li geforderte Analyse eine materialistische Einschätzung von Verhaltensweisen bestimmter

Personen. Dahinter steckt deshalb eine öffentlich nicht angesprochene Brisanz, weil nach den politisch unruhigen Zeiten mit ihren Aufstiegen und Abstürzen großer Leute, dem In-den-Himmel-Heben bestimmter Personen und deren oft unmittelbar anschließender bodenloser Verdammung nicht so sehr die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung der Wissenschaftler als vielmehr die nach der führenden Köpfe der Partei auf den Nägeln brannte. Man suchte Ursachen von Heroismus und Feigheit, von Selbstlosigkeit und Egoismus, Dienst am Volk und feudaler Herrschsucht – widersprüchliche Erscheinungen im gesellschaftlichen Leben, die man in den letzten Jahren so oft dicht nebeneinander, nacheinander, ja untrennbar ineinander bei einer großen politischen Gestalt gefunden hatte. Der Satz der Sänger: »Groß ist nicht alles, was ein großer Mann tut«, wurde vom Publikum aufmerksam registriert; und der schwere, in Galileis Situation falsche Satz: »Unglücklich das Land, das Helden nötig hat«, wirkte auf viele nach all der falschen, verlogenen und übersteigerten Heroismuspropaganda der letzten Jahre faszinierend und tief bedeutungsvoll – wie Galilei bedauerte man nach den zahlreichen bitteren Erfahrungen die Notwendigkeit von Helden-tum, auch wenn man es nicht wie er einfach ablehnte. Hier ermöglichte das Stück wirklich tiefgehende Überlegungen, die ihre Quelle in der ureigenen Situation hatten und genau das betrafen, was öffentlich nicht zu diskutieren war und wo die Parteileitung bis heute – aus verschiedenen Gründen, die nicht alle völlig abwegig sind und die sich nicht bloß auf Selbstschutz reduzieren lassen – eine öffentliche Debatte nicht zuläßt. Es ist zum Beispiel noch immer verboten, kritische Wandzeitungen über Mao Zedong an der »Demokratie-Mauer« in Peking⁵⁵ anzukleben, wo man sonst beinah alles ankleben kann.

Die Frage nach dem Helden erwies sich als die wichtigste in der Diskussion, die das Stück vor und hinter den Kulissen entfachte. Am kompromißlosesten geht diese Frage der Artikel eines Brecht-Kenners an, der sich auch schon vor der Kulturrevolution durch einen kulturpolitisch klaren, angriffslustigen Aufsatz hervorgetan hatte. Es ist leicht zu sehen, auf wen sich der Verfasser Tong Daoming, drei Wochen nach der Veröffentlichung des Berichts über die Aussprache, bezieht. »Obwohl sein [Galileis] Verrat sonnenklar war, fehlt vielen der Mut, dieser Tatsache ins Auge zu sehen«, schreibt Tong, nachdem er darauf hingewiesen hat, daß

Brecht hier durchaus historisch korrekt verfahren sei. Er meint damit dessen Äußerung über die Physiker, die im Stück den Widerruf »trotz einiger Schwankungen« positiv dargestellt sahen, und nimmt die Ablehnung Brechts als Bestätigung, daß das *Leben des Galilei* »mit der sogenannten Rettung des Vaterlandes auf einer gekrümmten Linie überhaupt nichts zu tun« habe. Die Bedeutung der letzten Szene hebt Tong, vielleicht auch mit impliziter Kritik an der Pekinger Inszenierung, ebenfalls hervor – jener Szene also, »in der Galilei Ente [sic] frißt, was anschaulich macht, daß seine Angst vor dem Tod im kritischen Augenblick dialektisch mit der Fresserei in der ruhigen Zeit verbunden ist«. Tong (der übrigens der einzige ist, der diese Dialektik feststellt) fährt fort:

Im Stück ließ Brecht Galilei offen zugeben, daß er den Verrat aus Angst vor der Folter beging. Wir müssen uns von der klaren Logik Brechts überzeugen lassen: »Wer die Wahrheit nicht weiß, der ist bloß ein Dummkopf. Aber wer sie weiß und sie eine Lüge nennt, der ist ein Verbrecher.« Man darf den Verrat, den Galilei bei vollem Verstand beging, nicht beschönigen. (XXV)

Das fordere sowohl die Treue den historischen Tatsachen gegenüber als auch das Interesse am wirklichen Realismus. 1933 habe Brecht darauf hingewiesen, der Schriftsteller brauche erstens Mut, zweitens »Klugheit, um dem Volk die Wahrheit zu zeigen« – und das ist denn auch Titel und Thema des Aufsatzes von Tong und zugleich seine Empfehlung an die chinesischen Schriftsteller.

Obwohl sich niemand explizit auf das ästhetische Problem der Heldengestaltung bezog, wie es vor und während der Kulturrevolution bestimmt worden war, spürt man in der Diskussion doch den Druck, den die alten, noch gültigen Prinzipien hier ausüben. Der bereits zitierte Artikel von Zhong Dianfei, einem namhaften Kritiker, der 1957 als »Rechter« verurteilt worden war, behauptet deshalb weiterhin: »Es gibt Helden, deren Glanz nie getrübt ist« – im Gegensatz zu Galilei. Doch Zhong bietet kein Beispiel außer einem, das tausend Jahre alt ist, für einen alten, nicht käuflichen Philosophen. Man hätte natürlich auch auf Giordano Bruno verweisen können. Das Problem ist ja, was ausgesagt werden soll und wie die gegenwärtige Zeit aussieht. Und das umgeht der Autor, der gleichwohl zu Recht lobt, Brecht habe »auf seiner Bühne wegen des schlechten Galilei den guten nicht verneint und wegen des guten auch den alten nicht verhüllt« (XXII, 50).

Zu einer umfassenden Rechtfertigung der Brechtschen Galilei-Figur setzt ein späterer Artikel des Pekinger Germanisten Zhang Li an, der in der DDR studiert hat. Er hebt hervor, daß Brecht mit diesem Stück in die politische Lage am Ende des Zweiten Weltkriegs eingreifen wollte und so historisch korrekt wie dialektisch eine anschauliche, echte und kunstvolle Figur geschaffen habe. Sie verdiene zwar nicht, als Vorbild zu dienen, könne aber auch nicht einfach verdammt werden:

Sie kann uns zum Nachdenken veranlassen, damit wir das bekommen, was wir bekommen sollen – und wie reich ist das alles! (XXVI, 41 f.)

Leider bezieht sich der in dieser Hinsicht klarste Aufsatz auch nicht andeutungsweise auf die kulturelle Situation in China – außer eben durch den Gegenstand selbst. Ähnliches gilt für Meng Weizai. Auch er geht diese Frage an:

Du kannst sagen, daß Galilei groß ist, aber er hat vor der Inquisition seine Lehre widerrufen. Du kannst sagen, daß er nicht so groß ist, aber er hat tatsächlich eine große Sache betrieben.

Doch verkleinert Meng den Widerspruch wieder ein wenig, indem er sagt, Galilei sei »kein so großer Charakter« und sein Ende sei auch »nicht so bedeutend, daß man es mit Heldenliedern auf einen heldenmütigen Tod besingen könnte«. Letztlich entzieht sich Meng dem Problem, was für Helden zu zeigen seien, indem er Galilei gar nicht als Helden betrachtet: »Sein Ende war tragisch, aber man kann nicht sagen, das ist die Tragödie eines Helden.« Immerhin freut auch Meng sich an der Dialektik in der Darstellung dieser Figur und stellt zudem sehr deutlich – deutlicher als viele andere – Galileis Lage in der 14. Szene heraus:

Er hat seine Lehre nicht widerrufen, um seinen noch unvollendeten Plan zu verwirklichen. Er schrieb weiter, weil er Sklave seiner Gewohnheit war – und eine Naschkatze dazu. Er ist schon ziemlich alt, der Tod steht vor der Tür, und doch möchte er gebratene Gänse essen. Die erste Hälfte seines Lebens findet Anerkennung, die zweite mehr Mitleid. (XIX)

Dieser Schluß spiegelt auch ganz gut die Wirkung der Inszenierung, die am Anfang zu sehr das Positive und zu wenig das Negative, Widersprüchliche herausstellte, am Ende dagegen mehr das Negative zeigte. Das geschieht freilich dadurch, daß da einer vom Schicksal geschlagen ist und deshalb Mitleid verlangt – ganz

im Gegensatz zu Brecht, der das Interesse an Galilei, den er mit Shakespeares Richard III. verglich, durch die »Vitalität dieser Erscheinung« erzeugen wollte. Bezeichnenderweise taucht statt dessen in mehreren Artikeln – zuerst bei Ding Yangzhong (XV), zuletzt bei Huang Zuolin (XX) und Zhong Dianfei (XXII) – der Vergleich mit Hamlet auf. Der Grundton der Aufführung ist eben doch tragisch, orientiert auf die große schwankende Persönlichkeit des Helden: darin sind sich die meisten Rezipienten bis hin zu Lin Kehuan einig. Zong Dianfei, der allerdings vielleicht am wenigsten von allen in Wirklichkeit über Brecht schreiben möchte, geht sogar so weit, die Bühnengestaltung des Galileischen Verrats, der als »Lebenstragödie« beschrieben wird, dadurch zu rechtfertigen, daß dieser eine kathartische Wirkung habe. So habe auch der »Eiserne Wang« (ein heldenhafter Erdölspionier der frühen sechziger Jahre) behauptet, daß schlechte Zeiten und Frustrationen immer eine »positive Katharsis« bei ihm erzeugt hätten. Eine solche Betrachtungsweise, die Brechts Auffassung diametral zuwiderläuft, wird von der Inszenierung also nicht verhindert – auch wenn sie nicht ausschließlich als deren Wirkung betrachtet werden darf. Denn diese ist im wesentlichen doch zu leicht und zu licht, um ein allzu dumpfes tragisches Gefühl entstehen zu lassen. Vielleicht spielt hier die Orientierung der Kritiker auf die Einschätzung dieser einen zentralen Figur und auf die brisante Frage, was ein Held denn sei, eine zu große Rolle. Auch sie können sich von einem traditionellen Standpunkt nicht lösen.

Niemand geht in den Rezensionen und Kommentaren darauf ein, daß eigentlich ein Abbild des Anbruchs einer neuen Zeit, nicht eines tragischen Falls, gegeben wird und ein insgesamt optimistischer, heller Grundton vorherrschen soll – jedenfalls nach Brechts eigener, nur teilweise umgesetzter Absicht. Man berücksichtigt dazu auch zuwenig die Bauweise des Stücks, in der nach Brecht der Schluß keineswegs das größte Gewicht und sozusagen das letzte Wort haben darf. Nur Lin Kehuan beschreibt – wenn auch anders als Brecht – die optimistische Grundhaltung, die das Stück vermittelt:

Die Tragödie des Galilei überzeugte Brecht und überzeugt jetzt die Zuschauer davon, daß eine schöne Gesellschaft, in der man keine Angst davor hat, wohin die Wahrheit die Menschen führt, in der man die Wissenschaftler respektiert, in der hundert Schulen miteinander wetteifern und die Entwicklung der Wissenschaft der Menschheit Glück bringt, nicht

in der Zeit des Galilei existierte, sondern in einer nicht zu fernen, sichtbaren Zukunft Wirklichkeit wird. (XVI)

Meng dagegen sieht lediglich, daß Brecht mit dem Stück »tiefen Haß gegen die Herrschaft des religiösen Aberglaubens auslöst«. Huang kommt in dieser Hinsicht Brecht näher, wenn er in seinem kurz nach der Premiere geschriebenen Aufsatz betont, die Hauptidee sei der Anbruch einer neuen Zeit. Und er ist der einzige, der nicht nur von der Hauptfigur spricht, sondern auch davon, die Inszenierung habe die Würde und Schönheit des Menschen betont und »die Figuren aus dem Volk hervorgehoben« – was hinsichtlich der Gestalt des Federzoni in der Tat stimmt. »Deshalb ließen wir auf der Bühne das Sängerpaar das Volk vertreten und dessen Wünsche ausdrücken« (XX, 124). Und deshalb habe man auch die Fastnachtsszene hell und fröhlich gestaltet. Die Begegnung des jungen Fürsten Cosmo mit Andrea habe man nicht gestrichen, weil sie der Hauptidee diene: »Ein Kind ist befreit von der Machtausübung, das andere von Machtanbetung – dadurch wird die Natur der Kinder gezeigt« (XX, 125). So berührt Huang in seinem relativ diskursiven Aufsatz einen wesentlichen Punkt von Brechts Absichten – wenn auch nicht sehr klar und ohne deutliche Bezugnahme, wie derlei im heutigen China Aktualität gewinnen könne. Obwohl gar nicht vom Problem der Abbildung einer neuen Zeit ausgehend, kam Li Jianming bei der Aussprache mit ihrer Fassung der Absichten des Stücks den grundlegenden Intentionen Brechts am nächsten. Nicht um das Schicksal Galileis gehe es, sondern darum, »daß die Menschen die sozialen Gründe, die die Tragödie des Individuums verursachen, erkennen« (XXIV). Das war letztlich Brechts Absicht; und nicht eine wie immer geartete Katharsis. Dadurch, daß Huang das Stück in seiner Gesamtheit betrachtet und nicht nur den Helden, kommt er dem Epischen darin und dessen Aufgabe, das Bild einer Zeit zu geben, zwar nahe. Der Aufführung gelang es jedoch nicht, Brechts Optimismus praktisch umzusetzen und in den Aufbau der Galilei-Rolle hineinzunehmen. Durch die in ihr angelegte Einheit von Körperllichem und Geistigem sollte ja der Typ eines neuen Menschen gezeigt werden, auch wenn dieser scheitert. Doch so wurde der Galilei in Peking nicht gespielt. Deshalb konnte auch niemand diese Seite der Figur wahrnehmen, in der Brecht sowohl die Zwiespältigkeit der neuen Zeit als auch das vorwärtstreibende Element zeigen wollte.

Das brennende Problem des Helden hängt für fast alle Kritiker mit der Frage nach dem Realismus zusammen. Huang schreibt, Brecht habe

einen Helden aus Fleisch und Blut geschaffen, der in einer bestimmten Zeit lebte und nicht ohne Mängel ist. Er ist keiner, den man auf den ersten Blick als Helden erkennen kann. (XX, 122)

Daß bessere Helden selten zu finden sind, weiß man nach den Erfahrungen der Kulturrevolution vielleicht nirgends besser als in China. Deutlicher als Huang schreibt Lin, Brecht sei der Meinung, die Geschichte müsse »ihr wahres Gesicht vor den Zuschauern zeigen«, und das Publikum solle »selbst sein Urteil fällen«: »Deshalb hat Brecht das Leben des Galilei historisch und nüchtern gestaltet« (XVI). Und bei Weng Weizai bemerkt ein Gesprächsteilnehmer: »Ha, ich meine, das Stück ist gut, weil es realistisch ist. Galilei, diese Figur, wird nicht vereinfacht . . .« Auch später wird noch einmal betont, Brecht habe

das Leben sehr getreu abgebildet, sehr tief, nicht vereinfacht. Er führt das vielgestaltige Leben nicht gemäß abstrakten Begriffen vor, sondern geht vom Leben aus, um daraus die Gedanken und die Hauptidee zu destillieren. Außerdem werden bei ihm in diesem Prozeß die Gedanken immer reicher und tiefer und nicht immer flacher und dürrer . . . (XIX)

Das ist eine scharfe Absage an jene normierende Kulturpolitik und ästhetische Theorie, die vom Künstler in einem umgekehrten Prozeß verlangen, bestimmte Ideen, Grundgedanken oder Themen in Kunstwerke umzusetzen, mit materieller Gewalt versehen durch Auftragswesen und Zensur. Zhou Yang und – noch extremer – Yao Wenyuan sind dafür Beispiele. Trotz der Beseitigung der ultralinken Linie in der Parteiführung ist noch kein wirkliches Ende jener allem Realismus feindlichen Politik abzusehen – auch darauf weisen solche Äußerungen hin.

Zhong Dianfei, der nicht überschwenglich von dem Stück spricht, wurde gleichwohl angeregt, über das Problem der richtigen Beziehung zwischen Form und Inhalt und deren Verbindung im künstlerischen Produktionsprozeß zu reflektieren. Er polemisiert heftig gegen die Parole »zuerst das Thema« und beruft sich dabei auf Brecht:

Um das Leben eines Wissenschaftlers oder dessen Haupttätigkeit zu schildern, hatte Brecht viele Schwierigkeiten zu überwinden. Vom Inhalt her ist nämlich die kopernikanische Lehre viel schwieriger zu zeigen als die

Tötung des Bruders und der Raub der Schwägerin. So geben Form und Technik des Stücks den Ausschlag dafür, ob das Stück gelingt oder nicht. [...] Es liegt auf der Hand, daß die traditionellen Mittel des Realismus (*Xie shi*), etwa von Ibsen, dazu nicht passen. Aber die Begriffe ›Zeit‹ und ›Raum‹, wie sie die Peking-Oper faßt, kann man dafür fruchtbar machen. (XXII, 50)

So könne man am Beispiel Brechts sehen, daß Klarheit über die Form erst die Voraussetzung für den guten Ausdruck des Inhalts sei. Die Formel »der Inhalt bestimmt die Form« bedeute nicht, daß man schon die Form habe, wenn der Inhalt gegeben sei: »Nur das, was wirklich zum Kunstinhalt wird, bestimmt die Form« (XXII, 51). Dasselbe gelte für das Verhältnis von Kunst und Politik. Als Kriterien der Kunstkritik trennten sich Kunst und Politik (dem hätte Brecht kaum zugestimmt), aber wenn das soziale Leben sich im Gehirn des Schriftstellers widerspiele und zum Thema seines Schaffens werde, seien »Kunst und Politik eine untrennbare Einheit«, wo weder nur politische Vorschriften und Einmischungen noch die Parole »zuerst das Thema« etwas zu suchen haben. Brecht ist hier mehr der Anlaß: ein Verbündeter beim Angriff auf dogmatische Normen, nach denen sozialistische Kunst zu machen sei – gewiß kein schlechter Verbündeter, aber doch nicht selbst Gegenstand der Untersuchung.

Viel enger verbunden mit Brecht ist der listige Angriff Meng Weizais in Sachen Kulturpolitik und Realismus. Ein Gesprächsteilnehmer sagt, er habe bei diesem Stück mehr an die Kehrseite der Angelegenheit gedacht. Auf die Frage, was er damit meine, antwortet er:

›Das verstehst du nicht? Es ist doch gut möglich, im Gegensatz zu euch eine Verurteilung dieses Stücks und Brechts zu schreiben. Die grundlegende These wäre: Galilei ist ein Kleinmütiger und Verräter, und Brecht propagiert diese Verräterphilosophie.‹

›Guter Mann, was stimmt bei dir nicht?‹

›Was bei mir nicht stimmt? Ist nach den Ansichten der Viererbande der Widerruf von Galilei nicht die Handlung eines Kleinmütigen und Verräters? [...] Ist das nicht die Propaganda des bürgerlichen Humanismus und der Verräterphilosophie, daß Brecht das so offen verbreitet?‹

›Ach was, das ist doch ein Stück mit einem historischen Thema. Galilei hat vor mehr als dreihundert Jahren gelebt, und Brecht . . . – nein! Literatur und Kunst dürfen die Geschichte nicht entstellen!‹

›Das weiß ich. Und außerdem weiß ich, daß Literatur und Kunst die Realität nicht entstellen dürfen. Aber man hat mit der Geschichte nicht so

viele Schwierigkeiten wie mit der gegenwärtigen Realität. Ich wollte sagen: Für jedes Werk entstehen Probleme, wenn man es nach der Logik der Viererbande nur einmal von der Kehrseite aus betrachtet. Man findet dann Formulierungen, dann entstehen Verurteilungsartikel, und man nimmt kein bißchen Rücksicht auf die Geschichte, auf das Leben. [...]«

›Glaubst du, daß der Einfluß ihrer Logik und ihrer Ansichten mit ihrem Ende auch verschwunden ist?«

›Danach habe ich nicht geforscht. Ich dachte nur, während ich das Stück sah, an solche Situationen, die es früher gab, und ich war belustigt, traurig und zornig.«

›Das Problem ist, wenn dieses Stück oder andere ähnliche Stücke von dir, mir oder ihm geschrieben worden wären . . .«

›Könntest du das?«

›Ich sagte nur, *wenn* – wenn es so wäre, würde das Stück bei einem Theater, einem Filmstudio, einem Verlag oder einer Redaktion reibungslos durchkommen? Würden diese Stücke geändert? Oder würde man von dir fordern, zu ändern?«

›Jetzt ist die Lage anders als früher!!«

›Das ist Tatsache, aber die Dinge gehen nicht immer so reibungslos . . .«

Sie bogen ab und waren nicht mehr zu sehen, aber ihre Stimmen kreisen immer noch in meinem Kopf . . . (XIX)

Meng, der die »Schwierigkeiten mit der gegenwärtigen Realität« wohl aus eigener Erfahrung als Schriftsteller kennt, bezweifelt, daß ein Realismus wie derjenige Brechts innerhalb einer Kulturpolitik, die noch immer von ultralinken Einflüssen nicht ganz frei ist, überhaupt erlaubt wäre – und Tong, dessen Aufruf zu Mut und Klugheit schon zitiert wurde, schließt sich dieser Kritik offen an:

Genosse Meng hat ein Problem aufgeworfen: Könnte ein Stück wie *Leben des Galilei* überhaupt durchkommen, wenn es von mir, dir oder ihm geschrieben ist? Das ist keineswegs ein unrealistisches Problem. Nicht nur Schriftsteller, sondern auch Redakteure, Zensoren und sogar Kommentatoren müssen, ermutigt vom Marxismus-Leninismus und den Mao Zedong-Ideen, den Mut und die Klugheit aufbringen, guten Stücken, die nicht nach der Schablone gemacht sind, Geburtshilfe zu leisten. (XXV)

Auch bei der Aussprache waren viele Äußerungen in diese Richtung gegangen. Ein Lehrer der zentralen Theaterhochschule sagte, er sei nach dem Stück sehr aufgeregt gewesen, und zwar wegen dessen Aktualität:

Das Stück beweist, daß auf der Bühne lebendige Menschen dargestellt werden sollen. Jeder Mensch hat seine Interessen und lebt unter bestimm-

ten historischen Bedingungen, nicht über der Zeit. Wenn unsere Stücke solche über der Zeit stehenden Figuren gestalten, sind sie nicht in der Lage, das Publikum zu belehren. Unser Theater darf auf diesem Weg nicht weitergehen. (XXIV)

Damit wird den chinesischen Bühnenhelden vorgeworfen, nicht realistisch und zur Belehrung ohnehin zu groß zu sein – und die Mehrheit der Teilnehmer an der Aussprache, die immerhin aus den verschiedensten Teilen des Landes gekommen waren, teilte deshalb die Meinung, daß das Stück für die Gestaltung positiver Figuren auf der chinesischen Bühne sehr lehrreich sei. Jemand fragte sogar – und er zielte damit auf die Kulturpolitik –, warum eigentlich China, das soviel größer als Deutschland sei, bisher kein ebenso gutes Stück wie *Galilei* hervorgebracht habe.

Eine der interessantesten Erscheinungen der Diskussionen ist das Fehlen jeder Bezugnahme auf Mao Zedongs Prinzip der Verbindung des revolutionären Realismus mit der revolutionären Romantik, das Huang in seinem Artikel von 1978 noch so betont hatte. Brecht legt natürlich Gedanken an dieses Prinzip nicht gerade nahe; man scheint auch froh zu sein, keine Lippenbekenntnisse ablegen und das Unvereinbare vereinbaren zu müssen. Ein Theaterbesucher aus dem Kulturbereich hoffte allerdings, die Aufführung werde auch in dieser Hinsicht Anlaß zur Diskussion und Auseinandersetzung geben: »Man muß sich mit den ›sechs Mehr‹ des Vorsitzenden Mao beschäftigen.« Mit diesen »sechs Mehr« sind die eingangs erwähnten Bestimmungen der Kunst durch Mao in Yanan gemeint. Viele bezweifeln, daß diese immer wieder bemühten Äußerungen Maos für eine realistische Kunst ausreichen – man muß das mithören, wenn sie Brecht dafür loben, daß er ein »ungeschminktes Bild einer neuen Zeit« gegeben habe. »Gerade heute braucht man diesen Geist der ungeschminkten Darstellung« (XXIV), der aber im offiziellen China trotz mancher Fortschritte noch zuwenig Verbreitung gefunden hat, nicht nur auf der Bühne – man betrachte einmal die deutschsprachige Auslandspropaganda. Allzuoft wird noch das schöne Ideal wie bei Zhou Yang einer offenbar als zu schlecht empfundenen Wirklichkeit aufgepropft; allzuoft beschränkt sich die Kunst darauf, als Sprachrohr für die Prinzipien der Partei zu fungieren. Lin schreibt:

In diesem Stück ließ Brecht nicht die Figuren die Theorien der Klassiker erklären, interpretierte aber tief die dialektischen Beziehungen zwischen

Individuum und Gesellschaft, Wissenschaft und Politik. Im ganzen Stück wird kein Satz des Marxismus zitiert, aber überall werden seine wissenschaftlichen Gedanken veranschaulicht. Niemand ruft mit heiserer Stimme Parolen, und doch ist das Stück von proletarischem Gefühl erfüllt. (XVI)

Gerade das scheint Lin »auf dem langen Marsch zur Verwirklichung der vier Modernisierungen« außerordentlich wichtig.

Wenn Brecht so gerühmt wird, tritt selbstverständlich ein neues Problem auf: das Verhältnis von Ausländischem und Chinesischen. An Yao Wenyuans Artikel ist bereits deutlich geworden, wie der berechtigte Patriotismus einer lange unterdrückten Nation in bodenlose Borniertheit umschlagen kann. Der Regisseurin Chen Rong hatte es, wie vielen anderen, einst eine Menge Kritik eingebracht, daß sie ausländische Theaterstücke inszenierte – jetzt rief sie dazu auf, »das Fenster aufzustoßen und in alle Welt zu blicken« (XXIV). Lin Kehuan betonte in seinem Artikel ebenfalls:

Natürlich wäre es völlig falsch, alles Ausländische ohne Unterscheidung von Gutem und Schlechtem zu loben. Aber ebenso falsch ist eine nihilistische Haltung. (XVI)

Auch andere betonen wieder und wieder die Notwendigkeit des Lernens vom Ausland. Immerhin war Brechts Werk, nach Shakespeares *Viel Lärm um nichts* in Shanghai, erst das zweite ausländische Stück nach der Kulturrevolution. Diese Wiederholungen zeigen, daß es in der *Galilei*-Diskussion nicht zu unterschätzende Kräfte gab, die mit dem Argument der spezifisch chinesischen Kultur – die doch so offensichtlich auf der Sprechtheaterbühne fehlt – mehr oder minder offen gegen Brecht zu Felde zogen.

Kultur und Demokratie

Aber die entscheidende Problematik ist das nicht. Lin betont an der gleichen Stelle, es sei, um eine wirklich fruchtbare Situation im Kulturbereich zu schaffen, in der sich die Kultur wirklich entfalten könne, nicht nur Lernen vom Ausland und Vervielfachung der Stile und Kunstschulen, sondern auch »Demokratie in der Kunst« (XVI) vonnöten. Die verschiedenen Äußerungen vor allem von Tong (XXV) und Meng (XIX) hatten ja doch, wenn auch

versteckt, schon angedeutet, wie unzufrieden die Kulturschaffenden in einer Situation ohne wirkliche Bewegungsfreiheit sind und wie sie in Brecht jemand sehen, mit dem sie einen Vorstoß wagen können – nicht nur ästhetisch, auch kulturpolitisch. Lin erhofft sich von der Aufführung, daß sie »Dogmen, Tabuzonen und Verordnungspolitik beiseite schieben« helfe (XVI). Viele Chinesen sind tatsächlich gerade mit der Situation im Kulturbereich sehr unzufrieden. Ein Besucher der *Galilei*-Aufführung sprach sogar davon, daß Fesseln und Rahmen in der Kulturpolitik seit dem Sturz der »Viererbande« nur scheinbar gesprengt seien. Daß eine solche Meinung keine vereinzelte ist, zeigt eine Ende 1978 in Peking durchgeführte Meinungsumfrage, in der unter allen Bereichen der Kultursektor weitaus am schlechtesten abschnitt: nur 7% der Befragten waren mit ihrem kulturellen Leben zufrieden, 88% dagegen nicht.⁵⁶ Das zeigt die Brisanz dieses Problems und die Dringlichkeit, eine Lösung zu finden.

Das Stichwort zum Verständnis der Situation liefert Huang, der in seiner Rede nach der Premiere sagte: »Wir bekämpfen die feudalen Überbleibsel, indem wir Brecht propagieren.« Nicht nur, aber gerade auch in der Kultur wirken sich die Fesseln der ungeheuer langen feudalen Tradition aus, die so schwer auf China lastet. In der langen Geschichte des Riesenreiches gab es nur schwache, einige Jahrzehnte alte demokratische Strömungen, die keine breite Wirksamkeit in dem weiten Land erreichten, und auch nach der Errichtung der Volksrepublik konnte die Demokratie nicht in größerem Maßstab entfaltet werden, da das kulturelle Niveau der Masse der Bevölkerung sehr niedrig war. In den folgenden Jahren entwickelte sich der demokratische Prozeß zwar, jedoch zu langsam; es gelang nicht, die Kulturadministration der Partei und des Staates so auszurichten, daß ein reichhaltiges kulturelles Leben erwuchs, wie es der Herrschaft einer neuen Klasse entsprochen hätte – auch die Geschichte der Brecht-Rezeption liefert dazu einen Beleg. Zhou Enlai kritisierte in seiner früher erwähnten Rede von 1961, daß »die Entscheidungen [über Kunstwerke] gegenwärtig meist von der Führung und nicht von den Massen gefällt« würden.⁵⁷ Ganz ähnlich wie Brecht in der DDR⁵⁸ verlangte er für die Kunst eine politische Leitung, die sich, da meist unqualifiziert, nicht in künstlerische Fragen normierend einmischen solle. »Die Künstler müssen dem Volk, nicht der Führung zugewandt sein.«⁵⁹ Um »eine demokratische Atmosphäre

und einen anderen Arbeitsstil in Literatur und Kunst zu schaffen«, forderte Zhou die anwesenden Künstler und Kulturbeamten auf, die Macht feudaler Gewohnheiten, die »in China großen Einfluß« haben, zu erkennen und zu überwinden.⁶⁰ Extensive Zensur und Anwendung von Schablonen zählte er ebenso dazu wie Zwang und administratives Vorgehen. Im Grunde ist die Rede ein großer Verriß der Kulturpolitik jener Zeit. Daß sie 1979 veröffentlicht wurde, zeigt, daß diese Probleme noch existieren und man einen neuen Versuch machen will, ihnen beizukommen. Nach der Kulturrevolution, in der, wie man jetzt allgemein sagt, Jiang Qing und ihre Leute eine »feudalfaschistische Diktatur« ausübten, ist all das so stark ins öffentliche Bewußtsein getreten, daß es seit dieser Zeit eine nicht abbrechende, umfassende Diskussion über die Notwendigkeit der Demokratie gibt, die allerdings erst in Ansätzen zu handfesten politischen Strukturveränderungen zu führen beginnt. Die Schwierigkeiten sind durch die Last der noch lebendigen feudalen Tradition größer, als sie es bisher jemals in einem sozialistischen Land waren. Auch in der Geschichte der DDR kann man verfolgen, wie die breiteste Demokratie als adäquate Form der Herrschaftsausübung des Proletariats die Voraussetzung für die Erhaltung und Entwicklung des Sozialismus gewesen wäre und daß sich eine sozialistische Kultur ohne die Bedingung umfassender Demokratie nicht entwickeln kann⁶¹ – in einem Land, das zwar zwölf Jahre Faschismus, aber nicht über zweitausend Jahre Feudalismus gerade hinter sich hatte.

Die *Galilei*-Aufführung übte in dieser Situation eine doppelte Wirkung aus. Einerseits zeigt das Stück selbst den Kampf gegen feudalen Despotismus, für eine Entwicklung der Wissenschaft im Dienst des Volkes. Jedermann sah sofort die Parallele. »Die Viererbande hat Kultur und Wissenschaft ebenso beschädigt wie die Kirchenleute im Mittelalter« (XXIV), sagte ein Teilnehmer an der Aussprache. Doch reicht die Wirkung noch weiter. In einem ausgezeichneten Artikel in der chinesischen Jugendzeitschrift vom März 1978 heben zwei junge Autoren hervor,

daß Wissenschaft und Demokratie nicht voneinander zu trennen sind. Während die Theologie – Dienerin des feudalen Despotismus – einer bereits untergegangenen Epoche angehört, gehen moderne Wissenschaft und Demokratie Hand in Hand. Der Despotismus versucht unausbleiblich, jeden Funken neuer Gedanken zu ersticken und den Weg zur Wahrheit zu blockieren; die Entwicklung der Wissenschaft bedarf jedoch

möglichst umfassender Demokratie, bedarf wissenschaftlicher Demokratie, bedarf des Schutzes des schöpferischen und selbständigen Denkens und der Freiheit, nach noch unerkannten Wissensgebieten zu suchen. Ja, die Entwicklung der Wissenschaft bedarf auch der Ideen und der Phantasie der ganzen Welt. Eben von daher kann man sagen: Gibt es nicht viel Demokratie, gibt es auch keine Modernisierung. Die Demokratie im Kampf zu entfalten heißt zugleich, für die vier Modernisierungen zu kämpfen.⁶²

Das ist durchaus ein Thema, das im Stück Brechts behandelt wird; in diesem Punkt waren die chinesischen Zuschauer hellhörig, auch wenn das nirgends klar angesprochen wird. Und was hier über das Verhältnis von Wissenschaft und Demokratie gesagt wird, bestimmt auch das Verhältnis von Kultur und Demokratie. Sehr richtig betonen die Autoren mit ihrem Verweis auf die »vier Modernisierungen«, daß im Grunde die Schicksalsfrage der weiteren Entwicklung in China die Frage der Demokratie ist.

Wie das Stück zu Reflexionen darüber anregte, zeigte in der Debatte indirekt der allgemeine Wunsch, wirklichkeitsnähre Helden zu bekommen. Man hatte genug von den eigenen Päpsten und Inquisitoren, die noch leuchtendere Helden in der Kunst verlangten und selbst mit finstersten feudalen Methoden das Volk unterdrückten. Huang schreibt deshalb über die Vertreter der Kirche im *Galilei*, sie hätten geleugnet, daß die Praxis das einzige Kriterium der Wahrheit sei. »Nur was sie sagten, war Wahrheit. Eine derartige Theorie wurde vom Vorsitzenden Mao als Genie-Theorie bezeichnet und kritisiert« (XX, 125 f.). Als ebenso aktuell hebt Huang an dem Stück hervor, daß es mit vielen Mitteln veranschauliche, wie »jeder als Mittelpunkt betrachtet werden kann, und gleichzeitig keiner« (ebd.). Aktuell sind diese Bezüge in China deshalb, weil es nicht nur eine noch lebendige feudale Tradition gibt, die auf der Grundlage einer teilweise noch extrem niedrigen Entwicklung der Produktivkräfte und entsprechenden gesellschaftlichen Verhältnissen beruht⁶³, sondern weil in der Kulturrevolution die feudale Ideologie unter dem Etikett des »Sozialismus« eine beängstigend materielle Gestalt angenommen hatte. Die beiden mutigen Autoren der Jugendzeitung verweisen dazu auf Lenin, der von »feudalem Sozialismus« gesprochen hatte. Dieser sei zwar antibürgerlich – und das waren Jiang Qing und Yao Wenyuan sicher; man erinnere sich an dessen feuerroten Aufsatz –: Er »tritt aber nicht für die proletarische Demokratie,

sondern für den feudalen Absolutismus ein«.⁶⁴ Alles, was sich schon in der DDR durch die Mißachtung der Rolle der Demokratie für die Entwicklung des Sozialismus in ein bedrückendes, bürokratisches, einengendes System verwandeln konnte, mußte in China direkt in den feudalen Sumpf der völligen Rechtlosigkeit und persönlichen Abhängigkeit, in Aberglauben und Personen-kult zurückführen. Daraus bezog das Stück, das den Aufbruch der Menschheit in eine neue, hellere Zeit zeigt, eine unmittelbare Aktualität, die es in Europa in diesem Maß gar nicht gewinnen kann.

Auf der anderen Seite machte der Brechtsche *Galilei* noch schärfer als vorher die Enge der kulturpolitischen Vorschriften erkennbar: er zeigte auf die zahlreichen Tabus, Normen und Schablonen, die den Künstlern wie den Kunstkonsumenten aufgezwungen wurden und immer noch werden. Auch diese haben oft durchaus feudale Züge. Lin Kehuan weist darauf hin, wenn er zu Recht sagt, »in den Stücken aus der Zeit der ›Viererbande‹ sind die Figuren entweder Gott oder Teufel. Das widerspricht allen realistischen Prinzipien.« Und er stellt gleich im nächsten Satz den aktuellen Bezug her:

Einige Theaterautoritäten sagen: Helden dürfen keine wesentlichen Fehler haben. Kann man Galilei da als Helden bezeichnen? (XXIV)

Und das ist keineswegs gegen die Gestaltung Brechts gerichtet.

Huang wurde durch Brecht zu öffentlichen Erwägungen über das Verhältnis von Demokratie und Theater angeregt. In seiner Rede vor den Schauspielern nach der Premiere betonte er, Brecht habe für ein »demokratisches Theater« gekämpft: »Sein Endziel war, den Regisseur abzuschaffen, den er oft nur Gruppenleiter nannte«. Der Regisseur müsse demokratisch mit den Schauspielern zusammenarbeiten, und

alle Schauspieler müssen ihren Beitrag leisten. Selbst das Publikum ist ein Teil des Schaffensprozesses; die Schauspieler müssen ihm Spielraum lassen. Es soll nicht nur bekommen, was die Schauspieler schon verdaut haben – das ist ja dann nur noch Mist.

Diese durch Brecht motivierten Überlegungen zeigen, wie weitgehend sein Einfluß gerade in den in China so wesentlichen und problematischen Bereichen von Demokratie und Kultur bei einzelnen Rezipienten schon ist, obwohl man erst soweit von

ihm kennt. Er selbst hatte sich in diesen Fragen während der für die Entwicklung der DDR entscheidenden Jahre bis zu seinem Tod immer wieder kämpferisch zu Wort gemeldet und seine Theaterarbeit als Beitrag für eine sozialistische Entwicklung unter demokratischen Formen organisiert. Kein deutscher Künstler könnte deshalb in China zur Zeit aktueller sein als dieser Mann, der seine eigenen Erfahrungen in der DDR so resümierte: »Die Zukunft wird aber abhängen von der Erledigung der Vergangenheit« (19, 542). Wenn die beiden Autoren der Jugendzeitung eine »Bewegung zur Aufklärung und Befreiung der Gedanken« fordern, »um die feudale Tradition und Ideologie gründlich auszumerzen«, dann wird die weitere Verbreitung Brechts sicher ein wichtiger Beitrag dazu sein: und zwar ganz im Sinne Huangs, der die Propagierung Brechts mit der Bekämpfung feudaler Überreste gleichsetzte. Ebenso sicher ist allerdings, daß diese Verbreitung noch auf Schwierigkeiten stoßen wird. Aber sie sind selbst in gewissem Maß die Bedingung der Verbreitung, wie Brecht sehr wohl wußte – schien ihm sein Theater doch nur verbreitungsfähig in einer Situation, wo neben einem bestimmten technischen Standard des Theaters »eine mächtige Bewegung im sozialen Leben« existiert,

die ein Interesse an der freien Erörterung der Lebensfragen zum Zwecke ihrer Lösung hat und dieses Interesse gegen alle gegensätzlichen Tendenzen verteidigen kann (15, 272).

Diese Bewegung ist in China vorhanden; und sie wird sich, unter anderem, auch Brechts bedienen.

Anmerkungen

1 In Peking ist der Zugang zu außerchinesischen Quellen und Literatur verhältnismäßig schwierig; das ist im folgenden einschränkend zu berücksichtigen. An die chinesischen Quellen wäre ich ohne die Hilfe vieler chinesischer Freunde nicht herangekommen, und auch in anderer Hinsicht war ihre Hilfe für das Zustandekommen dieser Arbeit wesentlich. Ihnen allen bin ich zu Dank verpflichtet. Mein besonderer Dank gilt Herrn Huang Zuolin aus Shanghai und Frau Chen Rong aus Peking für zahlreiche Gespräche und Diskussionen und die Möglichkeit, die Probenarbeit am *Galilei* zu beobachten, Herrn Zhang Li für die Unterstützung bei der Zusammenstellung der Bibliographie und Frau Li Jianming für die Übersetzungen. Im Aufsatz selbst und in den Literaturangaben wird die offizielle chinesische

Lautschrift Hanyu pinyin verwendet, außer bei Beijing, wo der eingebürgerte deutsche Name Peking benutzt wird.

2 Vgl. etwa den Artikel von Liu Luyuan, *Deutsche Literatur in China*. In: *China im Aufbau* (Peking) 1979, Nr. 2.

3 Vgl. die Darstellung der kulturpolitischen Stellung Brechts in der DDR in meinem Buch: *Das »Kulturelle Erbe« in der DDR. Gesellschaftliche Entwicklung und Kulturpolitik von 1945-1965* (Stuttgart, 1977), S. 57 ff.

4 Es war von Weisenborn übersetzt worden und wurde interessanterweise im Juni 1978 in Leipzig wiederaufgeführt, allerdings ohne bessere Beziehungen zwischen der DDR und China anzukündigen. Vgl. *Xinhua* [engl.] vom 9. 7. 1978.

5 Das war damals von China aus kaum anders einzuschätzen. Eine Darstellung des widersprüchlichen Verhältnisses Brechts zur SED-Führung einschließlich einer kurzen Analyse des 17. Juni findet man in meinem Buch (Anm. 3).

6 Das ist ein bißchen ungenau. Brecht hat das Buch 1954 gelesen und 1955 diese Äußerung getan; vgl. 20, 343.

7 16, 619 ff. Huang hat sich auf eine gekürzte englische Fassung gestützt. Vgl. dazu die Anmerkung des Herausgebers (16, 7*).

8 Vgl. meinen Bericht über weitere chinesische Theaterstücke aus der Zeit 1977-79, in: *Theater heute* (1979), Nr. 6, S. 46 ff. Man findet dort auch zahlreiche Bilder zur Galilei-Aufführung in Peking; ebenso in *China im Bild* (Peking) 1979, Nr. 7.

9 Mao Tse-tung (Zedong), Reden bei der Aussprache in Yenan (Yanan) über Literatur und Kunst (Mai 1942). In: ders., *Ausgewählte Werke* (Peking) 1969, Bd. III, S. 90.

10 Ebd.

11 Vgl. E. Snow, *Die lange Revolution. China zwischen Tradition und Zukunft* (München, 1975), S. 81 ff.

12 Dschou Yang (Zhou Yang), *Der Weg der sozialistischen Literatur und Kunst in China*. Referat auf dem III. Kongreß [sic] der chinesischen Literatur- und Kunstschaflenden am 22. Juli 1960 (Peking, 1961), S. 41 f.

13 Ebd., S. 50 f.

14 Zhou Yang, S. 47.

15 Ebd., S. 51.

16 Ebd., S. 51 f.

17 Ebd., S. 44.

18 Vgl. R. Hoffmann, *Maos Rebellen. Sozialgeschichte der chinesischen Kulturrevolution* (Hamburg, 1977), S. 164.

19 *Beijing Rundschau* vom 3. 4. 1979, Nr. 13, S. 7.

20 Zhou Enlai über Literatur und Kunst, ebd., S. 9 ff.

21 Vgl. dazu Hoffmann, S. 30 f., der von zehn Punkten zur Literatur und Kunst spricht. Ich konnte nicht ermitteln, ob sich meine Information mit der Hoffmanns genau deckt – inhaltlich geht es bei ihm jedoch um das gleiche.

22 Vgl. C. Mackerras, *The Chinese Theatre in Modern Times. From 1840 to the Present Day* (London, 1975), S. 168.

23 Vgl. ebd., S. 169.

24 Vgl. *Hong-qi*, Nr. 96 (1964).

25 Vgl. *Beijing Rundschau* vom 3. 4. 1979, Nr. 13, S. 7.

26 Vgl. Hoffmann, S. 30 f.

27 Im Zusammenhang mit dem Koreakrieg und dem »Großen Sprung« versuchten sie, in losen Szenenfolgen ohne durchgehende Handlung vor allem eine agitatorische mobilisierende Wirkung zu erzielen; vgl. Huang Zuolin, *Dieses Stück hat mich*

angeregt zu sprechen. Ein Ausblick auf die Sprechtheaterkunst unseres Landes. In: *Renmin Xiju* [Volkstheater] (Peking, 1978), Nr. 11, S. 19.

28 Ebd.

29 *Xie shi* wäre mit Naturalismus annähernd, aber nicht ganz richtig übersetzt. Die Begrifflichkeit ist in dieser Hinsicht reichlich kompliziert und leider auch unklar: der Begriff *zui ran zhuyi* (wörtlich für Naturalismus) ist ein durchweg abwertender Begriff, bei dem sich leicht die Vorstellung von der Beschreibung abstoßender Dinge aufdrängt. Der oft statt dessen verwendete Begriff *xie shi*, etwa für Ibsen, bezeichnet relativ allgemein eine wirklichkeitstreue, realistische Beschreibung, verwischt jedoch völlig den Unterschied zwischen Naturalismus und Realismus, wie ihn nicht nur Brecht auffaßte. An dieser Stelle grenzt sich Huang nicht nur gegen naturalistisches Theater ab, sondern auch gegen realistisches, soweit es nicht mit Phantasie erfordernden oder jenseits von einfach die Wirklichkeit abbildenden Methoden arbeitet.

30 Huang, S. 18.

31 Ebd.

32 Ebd., S. 16.

33 Ebd., S. 19.

34 Ebd., S. 20.

35 Statt »*Xie shi* oder *Xie yi*« findet sich in der englischen Version (III) der Satz: »In other words, drama with realistic staging and drama with conventionalized staging, like Chinese painting« (S. 109).

36 An anderer Stelle (was den chinesischen Theaterleuten aber wahrscheinlich unbekannt war) hebt Brecht hervor, daß er sich über den dämonischen Charakter der Verfremdung des chinesischen Opernschauspielers durchaus klar ist und auch die Stilisierung in der Gestik, die Huang zu einem wesentlichen Element seiner *Xie yi*-Konzeption macht, nicht für wünschenswert hält (vgl. 15, 368 u. 370).

37 Vgl. dazu die Darstellung bei W. Mittenzwei, *Der Realismusstreit um Brecht* (Berlin/Weimar, 1978). Auch Erpenbeck operierte mit einer Dramaturgie gegen Brecht, die auf der Tradition des kritischen Realismus fußte, wie er im Naturalismus Ibsens seine typische Prägung erfahren hatte.

38 *Materialien zu Brechts »Leben des Galilei«* (Frankfurt, 1978), S. 10.

39 Ebd., S. 56 f.

40 Ebd., S. 50.

41 Ebd., S. 53.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 36.

44 Ebd., S. 123.

45 Vgl. ebd., S. 71.

46 Ebd., S. 12.

47 Ebd., S. 49. Nach den Erfahrungen hier denke ich aber nicht wie Schumacher, daß dies ein Mangel des Stücks selbst ist, da es relativ wenig formale Verfremdungselemente enthält; auch wenn Brecht das 1939 selbst gesagt hat. In seinen späteren ausführlichen, die Verfremdung sehr genau herausarbeitenden Äußerungen kam er darauf auch nie wieder zurück. In Wirklichkeit steckt das Stück voller verfremdender Widersprüche und Situationen, die schon im Fabelbau angelegt sind und leicht herausgearbeitet werden können – Brecht hat das selbst sehr genau beschrieben.

48 Zu diesem Zeitpunkt mußte der vorliegende Beitrag abgeschlossen werden.

49 Diese manchmal auch etwas ausführlicheren, aber immer sehr allgemeinen und deshalb uninteressanten Artikel habe ich in die Bibliographie nicht aufgenommen.

50 Diese Aussage wurde in dem Bericht über die Aussprache (XXIV) nicht zitiert.

51 Bertolt Brecht, *Arbeitsjournal* (Frankfurt, 1973), S. 718.

52 Eine traditionelle, in der Kulturrevolution viel angewendete öffentliche Entwürdigung verurteilter Personen.

53 »Madame Curie setzte ihr ganzes Leben für den Fortschritt der Wissenschaft und der Menschheit ein. Sie wurde eine Bahnbrecherin der Kernphysik. Im Krieg fuhr sie sogar Röntgen-Wagen zur Front . . .« Es müßte sich dabei um den Ersten Weltkrieg handeln, und den hat man bisher in China wohl kaum als gerecht auf der Seite Frankreichs betrachtet.

54 Diese einseitige Politik in der Behandlung der Wissenschaftler wurde ab April 1979 etwas korrigiert. Die Notwendigkeit, daß die Wissenschaftler ein sozialistisches Bewußtsein besitzen, wurde wieder mehr betont – natürlich nicht wegen des Stücks.

55 Bei der sogenannten »Demokratie-Mauer« handelt es sich um die lange Mauer eines Busdepots an der Hauptstraße Pekings in der Nähe des Regierungssitzes, an der seit dem Sturz der »Viererbande« täglich neue Wandzeitungen angeklebt werden, die sich kritisch mit allen nur denkbaren Problemen auseinandersetzen. – Manchmal fällt übrigens in diesem Zusammenhang der Name Guo Moros, des kürzlich verstorbenen Nestors der chinesischen Wissenschaften und Mitglieds des ZK der KPCh, dessen von vielen als opportunistisch betrachtetes Verhalten gegenüber der »Viererbande« schwer einzuschätzen ist und durch eine Argumentation wie die des Kulturamtleiters zwar legitimiert werden kann, den meisten aber doch fragwürdig bleibt. Vgl. dazu die Äußerungen Tong Daomings (XXV).

56 Vgl. *China aktuell* (Hamburg, 1979), S. 220.

57 Zhou Enlai, S. 14.

58 Vgl. Schlenker, *Das »Kulturelle Erbe«*, S. 91.

59 Zhou Enlai, S. 15.

60 Ebd., S. 12.

61 Dies war eine der wesentlichen Thesen, die ich in meiner Arbeit über die DDR an der dortigen Entwicklung nachzuweisen suchte.

62 Lin Chun / Li Yinhe, *Die Demokratie in großem Stil entfalten und das Rechtssystem stärken*. In: *Zhongguo Qingnian* [Chinas Jugend] (Peking), 1978, Nr. 3. Dieser Aufsatz wurde allerdings später auf höherer Ebene als zu weitgehend kritisiert und auch nicht weiterverbreitet, zum Beispiel nicht in die fremdsprachigen Zeitschriften aufgenommen. Das weist auf die Probleme der demokratischen Entwicklung selbst noch einmal hin. Ich stütze mich bei der Wiedergabe auf eine deutsche Übersetzung, die in *Kommunismus und Klassenkampf* (Frankfurt) 1979, Nr. 1 erschienen ist. Übrigens wird die Frage des Kampfs der sozialistischen Demokratie gegen feudale Traditionen in einer ähnlich scharfen Weise in der lange verfolgten, inzwischen aber rehabilitierten Wandzeitung von 1974 behandelt. Eine vollständige Übersetzung dieser Wandzeitung enthält das Buch Li Yi Zhe, H. Opletal, P. Schier, *China: wer gegen wen? »Demokratie und Rechtssystem im Sozialismus« – eine Wandzeitung der außerparteilichen Opposition* (Berlin, 1977).

63 Vgl. Lin Chun / Li Yinhe, S. 10 f.

64 Ebd.

Anhang Bibliographie bis Juli 1979 Übersetzungen

Ausgewählte Werke Brechts (Bulaixite xuan ji). Mit einem Nachwort von Feng Zhi, übersetzt von Feng Zhi u. a., (Peking, 1959). Enthält *Mutter Courage und ihre Kinder*, *Die Gewehre der Frau Carrar*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* sowie Gedichte.

Über die chinesische Schauspielkunst (d. i. Verfremdungseffekte in der chinesischen Schauspielkunst), übersetzt [aus dem Englischen] von Huang Zuolin. In: *Wenhuibao* (Shanghai), 28. 4. 1962.

Der kaukasische Kreidekreis, übersetzt von Zhang Li. In: *Shijie wenxue* (Peking) 1962, Nr. 7/8.

Die Ausnahme und die Regel, übersetzt von Chang Liu. In: *Juben* (Peking), 1962, Nr. 8.

Neue Technik der Schauspielkunst (d. i. Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt), übersetzt von Zhang Li. In: *Wenhuibao*, 15. 9. 1962.

Die Tage der Kommune, übersetzt von Liu Dezhong (Shanghai, 1962).

Übersetzungen zur Theatertheorie (Xiju lilun yicong) (Peking, 1963). Enthält von Brecht *Vergnügenstheater oder Lehrtheater?*; *Die Straßenszene*; *Neue Technik der Schauspielkunst* (d. i. Kurze Beschreibung einer neuen Technik der Schauspielkunst, die einen Verfremdungseffekt hervorbringt); *Kleines Organon für das Theater*; *Regieanweisungen zu Mutter Courage*; übersetzt von Zhang Li u. a.).

Auszüge aus Brechts Theatertheorie (Bulaixite yanju lilun zai bian), ausgewählt u. eingeleitet von Wolfram Schlenker, übersetzt von Li Jianming. In: *Dianying yishu yicong* (Peking), 1979, Nr. 2.

Sekundärliteratur

I Zuo Lin (d. i. Huang Zuolin), Bemerkungen über den deutschen Theaterkünstler Brecht (Guan yu deguo xiju yishujia Bulaixite). In: *Xiju yanjiu* (Peking), 1959, Nr. 6.

II Zuo Lin (d. i. Huang Zuolin), Allgemeines über Dramaturgie (Mantan xijuguan). In: *Wenhuibao* (Shanghai), 7. 4. 1962.

III Tso Lin (d. i. Huang Zuolin), The Chinese and Western Theatres: A Study in Contrasting Techniques. In: *Chinese Literature* (Peking), 1962, Nr. 8. (Es handelt sich um eine gekürzte und leicht veränderte Fassung von II).

IV Bian Zhiling, Eindrücke vom Brecht-Theater (Bulaixite xiju yin xiang ji). In: *Shijie wenxue* (Peking), 1962, Nr. 5, 6 u. 7/8.

V Xie Ming / Xue Mu, Einige vorläufige Ansichten über Brechts Schauspielkunst (Dui Bulaixite yanju fangfae qianjian). In: *Xijubao* (Peking), 1962, Nr. 9.

VI Tong Daoming, Einige Erkenntnisse über die Theatertheorie Brechts (Dui Bulaixite xiju lilunde jidian renshi). In: *Wenhuibao* (Shanghai), 12. 9. 1962.

VII Ding Yangzhong, Brecht und seine Lehrstücke (Bulaixite he tade jiaoyuju). In: *Juben* (Peking), 1962, Nr. 9.

VIII Zuo Lin (d. i. Huang Zuolin), Über die Besonderheiten des Stückbaus bei Brecht an einem Beispiel (Cong yige xi tan Bulaixitede bianju tezheng). In: *Xijubao* (Peking), 1963, Nr. 1.

IX Zhang Li, Die Theatertheorie Brechts (Bulaixite Xiju lilun) (Peking, 1963). Als Manuskript gedruckt; Institut für Weltliteratur.

X Yao Wenyuan, Das neueste und schönste Leben widerspiegeln, das neueste und schönste Bild malen. Zur Erforschung einiger Probleme des modernen Theaters, (Fanying zui xin zui meide shenghuo chuangzao zui xin zui mei de tuhua). In: *Shouhuo* (Peking), 1964, Nr. 2.

XI Hu Miaoshen, Realität und Nichtrealität des Bühnenbilds (Wutai meishu de xu yu shi). In: *Xiju yishu* (Shanghai), 1978, Nr. 1.

XII Huang Zuolin, Zusammenfassung, Lernen, Aussicht (Zongjie, jiejian zhangwang). In: *Xiju Yishu* (Shanghai), 1978, Nr. 4.

XIII Zheng Xuelai, Stanislawski und sein System (Lun Stanni ji qi tixi). In: *Xiju yishu* (Shanghai), 1978, Nr. 4.

XIV Ouyang Shanzun, Die Gesetzmäßigkeiten beherrschen, die Ausbildung verstärken, die Qualität erhöhen. Gedanken beim Studium der Rede des Ministerpräsidenten Zhou auf der Aussprache über Kunst und Literatur und das Filmschaffen [vom 19. 6. 1961] (Zhangwo guilü, jiaqiang xunliang, tigao zhiliang). In: *Guangming Ribao* (Peking), 6. 3. 1979.

XV Ding Yangzhong, Brecht und sein *Leben des Galilei* (Bulaixite he ta de »Jialilü zhuan«). In: *Renmin xiju* (Peking), 1979, Nr. 3.

XVI Lin Kehuan, Dialektisches Theater – ausgezeichnete Aufführung. Das Stück *Leben des Galilei* und seine Aufführung (Bianzheng de xiju, jingcai de biaoyan). In: *Guangming Ribao* (Peking), 7. 4. 1979.

XVII »Der Verfolg der Wissenschaft erheischt besondere Tapferkeit« (Zhui shu kexue xuyao teshu de yonggan). In: *Zhongguo qingnian bao* (Peking), 12. 4. 1979.

XVIII Li Ke, Die spezifische Prägung des Stücks *Leben des Galilei* (Bie ju yi ge de »Jialilü zhuan«). In: *Renmin Ribao* (Peking), 2. 5. 1979.

XIX Meng Weizai, Aufzeichnungen nach dem Besuch von *Leben des Galilei* (Kan »Jialilü zhuan« jishi). In: *Guangming Ribao* (Peking), 13. 5. 1979.

XX Huang Zuolin, Der Verfolg der Wissenschaft erheischt besondere Tapferkeit. Geschrieben für die Uraufführung von *Leben des Galilei* von Brecht in China (Zhui shu kexue xuyao te shu de yonggan). In: *Wenyi yangjiu* (Peking), 1979, Nr. 1.

XXI Huang Bing, Kunst mit eigener Prägung – gelungene Aufführung (Dute de yishu – chenggong de biaoyan). In: *Renmin xiju* (Peking), 1979, Nr. 5.

XXII Zhong Dianfei, Assoziative Gedanken zu Brechts *Leben des Galilei* (Bulaixite »Jialilü zhuan« sui xiang). In: *Wenyibao* (Peking), 1979, Nr. 5.

XXIII Ding Yangzhong, Der hervorragende deutsche Dramatiker Brecht (Jiechu de deguo xiju jia Bulaixite). In: *Waiguox xiju zi liao* (Peking), 1979, Nr. 1.

XXIV Ding Haipeng, Brechts Theater studieren – das Wetteifern künstlerischer Schulen entfalten. Aussprache über *Leben des Galilei*, organisiert vom Büro für das Festival vom 30. Jahrestag (Yanjiu Bulaixite xiju, kaizhan yishu zhengming). In: *Guangming Ribao* (Peking), 2. 6. 1979.

XXV Tong Daoming, Mut und Klugheit (Yongqi he zhihui). In: *Guangming Ribao* (Peking), 24. 6. 1979.

XXVI Zhang Li, Ein großer Mann, aber auch ein Verbrecher (Shi wei ren, ke ye shi zui ren). In: *Renmin xiju* (Peking), 1979, Nr. 6.

XXVII Wolfram Schlenker, Einleitung zu einigen Auszügen aus Brechts Theatertheorie. In: *Dianying yishu yicong* (Peking), 1979, Nr. 2.

XXVIII Li Jianming / Wolfram Schlenker, Brechts *Leben des Galilei* und seine Dramaturgie (Bulaixite de »Jialilüe Zhuan« ji qi xijuguan). In: *Xiju yishu* (Shanghai), 1979, Nr. 2.

Tamás Ungvári (Budapest) Brecht und Ungarn

I

Ja, »Brecht und Ungarn«, kein abschreckender philologischer Titel wie etwa »Zur Frage der Rezeption Brechts in Ungarn«. Brechts persönliche Kontakte mit Vertretern der ungarischen Literatur wurden nämlich außerhalb der ungarischen Landesgrenzen angeknüpft: mit Georg Lukács, Julius Háy und Andor Gábor, die er in verbittertem Aufbegehren die »ungarische Clique« nannte und von denen er meinte, daß sie als Repräsentanten der theoretischen Linie Moskaus das Geltendmachen seiner Ideen erschweren. Erwähnen wir noch die oft vergessene Tatsache, daß als vierter Ungar auch Béla Balázs zu Brechts Gegnern zu zählen ist – der Ästhetiker und Dramatiker, der sich auf internationaler Ebene als Filmästhetiker einen Namen machte. Balázs beteiligte sich zwar nur am Rande an der Expressionismusdebatte in der Moskauer Zeitschrift *Das Wort*, doch sein Aufsatz *Meyerhold und Stanislawski* nahm jene konservativere Theaterlinie in Schutz, die nicht gerade die Popularisierung Brechts anstrebte.¹

Die Frage der Rezeption Brechts in Ungarn ist also von der Geschichte der deutschen Literatur nicht zu trennen: sie ist ein Bestandteil der Diskussionen um den *Bund* (BPRS) genauso wie ein Kapitel der Exilliteratur. An Brechts Erfolg in Ungarn läßt sich gerade der Wirkungsradius der mit Brecht vom Sommer 1931 bis 1945 geführten Diskussion innerhalb der Arbeiterbewegung und der deutschen Literatur abmessen.

* Aus der ungarischen Fachliteratur zu Brechts Rezeption in Ungarn vgl. vor allem *Bertolt Brecht – Porträtskizze des Schriftstellers und Bibliographie* (Budapest, 1965), S. 221–257. Márta B. Cseh, *Adatok Bert Brecht magyarországi történetéhez* [Angaben zur ungarländischen Geschichte Bert Brechts] (Világírodalmi Figyelő, 1959), 2, S. 231–234. Zoltán Kanyó, *Megjegyzések a magyarországi Brecht recepció kérdéséhez* [Bemerkungen zur Frage der Rezeption Brechts in Ungarn] (Tiszatáj, 1964), S. 8. György Mihály Vajda, *Bertolt Brecht magyar fogadtatása*. In: *Meghallói a törvénynek* [Empfang Bertolt Brechts in Ungarn. In: *Die das Gesetz vernehmen*] (Budapest, 1973), S. 466–499. Tamás Ungvári, *Brecht in Ungarn*. In: *Budapester Rundschau* (Februar 1978). Tamás Ungvári, *Avantgarde oder Realismus? Zur Brecht-Lukács-Debatte*. In: *Acta Litt. Scientiarum Hungaricae*, Tom. 19 (1977, 1–2), S. 89–133.

Die Methode der allgemeinen Wirkungsforschung ist daher hier von einem konkreten und spezifischen Gesichtspunkt anzuwenden. Die Rezeption in Ungarn erweist sich paradigmatisch: zum einen schildert sie am charakteristischsten, was denn die Popularität Brechts in Osteuropa verzögert haben mag; zum andern erläutert sie, daß man an der »ungarischen« Beziehung der Brecht-Biographie (infolge von lauter zufälligen Koinzidenzen) zugleich auch die Stärke jenes Widerstandes abmessen kann, den das Brechtsche Œuvre in den jungen sozialistischen Staaten zu überwinden hatte. In seinem Buch *Der Realismus-Streit um Brecht*² versucht Werner Mittenzwei herauszufinden, warum und wie schon die Premiere der *Mutter Courage* die Diskussion um Brecht entfachte, die sein Werk im Schatten des »Formalismus« sehen wollte. Es genügt, lediglich die Namen zu nennen, deren Träger die Diskussion ausgelöst und sodann (wenigstens zeitweilig) entschieden haben. Fritz Erpenbeck war Mitredakteur der Zeitschrift *Das Wort*, für die zwar auch Brecht mitverantwortlich zeichnete, wo aber schließlich Lukács' Geist über die Richtung Brechts siegte. Über den damaligen Wolfgang Harich, den nach Erpenbeck auftretenden Kritiker, brauchen wir nicht viele Worte zu verlieren – in ihm war der Neophyteneifer der Lukács-Adepten mit der humorlosesten Härte verbunden.

Wir wollen die Sache nicht verschönern. Nach dem Zweiten Weltkrieg ist die Brecht-Rezeption in den osteuropäischen Ländern mit dem Lukács-Urteil identisch. »So geht [...] Brechts Kritik am sozialen Gehalt vorbei und macht aus der erwünschten gesellschaftlichen Erneuerung der Literatur ein – freilich interessantes und geistreiches – Formexperiment«, schrieb er 1945 in *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus*.

Und damit war Brecht, zumindest für eine Weile, von der Liste der Repräsentanten jenes unmittelbaren »Erbes« gestrichen, das es zu entdecken galt.

II

Für das osteuropäische Bewußtsein lebte ohnehin ein anderer Brecht im – gewöhnlich kurzen – Gedächtnis des Theaters. Budapest hatte zum Beispiel schon frühzeitig den Autor der *Dreigroschenoper* entdeckt. Unter dem Titel *Bettleroper* (*Koldu-*

sok operája) wurde das Erfolgsstück bereits am 6. September 1930 aufgeführt. Dieses Beispiel raschen Orientiertseins wirkt übrigens nur im Rückblick so verblüffend. Das Budapester literarische Café, das um die Jahrhundertwende mit dem Kapital eines amerikanischen Konzerns eröffnet wurde, hielt rund zweihundert fremdsprachige Blätter aus der ganzen Welt. Der junge Franz Molnár warf den Schlüssel des Cafés mit einer theatralischen Geste in die Donau – als eines der geistigen Zentren der Budapester Boheme war ja das Haus rund um die Uhr geöffnet. Am Donauufer galt Alfred Kerr als die größte Fachautorität – und verständlicherweise sprach sich mit Brechts Namen auch die Plagiatbeschuldigung der Villon-Übersetzung herum. Ins Ungarische wurde das Stück von der beschwingten Feder eines geistreichen Dramatikers dieser wohlinformierten Stadt übertragen: von Jenő Heltai. Dieser sah in Brechts Werk allerdings nur eine Umarbeitung des Textes von John Gay, wie dies die zeitgenössische Presse bezeugt. Der Widerhall war weder besonders lobend noch tadelnd. Brechts Erscheinen wurde registriert.³ Die sozialdemokratische Presse (*Népszava*) bescheinigte dem Stück auch eine gewisse gesellschaftskritische Tendenz.

Zwei der in der Anmerkung angeführten Zeitungen gehörten einem bürgerlichen Pressekonzern, gekennzeichnet durch literarisches Mäzenatentum und breiten Horizont; in seinem Jahrbuch erschien bereits 1932 ein Brecht-Gedicht eines unbekannten Übersetzers. Diese Publikation lässt erkennen, daß das ungarische literarische Leben, gegenüber deutscher Literatur besonders hellhörig, Brecht als »einen« der jungen Autoren im Auge behielt.

Seiner Bedeutung gemäß gewürdigt wurde Brecht allerdings im Jahre 1935, als eine linksgerichtete Jugendgruppe einer Provinzstadt, das Künstlerische Kollegium der Jugend von Szeged, neben dem »Stückeschreiber« und Poeten auch den Theoretiker entdeckte. Ihre Zeitschrift erschien unter dem Titel *Szinház* (Theater); deren Redakteur Ferenc Hont inszenierte nach dem Vorbild der Salzburger Festspiele erstmals auf dem Hauptplatz seiner Stadt den mit *Jedermann* vergleichbaren Klassiker der ungarischen Literatur, *Die Tragödie des Menschen* von Imre Madách. Ein Bund von Jugendlichen, die sich für die linken Bewegungen Europas interessierten, hielt diese Gruppe zusammen. Es gab darunter Ethnographen und Literaten, Soziologen und Dichter. Aus diesem Milieu ging die Übersetzung der zu *Aufstieg und Fall der Stadt*

Mahagonny geschriebenen Anmerkungen sowie – aus der Feder von Miklós Radnóti – die Übertragung der ersten Szenen dieses Stücks hervor. Freilich hatte der junge Radnóti noch nicht jene Position in der ungarischen Literatur inne, die ihm heute unstreitig gebührt. Erst sein Märtyrertod hob sein Œuvre aus der Reihe der zeitgenössischen ungarischen Dichter hervor – unterwegs nach Deutschland, wurde er am Rand eines ungarischen Dorfes durch einen Genickschuß umgebracht.

Jede von links kommende Inspiration war gegen Ende der dreißiger Jahre zumindest verdächtig. Offenbar bereiteten sich die Szegeder Jugendlichen zur *Mahagonny*-Premiere vor, doch wurde aus dieser Initiative nie Wirklichkeit. Brechts Name verschwand ebenso aus dem weltliterarischen Spektrum Ungarns wie der von Toller oder Kaiser. Das nächste Datum ist erst wieder der 6. Juli 1945. In einer der frühesten Nachkriegspremieren spielte die rasch gegründete »Freie Bühne« (Szabad Színpad) die *Dreigroschenoper* – die Übersetzung war noch immer die der dreißiger Jahre. Nicht zufällig wurde darüber wie über eine neuere Umarbeitung berichtet; dementsprechend war auch der Erfolg nicht überwältigend.⁵ Obgleich Brechts Name allmählich zum Begriff wurde, gelangte erst nach weiteren anderthalb Jahrzehnten ein zweites Stück von ihm auf die Bühne. *Der gute Mensch von Sezuan* wurde auf der Kammerbühne des Nationaltheaters gespielt.

III

Brechts Beurteilung nach 1945 stützt sich auf die Tätigkeit von Georg Lukács. Unter dem Titel *Iró és ember* (Schriftsteller und Mensch) brachte das Blatt der ungarischen kommunistischen Emigration bereits im Jahre 1941 auf ungarisch dessen Aufsatz über *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls*, der in der *Internationalen Literatur* auch in deutscher Sprache erschien. In den Jahren von 1945 bis 1948 kamen fast alle jene Lukács-Artikel wie *Tendenz oder Parteilichkeit?*, *Es geht um den Realismus oder Reportage oder Gestaltung?*, in denen Brecht nicht immer ins günstigste Licht gestellt wird, auf ungarisch heraus. Auch sei nicht vergessen, daß die »ungarische Clique« – Béla Balázs, Andor Gábor und Julius Háy – seit 1945 in Budapest lebte.

Offenbar röhrt schon dieser Terminus (»ungarische Clique«) von

Brechts Gekränktheit her. Doch infolge der eigenartigen geschichtlichen Situation war nun einmal Julius Háy zu jener Zeit tatsächlich der führende sozialistische Dramatiker von Budapest. Sein Œuvre wurde gleichsam mit dem realistischen sozialistischen Drama gleichgesetzt. Das belegt hinlänglich die überschwengliche Bemerkung Feuchtwangers im *Wort*. Seit er Brechts Manuskripte gelesen habe, schrieb Feuchtwanger, sei er keinem so echt marxistischem Drama begegnet wie *Haben* (»Tiszazug«). In einem kurzen Essay, der in den gesammelten Werken nicht enthalten ist, stellte Lukács selbst den ungarischen Text von *Haben* in der Moskauer ungarischsprachigen Zeitschrift *Uj Hang* (Neue Stimme) vor.⁷ Und dieser Essay ist wiederum eine verschlüsselte Polemik gegen Brecht. In ihrer letzten Ausgabe vor der Veröffentlichung von *Haben* brachte diese von Andor Gábor redigierte Zeitschrift die ungarische Übersetzung einiger Szenen aus *Furcht und Elend*, dem Stück, dessen eine Szene (auf Kosten der anderen) gerade Lukács zur tiefen Entrüstung Brechts gelobt hatte.⁸ Die Leser der Emigrantenzeitungen dürften schon genügend Gedächtnis gehabt haben, um zu verstehen, gegen wen Lukács die ›echte‹ realistische Methode von *Haben* ins Feld führte und auf wen sich seine tadelnden Worte über die Darstellungsmittel der ›Avantgarde‹ bezogen.

Aber auch Háy selbst veröffentlichte in *Uj Hang* einige polemische Aufsätze, deren Spitze gegen Brecht gerichtet war, darunter *Was ist das populäre und was das unpopuläre Theater? Menschliches Wort auf der Bühne*.⁹

Nach dem Krieg brachten also Brechts Ruf gerade seine Diskussionspartner nach Budapest, und zwar mit der Autorität, die durch die Jahre der Berliner und Moskauer Emigration bestätigt war.

IV

Warum ist Brecht ausgerechnet mit der »ungarischen Clique« zusammengeraten? Die Frage lässt sich nur dann mit einiger Genauigkeit beantworten, wenn man darin weder persönliche noch nationale Voreingenommenheit sieht. Ich möchte die Erklärung lieber in den unterschiedlichen Zügen der deutschen und der ungarischen literarischen Entwicklung suchen. In Deutschland war die Lage der Avantgarde ganz anders als in Ungarn. Der

deutsche Expressionismus hat sich seinen Platz in der Hauptlinie der Literatur geschichtlich erkämpft, während dem ungarischen Modernismus stets nur die zweite Rolle zugeteilt wurde – ohne Aussicht, die literarische Hegemonie je erreichen zu können. Wenn der Nährboden des deutschen Modernismus Weimar war, so war gegen den Protofaschismus der ungarischen Horthy-Ära – abgesehen von einer kurzen Episode in den zwanziger Jahren – ein gewisser Klassizismus die stillschweigend akzeptierte Antwort. Sogar die Schriftsteller, die sich der Einwirkung des Expressionismus nicht entzogen hatten (wie Tibor Déry), gaben gegen Ende der zwanziger Jahre die modernistischen Initiativen auf. Derselbe Radnóti, der auf das Drängen einer sich bildenden Avantgarde Brecht übersetzte, bedient sich in seinen berühmten Lagergedichten des metrischen Silbenmaßes der Antike. Der Hexameter war sein Schutz und Schild gegen den Tod.

Auch in der Laufbahn der »ungarischen Clique« blieb der Modernismus lediglich eine Episode. Lukács fühlte sich von Ismen nie angezogen. Gábor oder Balázs, die zu Beginn der dreißiger Jahre die Wachstumskrankheiten der Linksorientierung überstanden hatten, vermochten sich mit Leichtigkeit nach der Losung des Realismus zu richten. Schließlich war Julius Háy einer der ersten Schriftsteller, die ein Drama von den großen Prozessen schrieben – und dies gerade in den Spalten von *Das Wort*.

Es gibt also eine Erklärung für das sonderbare Phänomen, daß Brecht auf seinem Lebenspfad von kritischen Bemerkungen schöpferischer Geister ungarischer Provenienz begleitet wurde, die in die Geschichte deutscher Literatur eingegangen sind. Dies war keine Auseinandersetzung zwischen Nationen oder Personen. Die Avantgarde und der Traditionalismus stießen hier auf internationaler Ebene zusammen.

V

Die internationale Popularität Brechts erreichte Budapest um die Mitte der fünfziger Jahre. Zwar kam das Berliner Ensemble erst 1959 an das Donauufer, doch wurde *Der gute Mensch von Sezuan* bereits im April 1957 auf der Kammerbühne des Nationaltheaters gespielt. Gerade diese Premiere stellt die Unterschiede zwischen den Traditionen der beiden Literaturen, der deutschen und der

ungarischen, unter Beweis. Auf der ungarischen Bühne wirkte das Stück wie ein naturalistisches Drama. Die Regie faßte den Rahmen der Parabel als Realität auf: chinesische Kostüme und Kulissen, chinesische Gottheiten . . .

Wie in Berlin, so bewirkte auch in Budapest *Mutter Courage* den Durchbruch. Das Werk wurde am 28. Januar 1958 aufgeführt. In den Kritiken spiegelte sich noch die Verlegenheit wider, die vom Nachklang des »Realismus-Streites« herrührte. Die zentrale Frage lautete: Schließt Brechts Stil die Einfühlung aus? Denn in Wirklichkeit versuchte die Kritik, Stanislawskis Methode mit der Brechtschen zu versöhnen. Es ging hier um ein ähnliches geschichtliches Nachhinken wie ganz allgemein im Falle von Avantgarde und Traditionalismus.

Auf der ungarischen Bühne hatte der Naturalismus rasch Wurzeln geschlagen. Eingeführt wurde er nicht zuletzt vom selben Georg Lukács in der *Thália-Gesellschaft* (1904-9), der dann 1911 in seiner *Theorie des modernen Dramas* die Ergebnisse von Ibsen, Strindberg, Shaw und Hauptmann theoretisch summieren sollte. In der Zwischenkriegszeit erlitt der Aufwärtstrend des ungarischen Naturalismus jedoch einen irreparablen Bruch. Emigriert sind damals gerade diejenigen, die die Technik und die Aussage dieser Bühne wie ihre Muttersprache – das heißt auf europäischem Niveau – beherrschten. Menyhért Lengyel und Lajos Biró gingen in Hollywood in der Filmindustrie auf, Béla Balázs widmete sich fortan der Arbeiterbewegung und vertauschte die Feder des Dramatikers mit der des Märchenerzählers und Publizisten. Zwischen den beiden Weltkriegen herrschte auf der ungarischen Bühne das um die Jahrhundertwende eingeführte französische *well-made play*, mit dem ebenfalls schon halbwegs emigrierten Franz Molnár als wirkungsvollstem Repräsentanten. Und nach dem Zweiten Weltkrieg begann die zweite Welle des Naturalismus unter dem Motto »Realismus«. Die *Stürmische Dämmerung* von Rachmanow, einem umgedeuteten, ergebundenen Shakespeare, an der der Übersetzer, Julius Háy, möglicherweise einen größeren Anteil hatte als der unbekannte Autor, und natürlich Háy selbst mit *Haben* sowie *Gott, Kaiser, Bauer* (*Isten, Császár, Paraszt*) – davon war die Bühne besetzt.

Für Brecht gab es hier keinen Platz. Er lebte noch in Amerika. Auch später fehlte er nicht deshalb auf den ungarischen Bühnen, weil etwa der Erfolg des Berliner Ensemble noch nicht bis

Budapest gedrungen war. Das ungarische Theater war dieser Bühnensprache einfach noch nicht mächtig. Auch nach 1956 kam Brecht nicht deshalb unverzüglich auf die Bühne, weil eine historische Krise die Fenster urplötzlich aufgerissen hatte, sondern weil eine gewisse Polyphonie des Theaters zum Läuterungsprozeß gehörte.

Im Jahre 1957 begann der Verfasser dieser Zeilen das *Leben des Galilei* zu übertragen – 1962 wurde es auf das Programm des Nationaltheaters gesetzt. Freilich war schon ein ungarisches Galilei-Drama aus der Feder von László Németh bekannt. Dies sei nur deshalb erwähnt, weil es Spuren dieser Parallele in der Brecht-Bibliographie gibt.¹⁰ Im Jahre 1953 hatte Németh sein Stück gegen die Unterdrückung der Gewissensfreiheit, das heißt über die Tragödie der Intelligenz geschrieben, Brecht scheint aber in Galileis Figur gerade die Intelligenz getadelt zu haben.

Der *Galilei* wurde in Budapest kein Erfolg – allzusehr stand er im Schatten von Némeths Drama, das sich der gewohnten tragischen Sprache und kathartischen Technik bediente. Hingegen gelang 1961 ein unerwarteter Durchbruch in Brechts Einbürgerungsprozeß; denn damals verschaffte die Aufführung des *Kaukasischen Kreidekreises* ihm gleichsam das Zuzugsrecht in Budapest. Das war bereits eine Aufführung, der die Ver fremdung nicht mehr fremd war: der Rahmen wurde als Spiel, das Werk als Parabel aufgefaßt.

Es wäre müßig, dem ausländischen Leser weitere ungarische Theaterpremieren aufzuzählen. Nach 1961 wurden zahlreiche bedeutsame Brecht-Werke inszeniert: *Mann ist Mann*, dann wieder einige Male die *Dreigroschenoper*, auch *Mahagonny*. Mitredigiert von Werner Hecht, wurden dramaturgische und literarische Essays in ungarischer Übersetzung herausgegeben. Zwei Bände seiner ausgewählten Dramen stehen ebenso zur Verfügung wie seine gesammelten prosaischen Werke.

Mehr noch: Brechts Ästhetik und Bühnentendenz wurden zum stehenden Begriff.

VI

Als Brecht starb, brachten die ungarischen Zeitungen in ihren Berichten über die Trauerfeier zwei Grabreden: eine von Georg

Lukács, die andere von Julius Háy.¹¹ Die Fahne gesenkt, die Hand gereicht – jenseits des Grabes ... In den sechziger Jahren ließ Lukács dann durch zahlreiche Gesten erkennen, daß er seinen Standpunkt in Sachen Brecht revidiert habe. Bereits 1948, in der ungarischen Ausgabe von *Es geht um den Realismus*, fehlte ja seine lobende Bemerkung zu der Szene *Der Spitzel*, wodurch ebendiese Szene der Gesamttätigkeit Brechts entgegengesetzt wird. Als wäre Lukács die Eintragung im *Arbeitsjournal* vom 15. August 1939 zu Ohren gekommen, wo Brecht diese Bemerkung mit verärgertem Protest quittiert hatte!

Im Jahre 1965 erinnerte sich Lukács in seinem Artikel *In memoriam H. Eisler* an seine letzte Moskauer Begegnung mit Brecht (wahrscheinlich 1941): »Wir hatten damals ein eingehendes Gespräch über die Lage der Literatur, und eine Wendung Brechts ist mir auch heute noch plastisch im Gedächtnis geblieben. Man wolle, sagte er, von vielen Seiten ihn gegen mich aufhetzen, und sicher sei dies auch bei mir der Fall; wir beide aber sollten diesen Versuchen energisch widerstehen.«

Es ist nirgends belegt, daß Lukács durch irgend jemanden gegen Brecht aufgereizt worden wäre. Die Benjamin-Gespräche lassen defensiv-verbitterte Grübeleien erkennen. Aus Ursachen, die hier nicht detailliert erörtert werden können, ließ Brecht seine gegen Lukács polemisierenden Artikel nicht veröffentlichen, während Lukács seinen Standpunkt zu Brechts Aktivitäten bei etlichen Gelegenheiten darlegte.

Die fünfziger Jahre bezeugen eine »Milderung« dieses Standpunktes. Der Passus über Brecht in *Wider den mißverstandenen Realismus* betont nachdrücklich, die Tätigkeit Brechts habe in den Jahren nach Hitlers Machtergreifung eine dramatische Veränderung erfahren. In einem Lukács-Interview im *Times Literary Supplement* wird Brecht als der Dichter bezeichnet, der nach langanhaltender Entwicklung den für das bürgerliche Drama so bezeichnenden Dualismus »Mensch und Milieu« abgeschafft habe.¹³ Die Parallele – mit Shakespeare – ist ehrenvoll. Doch selbst in dieser Äußerung spukt eine Geringschätzung des Theoretikers Brecht. Genauer: die Ansicht, die auch in *Die Eigenart des Ästhetischen* wiederholt wird, wonach Brecht *trotz* seiner Theorien ein großer Dichter war.

Diese Äußerungen sind bekannt und bedürfen der Ergänzung lediglich durch eine einzige Angabe, die meines Wissens in der

internationalen Fachliteratur nicht aufgezeichnet ist. Im Jahre 1968 gewährte Georg Lukács einer ungarischsprachigen Zeitschrift in Novi Sad (Jugoslawien) ein Interview¹⁴, in dem er sich erneut mit den ästhetischen Kategorien ›Einfühlung‹ und ›Verfremdung‹ auseinandersetzte. Seines Erachtens sei die Einfühlung nicht für die ganze Geschichte der Kultur, sondern nur für ihre kleinbürgerliche Periode bezeichnend gewesen, erklärte Lukács nun; infolgedessen sei die Verfremdungstheorie gleichsam als überdimensionale Antwort auf eine einst aktuelle künstlerische Praxis entstanden.

Die Brecht-Lukács-Debatte kann man nicht aus der fortlaufenden internationalen Diskussion zwischen Avantgarde und Realismus herausreißen. Laut Schumachers Brecht-Biographie hatten sich die Beziehungen von Lukács zu Brecht in den letzten Lebensjahren des Dichters erheblich verbessert. Unmißverständlich sind auch die freundschaftlichen Gesten, die in den späten Äußerungen Lukács' zum Ausdruck kommen. Gleichzeitig blieb aber das Denken von Lukács auf den Realismus konzentriert, und auch die Ablehnung der Avantgarde blieb ein untrennbarer Bestandteil seiner Ästhetik. Für ihn war die Verfremdungstheorie ein Produkt avantgardistischer Ideen. Der Systematiker Lukács ließ Brecht nicht aus dessen literarischer Gesamtkonzeption hervorgehen. Hierzu war aber eine seiner letzten Äußerungen, in der er den Gegenstand vom konkreten literarischen Prozeß und nicht von der Ästhetik her betrachtet, gerade in *Wider den mißverstandenen Realismus* enthalten. Unter dem Motto: Thomas Mann oder Franz Kafka.

VII

Unverdienterweise vergessen ist die Tatsache, daß die Brecht-Lukács-Debatte erstmals von einem ungarischen Forscher behandelt wurde. László Illés publizierte 1963 seinen Artikel *Vecchie polemiche sull' avanguardia*¹⁵, dem erst drei Jahre später die Aufsätze von Klaus Völker im *Kursbuch* und von Werner Mittenzwei in *Sinn und Form* folgten.¹⁶ Nur der Italiener Raffa konnte gegenüber Illés einen zeitlichen Vorsprung für sich in Anspruch nehmen (*Nuova Corrente*, 1961). Es gehört zu unserem Thema im engeren Sinne, daß sich die Debatte auch in Ungarn neu

belebte. 1969 löste *Die sozialistische Literatur und die Avantgarde* von László Illés eine heftige Reaktion des Lukács-Adepten Ferenc Fehér aus.¹⁷

Im gegenwärtigen Ungarn besteht eine friedliche Koexistenz zwischen den beiden gegensätzlichen Strömungen der dreißiger Jahre. Heute ist ein Teil der Forscher der Ansicht, zur Behebung dieser historischen Differenzen müßten eben ihre Historizität, ihre Orts- und Zeitgebundenheit nachgewiesen werden. In der geistigen Sphäre, wo Georg Lukács vielleicht seine allergrößte Wirkung ausgeübt hat, mag also Brecht endlich ein Zuhause finden.

Anmerkungen

- 1 Béla Balázs, *Meyerhold und Stanislawski*. In: *Das Wort* 5 (1938), S. 115.
- 2 Werner Mittenzwei, *Der Realismus-Streit um Brecht* (Berlin u. Weimar, 1978), S. 121.
- 3 Zeitgenössische Kritiken: *Az első nyilvános föpróba* ... [Die erste öffentliche Hauptprobe]. In: *Pesti Hirlap* (6. Sept. 1930), S. 12. Kálmán Porzsolt, *Pesti Hirlap* (7. Sept. 1930), S. 13-14. Gy. [Emil Gyagyovszky?], *Népszava* (7. Sept. 1930). *Pesti Napló* (7. Sept. 1930). Géza Laczkó, *Az Est* (7. Sept. 1930). Viktor Lányi, *Nyugat* (1930), II, S. 440 f.
- 4 *Színház*, I. Jahrgang, Nr. 1-3 (1935), S. 26-31.
- 5 *Ma este* ... [Heute abend]. In: *Szabad Nép* (6. Juli 1945); Géza Staud, *Koldusopera* [Bettleroper]. In: *Népszava* (10. Juli 1945), S. 6.
- 6 *Das Wort* (1937), S. 7.
- 7 Der Lukács-Essay auf deutsch: *Julius Háys Drama »Haben«*. In: *Deutsche Zentralzeitung*, Moskau (30. 5. 1938).
- 8 Brecht, *Arbeitsjournal* (Frankfurt, 1973), Anmerkungen, S. 7.
- 9 Háy, *Uj Hang* (1939), I, S. 66-72. - *Emberi szó a szinpadon* [Menschliches Wort auf der Bühne], ebda. (1940), 10, S. 89-93.
- 10 Ernst Schumacher, *Bertolt Brechts »Leben des Galilei« und andere Stücke* (Berlin, 1965), S. 333-336.
- 11 *Szabad Nép* (17. August 1957). In: *Die Zeit* (1965), Nr. 36. - Neudruck.
- 12 Georg Lukács, *In memoriam H. Eisler*. In: *alternative* 12 (1969), H. 69, S. 220-223.
- 13 Ders., *Theatre and Environment*. In: *TLS* (23. 4. 1964), S. 347.
- 14 *A Hid. Antigoné ellen – Isméné mellett* [Gegen Antigone – für Ismene]. Interview für Miklós Hornýik (1968), S. 1.
- 15 *Il filo rosso* (1963), 5, S. 38-58.
- 16 *Sinn und Form* (1966), S. 7.
- 17 Ferenc Fehér, *Még egyszer Brecht és Lukács vizsionáról* [Nochmals zum Verhältnis von Brecht u. Lukács]. In: *Uj Irás* (Juli 1969), S. 89-99. László Illés, *Tilalom és tiltakozás* [Verbot und Protest]. In: *Kritika* (Sept. 1969), S. 19-25. Fehér, *Értékek alkotó konfrontálása* [Schöpferische Konfrontation der Werte], a.a.O., S. 45-46.

Hans-Thies Lehmann (West-Berlin)
Helmut Lethen (Utrecht)
Verworfenes Denken

Zu Reinhold Grimms Essays *Brecht und Nietzsche*
oder Geständnisse eines Dichters

»Leider kann ich kein Wort finden, das
ein Gegenteil von *Einsturz* bedeutete . . .«
(Bertolt Brecht)

I

Sind die Spuren von Nietzsches Denken im Werk Brechts nur eine aparte Nachtseite im lichten Gesamtbild des materialistischen Autors? Man wird dies nach den Entdeckungen der »fünf Essays« und vor allem des »einen Bruchstücks« von Reinhold Grimm nicht leicht mehr behaupten können. Kein Zweifel – viele würden sich gern mit einer solchen Formel aus der Affäre ziehen. Den Essay *Brecht und Nietzsche* leitet Grimm mit der Erinnerung ein:

Als ich die beiden Namen Nietzsche und Brecht, verknüpft durch jenes fatale »und«, zum erstenmal vor gewissen keuschen Ohren nannte, fuhr man zurück wie von einer Tarantel gestochen. (156)¹

Bekannt war lange, daß der junge Brecht über weite Strecken in den Bahnen des Umwerters aller Werte dachte. Dennoch ist bisher nicht so überzeugend an einer frappierend dichten Kette von Beweisstücken und Indizien dargetan worden, in welch hohem Maß der gesamte – auch der spätere – Brecht von der »verbotenen Frucht« nihilistischer, antimoralistischer, »grausamer« Denkmotive kostete. Doch es wäre zweifellos schlimm, wenn das neu erwachte Interesse an Nietzsche sich in der Mode erschöpfen sollte, wenn man sich nicht die Substanz seines Denkens kritisch aneignete, sondern nur zur Abwechslung nach einem schärferen Getränk verlangte: weil man erkannt zu haben glaubt, daß der Marxismus eine abgestandene Sache ist.

Aber Moden haben ihre eigene Logik. So falsch es ist, ihnen blind

zu folgen, so sinnlos ist es auch, nur um der Ehre willen mutig gegen den Strom zu schwimmen, richtige Impulse einer »Welle« abzustreiten und sich gegen diejenigen Erfahrungen zu immunisieren, die sich, wie immer entstellt, in solchen Moden äußern. Würde man angesichts der von Grimm aufgewiesenen Tatsachen nur das ausgemessene Terrain, in dem ein Brecht-Denkmal dafür einsteht, daß alles mit rationalistisch-humanistischen Dingen zugeht, gegen den so ungebeten wie unheimlichen Gast verteidigen, so wäre eine große Chance vertan. Sie liegt in der gründlichen Korrektur jenes Brechtbilds, das viele Jahre lang einer aufklärerisch-rationalistischen Linken als eine Art Brevier-Brecht für alle Lebenslagen gedient hat. Auf jede subjektive Verdunklung, auf jeden Zweifel an einem »realsoziologisch« zwar nicht faßbaren, dafür aber geschichtsphilosophisch aufgeladenen Subjekt ›Proletariat‹ hatte dieser Brecht ein schlagend evidentes Bonmot bereit, Pragmatik und maßvolle Zuversicht ausstrahlend. »Wer seine Lage erkannt hat, wie soll der aufzuhalten sein?« Solche Brechtzitate liefen um wie Erkennungsmarken.

Man konnte sich dabei durchaus auf eine gewichtige Linie der Brechtdeutung (Schumacher, Schuhmann, Mittenzwei) stützen, die einseitig, unter Ausblendung der »dunklen« Aspekte, Brecht den Rationalisten präsentierte. Was nicht ins Bild paßte, wurde als irrelevante Nebenseite, als »Relikt« der Frühzeit, als Rest oder Rand deklariert, ausgesondert und entschärft. Aber diese Identifizierung Brechts mit dem eigenen Rationalismus beginnt sich zu rächen, und der Frankfurter Brecht-Kongreß von 1978 beleuchtete das schlaglichtartig. Brechts Werk wurde »stellvertretend«, wie Hans-Peter Herrmann beobachtete, zum Gegenstand, an dem man dem Fortschrittsglauben der Studentenbewegung den Prozeß machte:

Brecht wird historisch, aber noch ist er zu nah, als daß er neu, nämlich in den realen Bezügen seiner Zeit gesehen werden könnte. Eine nahezu ideale Situation für Projektionen!¹²

Da Brecht das Interesse an psychischen Grenzfällen und den Wunsch nach Nähe nicht recht ›bedient‹, da er sich kalt verhält zu der Neigung, nachdem die revolutionäre Subjekt-Konstituierung mißlungen ist, es noch einmal mit der innerlich-›romantischen‹ zu versuchen – wendet man sich ab.

In Opposition zur orthodoxen Lesart traten in den letzten Jahren Forscher auf den Plan, die Brecht, unter Hinweis auf seinen Lehrer Karl Korsch, als Häretiker des Parteikommunismus entdeckten. Interessant ist nun, daß zwischen beiden Linien eine Ähnlichkeit besteht, die dem Thema ›Brecht und Nietzsche‹ zusätzliche Brisanz verleiht. Denn sowohl die ›Korsch-Fraktion‹ als auch die DDR-Forschung betonen, in freilich sehr unterschiedlicher Weise, das Erbe der Hegelschen Dialektik am Marxismus und folglich auch in ihren Brechtdeutungen. So kommt es zu der bemerkenswerten Tatsache, daß hier gleichsam zwei Weisen der Hegelianisierung Brechts im Wettstreit liegen. Die offizielle DDR-Lehre ist nicht weit davon entfernt, die Geschichte als von der Logik dialektischer Prozesse diktiert anzusehen. Die Anhänger der Korsch-These dagegen sehen in Brecht eine hochdifferenzierte Dialektik auch der subjektiven Prozesse am Werk, müssen jedoch vor Tatsachen wie Brechts Bereitschaft, sich auf die ›schmutzige‹ Seite der historischen Bewegung einzulassen (Zusammenarbeit mit der KPD, zeitweilige Wertschätzung Stalins), kapitulieren.

Der Name Nietzsche aber steht für ein Denken, das der Fortschritts-, der Moral- und Vernunftgläubigkeit, die den Hegeianismus kennzeichnen (wir wissen, er geht darin nicht auf), die Momente des Triebs, der Spontaneität, des ästhetischen Scheins, des unmittelbaren ›Lebens‹ entgegenhält. Sind dies nicht eben Themen, die man bei Brecht findet, Themen, die verhinderten, daß Gralshüter der historischen Vernunft an ihm ihre ungetrübte Freude haben konnten? Wäre es möglich, daß man gerade über das genaue Studium der Beziehung Brechts zu Nietzsche dem Verständnis der ›Fehler‹ in Brechts Dialektik näherkäme? Grimms Essays lassen diesen Gedanken um so eher zu, als sie zeigen, daß Brecht keineswegs nur gelegentlich dem falschen Souffleur gelauscht hat, keineswegs nur mit der Überwindung von Jugendsünden sich etwas schwer tat, sondern auch in seiner ›reifen‹ Zeit immer wieder auf Nietzsche zurückgriff. Die Verbindungen erstrecken sich

auf Denkinhalte und Denkformen, auf den aphoristischen Stil wie insgesamt auf die pointierte, so ungemein schöpferische Sprache, die ihnen gleichermaßen eignet. Es ist eine totale Dialektik, ein Denken und Dichten

in ständigen Umkehrungen, Sprüngen, Widersprüchen, überraschenden Wendungen und Gegenentwürfen. (236)

Mit Grund verweist Grimm in diesem Zusammenhang vor allem auf die »voltairischen« Aphorismenbände Nietzsches. Und in der Tat kann man nur das Erstaunen Herta Ramthuns (vom Brecht-Archiv) teilen, die, wie Grimm berichtet, erklärte, »das klinge ja immer wieder, als stammte es Wort für Wort von Brecht« (156). Bildlichkeit, »Sprachkomik« (232) und die überraschende Gedankenwendung erinnern an den Autor des *Me-ti*, der *Keunergeschichten* oder der *Flüchtlingsgespräche* – wie zum Beispiel hier:

Schützen und Denker. – Es gibt kuriose Schützen, welche zwar das Ziel verfehlten, aber mit dem heimlichen Stolz vom Schießstande abtreten, daß ihre Kugel jedenfalls sehr weit (allerdings über das Ziel hinaus) geflogen ist, oder daß sie zwar nicht das Ziel, aber etwas anderes getroffen haben. Und ebensolche Denker gibt es. (I, 814)³

Blättern wir jetzt in Grimms Aufsätzen, so scheinen die Studien über das *Rad der Fortuna* und zur *Marxistischen Emblematik* vom Thema abzuliegen. Doch nur auf den ersten Blick. Sie stehen mit den Beobachtungen zum Verhältnis Brecht-Nietzsche in Zusammenhang; denn gerade beim *encounter* von Marxismus und Nietzsche stellt sich auch die Frage nach dem Bild der Zeit. Brechts Werk ist geeignet, die schlichte Zuordnung: hie Marxismus mit linearer Zeit, da »Lebensphilosophie« mit zirkulärer Zeit, kritisch zu prüfen. Er vergaß auch als Marxist nicht, daß das alte Rad der Fortuna, die Zeit der Naturabläufe in Erinnerung haltend, sich selbst dann für das einzelne Bewußtsein weiterdreht, wenn der Marxist in der Geschichte ein Telos und einen vielleicht verschlungenen, doch im Prinzip linearen Weg dahin ausgemacht hat.

In *Marxistische Emblematik* deckt Grimm auf, daß die Technik von Brechts *Kriegsfibel* nicht nur auf dem Verfahren von John Heartfield und auf Strukturen der Moritat aufbaut, sondern an die barocke Emblematik anknüpft. Diese Erkenntnis wird auf den Bau der Dramen Brechts ausgedehnt, so daß eine strukturelle Analogie mit dem barocken Trauerspiel deutlich wird. Allerdings liegt auch ein Problem auf der Hand, das vertiefte Analysen erfordert. Denn das Schema *pictura – inscriptio – subscriptio* wird, wenn man es aus dem gedanklich-religiösen Zusammenhang des allegorischen Weltbildes herauslässt, in dem es seinen Ort hat, zu einer sehr allgemeinen Struktur, die zuwenig besagt. Es gibt sehr oft Theater,

in dem Sentenzen vorkommen oder Bilder und Szenen allegorisch deutbar sind. Das läßt sich zwar als emblematisch bezeichnen, ohne daß aber damit analytisch ein großer Fortschritt erzielt würde.

Indessen zeigt Grimm in der Analyse des *Galilei* überzeugend, wie die strukturelle Analogie konkrete Aufschlüsse erbringen kann. In der Tat ist verblüffend, daß der Sinn des gesamten Stücks von Brecht durch ganz geringfügige Änderungen verwandelt werden konnte. Und es führt die Einsicht tief in das Bedeutungszentrum nicht nur dieses Werks, daß eine solche Möglichkeit darum gegeben ist, weil, wie Grimm ausführt, »das gesamte Leben des Galilei eine riesige Pictura ist, unter die der Dichter, den jeweiligen Umständen entsprechend, seine Subscriptio setzte« (129). Damit ist die Frage aufgeworfen, die Grimm hier nicht weiter verfolgt, was denn eine solche dramatische Pictura kennzeichne, die, ähnlich wiederum wie bei den »Lehrstücken«, als eine Art Dispositiv verschiedenen Gebrauchsweisen offensteht. Bedarf es nämlich nur geringfügiger Änderungen an einzelnen Sätzen und Szenen zu radikaler Verdrehung des Ganzen – dann muß doch am ganzen Rest, den Sätzen insgesamt, aus denen das »Bild« besteht, etwas Besonderes sein. Setzt ein solches Drama als Pictura nicht eine bis ins einzelne gehende Vieldeutigkeit voraus? Damit stünde man vor der Frage nach eventuell noch tieferliegenden Ähnlichkeiten zwischen Brechts marxistischem und dem barocken Weltbild. Es korrespondiert hier vielleicht die oft rätselhafte Vieldeutigkeit Brechts mit dem Umstand, daß er tief von dem Bewußtsein durchdrungen war, daß auch die marxistisch verstandene Geschichte für das einzelne Bewußtsein den Aspekt des zwanghaften Naturverlaufs behält. Als Benjamin so tiefgründig sagte, daß dem Barock Geschichte sich als Naturgeschichte darstelle, hatte er auch einen Zusammenhang von Naturgeschichte und allegorischer Intention vor Augen: Weil Geschichte Naturverhältnisse vor Augen stellt, die nie sich selbst deuten, können die Naturverhältnisse im endlosen Allegorisieren immer neue Bedeutung tragen. Man könnte sagen, daß der Marxist Brecht, bei dem so offensichtlich barocke, allegorisch-emblematische Momente überleben, gleichsam den traurigen Blick des Melancholikers hat, der sich selbst noch einmal (kalt) im Spiegel sieht. Jedenfalls eröffnet es der Brecht-Lektüre neue Perspektiven, wenn man den tieferen Entsprechungen zwischen barockem und marxistischem Weltbild

nachforscht. (Eine schöne Entdeckung bei der Darlegung der Emblemstrukturen sei aus der Fülle der Belege noch herausgegriffen. Brechts Satz über *Im Dickicht der Städte* – »Lenken Sie Ihr Interesse auf das Finish« – lässt sich als Hinweis auf die Subscriptio lesen: den letzten Satz des Stücks nämlich, »das emblematische Fazit« [130].)

In Brechts *Rad der Fortuna* zeigt Grimm, daß Brecht noch als Marxist der mittelalterlichen, nicht erst barocken Vorstellung von der Zeit als Rad anhing, während das marxistische Denken Zeit als lineare Progression auffaßt: »Es stoßen hier also, wie man begrifflich formulieren müßte, ein zyklischer und ein linearer Prozeß zusammen« (141). Ausführlich geht Grimm auch auf Albrecht Schönes Kritik an der *Ballade vom Wasserrad* ein. Schöne meinte, Brechts spätere Fassung des Schlußrefrains, in dem das Wasserrad sich nicht mehr dreht, sondern »endlich mit befreiter / Stärke seine eigene Sach' betreibt«, sei als Bildzusammenhang nicht konsistent, sondern opfere dem politischen Gehalt die poetische Stimmigkeit. Nun lässt sich dagegen zunächst einwenden, daß Brechts Bildkonsequenz hier tiefer liegt; denn selbstverständlich verweist auch der im Verhältnis zum Rad lineare Strom wieder auf den größeren Kreislauf des Wassers. Grimm hält Schöne – »in aphoristischer Gewagtheit« (153), aber, wie wir meinen, sehr mit Recht – die Frage entgegen: »... was unterscheidet eine lineare Bewegung, die nie endet, noch oder wieder von einer zyklischen?« (152). Außerdem ruft Grimm in Erinnerung, daß auch in der alten Emblematik vorstellbar war, daß eine höhere Kraft (Gott) die irdische Geschichte, in der Fortuna herrscht, beendet: daß also, wie bestimmte Embleme es tatsächlich zeigen, das Rad der Fortuna zerbricht (142, 149). Auch unter diesem Aspekt erweist sich Brechts Text als vielleicht zwar dunkler und schwieriger, aber auch stimmiger, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Lineare und kreisende Zeit schließen sich in ihm nicht aus.

Was hat aber dies bestürzend archaische Motiv im Weltbild des Marxisten und Aufklärers zu suchen? Reinhart Koselleck bemerkt: »Fortuna war eine der wenigen heidnischen Gottheiten, die in das christliche Geschichtsbild transportiert wurden.« Gegen das Widerstreben der Kirchenväter, die den Widerspruch zur Teleologie des Christentums registrierten, erhielt Fortuna sich im Bewußtsein der Menschen lebendig,

weil ihr Stellenwert im Alltag oder im Rahmen der Historien nicht einfach unbesetzt bleiben konnte. [...] Sie indizierte die Beständigkeit des Wechsels, transpersonale Ereignismuster, die sich dem Zugriff des Menschen entziehen.⁴

Wenn Brecht dem alten Volksglauben sein Recht widerfahren läßt, so verhilft er der Erfahrung zum Ausdruck, daß alle Theorien von der Machbarkeit der Geschichte nicht darüber hinwegtäuschen können, daß der einzelne, der seine Pläne in die historische Konstellation einbringt, den Geschichtsprozeß immer auch als naturwüchsige Gewalt und Maschinerie erlebt. Die Pläne werden vom historischen Prozeß verzehrt. Für Brecht stellt sich darum das Problem der Zeit stets in »gespaltener« Weise. Er weiß, daß auch die durchaus begriffene Welt rund bleibt. Das Subjekt ist eingebunden in eine wie immer ideologische, so doch unvermeidliche Fremdheit gegen die Geschichte. Diese Fremdheit widersetzt sich dem Optimismus, den die – deswegen nicht gelöschte – Einsicht in die historische Logik der Befreiung von naturwüchsigen gesellschaftlichen Zwängen mit sich führt.

III

Brecht und Nietzsche – es fällt auf, daß die Vokabeln, mit denen Grimm dieses Verhältnis beschreibt, eine seltsam psychologisierende Tendenz aufweisen. Grimms Darstellung suggeriert, daß es offenbar um eine »Verführung« geht, der Brecht, zeitweise zwar nur und vor allem in der Jugend, erlegen ist. Von »Versuchung« (235) ist die Rede, von einer »Droge« (49; unter Berufung auf Brechts Fragment gebliebenes Sonett über *Zarathustra*); die »Faszination« röhre aus einer Verwandtschaft, die »unheimlich« (159), führe zu einer Nähe, die »beklemmend« (49) genannt wird. Der Humanist Brecht hat demnach »nicht verhindern« können, daß Nietzsche, den Brecht in dem genannten Sonett mit den Worten »Du zarter Geist« anspricht, als Anti-Moralist und Irrationalist ihn wieder und wieder in seinen Bann zog. Gäbe es also eine Art archaischer Persönlichkeitsschicht, die sich im Jugendwerk noch unverhüllt zeigen möchte, aber von aufklärerischer Rationalität mehr und mehr überlagert wurde? Dieser Vorstellung gegenüber sollen einige Zweifel vorgebracht werden.

Kann man Nietzsche und Marx einfach als zwei konkurrierende Denksysteme auffassen, die sich gegenseitig ausschließen und nur zufällige, ephemer Berührungspunkte aufweisen? Grimms Darstellung legt das Bild nahe, daß sich in Brechts Bewußtsein als einem sozusagen leeren Kampffeld zwei durch Abgründe voneinander geschiedene Denkwelten den Platz streitig machten, wobei dann Marx (Name für ein humanistisches Aufklärungsdenken im weitesten Sinn, dem auch Hegel zugehört) immer deutlicher den Sieg davongetragen hätte. In die äußersten Nischen von Brechts Denkgebäude verbannt, hockt der böse Nietzschegeist zwar noch irgendwo und macht sich von Zeit zu Zeit bemerkbar; aber er bleibt ein Fremdling, hat bei der Anordnung des Denkhaushaltes insgesamt nichts zu melden.

Gegen diese im wesentlichen dualistische Darstellung wäre ein doppelter Einwand vorzubringen. Einerseits macht sie sich einer gewissen Einseitigkeit schuldig, was den Gehalt von Nietzsches Denken angeht. Wir werden darauf zurückkommen, daß viele seiner Denkfiguren unterschieden sind von dem, was man in seiner privaten Ideologie (und auch in der von Lukács geleiteten Nietzsche-Rezeption) vorfindet. Und es bliebe auch prinzipiell problematisch, Nietzsche nur auf der Ebene bestimmter Ideologeme zu kritisieren, statt von der Substanz seiner philosophischen Bemühungen auszugehen.

Vor allem aber scheint es uns nützlich, die Frage aufzuwerfen, ob Brecht nicht in Marx *und* Nietzsche – Freud können wir hinzufügen – differierenden, aber verwandten Möglichkeiten begegnete, die idealistische Valorisierung des Individuums radikal zu destruieren. Es waren diese Denker und Wissenschaftler, die die Vorstellung der Subjekteinheit zerbrachen, Denker desselben 19. Jahrhunderts, als dessen Kind auch Brecht zu verstehen ist. Marx entdeckte im menschlichen Subjekt den Schnittpunkt, das »Ensemble« der gesellschaftlichen Verhältnisse, Freud den unruhigen Schauplatz eines unaufhörlichen Widerstreits psychischer Instanzen. Und Nietzsche? Er entdeckte einen labilen Regenten, der das, was in seinem Reich, dem Leib-Psyche-Raum, geschieht, nicht völlig überblickt:

Wir gewinnen die richtige Vorstellung von der Art unsrer Subjekt-Einheit, nämlich als Regenten an der Spitze eines Gemeinwesens (nicht als »Seelen« oder »Lebenskräfte«), insgleichen von der Abhängigkeit dieser Regenten von den Regierten und den Bedingungen der Rangordnung und

Arbeitsteilung als Ermöglichung zugleich der Einzelnen und des Ganzen [...]. Die gewisse *Unwissenheit*, in der der Regent gehalten wird über die einzelnen Verrichtungen und selbst Störungen des Gemeinwesens, gehört mit zu den Bedingungen, unter denen regiert werden kann. (III, 475)

Marx, Freud und Nietzsche liefern die Voraussetzungen für die Erkenntnis der sozialen Determination, der Spaltungen, der triebbestimmten Dunkelheiten und der Pluralisierung des Subjekts, wie man sie bei Brecht vorfindet. Handelt es sich nicht bei allen dreien um Ingredienzien eines materialistischen Denkens im 20. Jahrhundert? Könnte Brecht also nicht an bestimmten Punkten gerade seinen spezifischen Materialismus – und nicht dessen Gefährdung – von Nietzsche bezogen haben: dort nämlich, wo er Skepsis gegen einen historisch-materialistischen Fahrplan der Ereignisse verspürte, wo er den »bornierten« Blick des einzelnen über den Gesetzen des Ganzen nicht vergaß, wo er in die »Unterwelt des Ideals« hinalleuchtete wie Nietzsche?

Ein Irrtum nach dem andern wird gelassen aufs Eis gelegt, das Ideal wird nicht widerlegt – *es erfriert* . . . Hier zum Beispiel erfriert »das Genie«; eine Ecke weiter erfriert »der Heilige«: unter einem dicken Eiszapfen erfriert »der Held«; am Schluß erfriert »der Glaube«, die sogenannte »Überzeugung«, auch das »Mitleiden« kühlst sich bedeutend ab – fast überall erfriert »das Ding an sich« . . . (II, 1118 f.)

Wir treffen das Thema der Vereisung bei Brecht – von der frühen *Weihnachtslegende* über die Kältewelt der »Städtebewohner« und der *Heiligen Johanna* bis hin zur Formel »Ebenso kalt wie der Wind ist die Lehre, ihm zu entgehn« aus der Versifizierung des Kommunistischen Manifests. Die Tatsache, daß bei Brecht Elemente der beiden ungleichen Denker Marx und Nietzsche zu finden sind, muß nicht als Raumproblem oder als Frage einer Hierarchie gedacht werden. Es könnte darauf verweisen, daß Brecht in ganz originärer Weise Fermente beider Denkweisen verbindet. Gemeinsam ist ihnen der destruierende Gestus gegen die idealistische Fiktion des Subjekts. Wenn Brecht formulieren konnte, daß das kontinuierliche Ich eine Mythe, der Mensch ein immerwährend zerfallendes und neu sich bildendes Atom sei, so verdankt solche Erkenntnis sich Nietzsche ebenso wie Marx und der Naturwissenschaft. Oder genauer, um nicht ins Geleise bloß geisteswissenschaftlicher Einflußforschung zu geraten: sie verdankt sich der historischen Erfahrung von der Nichtigkeit des

Subjekts, die von Marx *und* Nietzsche in je anderer Beleuchtung aufgezeigt wurde. Bevor Brecht den Marxismus kennengelernt, interessierte ihn das Schicksal der Subjektivität unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen – in Opposition zur Nietzsche-Rezeption vieler Expressionisten, die (weitgehend unter Verkennung der erkenntnikritischen Perspektive Nietzsches) Züge des ›Vitalismus‹ und des ›Tatkults‹ mit dem alten oder einem nur auf die Massen projizierten Subjektbegriff verbanden. All diese Überlegungen führen zu der These, daß die von Grimm freigelegten Spuren nicht akzidentell, kein ›innerer Feind‹ in Hinsicht auf Brechts Denken sind. Sie sind konstitutiv, geradezu ein Schlüssel, um die rätselhafte, inkommensurable Besonderheit dieses Materialisten zu begreifen.

»Neu beginnen kannst du mit dem letzten Atemzug.« Sinnvoll sind solche auf den ersten Blick absurden und doch für Brecht so überaus bezeichnenden Sätze nicht empirisch, auch nicht nur metaphorisch, sondern als Ausdruck für eine Sehweise, die jeden Zeitmoment als Anfang erfährt, weil sie das Alte ›vergißt‹, von ihm abläßt, es – verwirft. Brechts Denken ist ein Denken in Verwerfungen: destruktiv, den Blick lustvoll auf das Negative gerichtet, Artistik bis zum Unernst noch in den theoretischen Äußerungen. Spannungen zu Unvereinbarkeiten zuspitzen, Widersprüche offenhalten, keine oder gezielt unglaublich-würdige Lösungen bieten – das sind einige Merkmale dieses Denkstils, der sich in Verwerfungen bewegt. Von orthodoxen Marxisten wurde es ihm wieder und wieder als ›Defekt‹ angekreidet, als falsche, abstrakte, manichäische Dialektik. Aber diesen ›Fehler‹ abzulegen hätte gerade die Selbstaufgabe von Brechts Haltung bedeutet; denn »der Mensch ist der Fehler«. Brecht weigerte sich gerade, unter Dialektik zu verstehen, daß man die Diskrepanz des individuellen Lebensverlangens, des Körpers, zur gewalttätigen Logik der Verhältnisse oder der Geschichte verschwinden läßt oder auch nur verharmlöst. Für ihn war wie für Nietzsche die dialektische ›Aufhebung‹ eine zutiefst verdächtige Denkfigur. Gegen den Idealismus betonte er, daß die Vernunft nur regional gilt, daß zwischen Denken und Denkendem keine unbedingt harmonische Einheit waltet, daß ›Leben‹ nicht identisch ist mit den Gesetzen der Logik und daß daher jede Gesellschafts- und Geschichtstheorie scheitert, die diesen Bruch zu übertünchen versucht. Brechts Schreiben pointiert die Resistenz des Körpers gegen den Begriff: die Forderung

nach dem ausgelebten Sexus im Frühwerk, die Insistenz auf dem »Jetzt« des jungen Genossen der *Maßnahme*, den Bauch des Galilei – oder auch den Bauch des guten Menschen von Sezuan, wo die Schwangerschaft das Doppelspiel zum Platzen bringt ... Brechts Kritik richtet sich dabei nicht nur gegen die Vergottung der Logik, des Geistes, sondern ebenso gegen den Fetisch logischer Zwangsgesetze der Geschichte. Es ist nur zu bezeichnend, daß die neuere Lehrstückforschung die konkrete Fabel dieser Texte gleichsam vernichten muß, um Brecht als Hegelianer zu präsentieren.

IV

Je differenzierter man die Positionen Nietzsches beschreibt, um so weniger besteht die Notwendigkeit, neben der Nähe Brechts einen tiefen Gegensatz zu postulieren, desto mehr stellt sich das (ungelöste) neue Problem, die spezifische Verbindung *und* Differenz von Marx und Nietzsche in Brechts Materialismus zu formulieren. Es wäre zu wünschen, daß Grimms Studien in diese Richtung wirken würden. Andernfalls ist vorauszusehen, daß auf diesem so wichtigen Feld der Theoriebildung und Literaturwissenschaft das bloße Konstatieren ähnlicher oder unähnlicher ›Ansichten‹ bei beiden Autoren das letzte Wort behält. Grimm legt Grundsteine und liefert Bausteine in Fülle, die es zu nutzen gilt, zumal er selbst betont, daß es vorab darauf ankam, erst einmal die unwiderleglichen und sehr wahrscheinlichen Tatbestände zusammenzutragen. Gerade was Nietzsches Philosophie angeht, haben wir an einer Reihe von Punkten Bedenken, deren Klärung die gemeinsame Tendenz aufweisen wird, die scharfen Gegensätze zwischen Brecht und Nietzsche vielfach erheblich zu relativieren.

So heißt »fröhliche Wissenschaft« für Nietzsche nicht nur Denken, das »vergnüglich« ist (159). Einerseits ist sie ihm Utopie freien Denkens, das nur durch äußersten Ernst der Reflexion erreicht wird; andererseits meint diese Fröhlichkeit spezifischer ein Denken, das sich zu einer Kritik aller hemmenden Fiktionen der Moral (›Ressentiment‹, ›schlechtes Gewissen‹, ›Angst‹, ›Mitleid‹ sind hier Stichworte) befreit. Ebendarin folgt Brecht wiederum Nietzsche und nicht dem pathetischen Ruf der Menschheits-

Tugend der Expressionisten. Die oft bemerkte rätselhafte Angstfreiheit seiner Texte findet hier eine Erklärung: Angst erzeugt moralische Fiktionen, die ihrerseits wiederum Angst erzeugen. Von ihr suchen Brecht wie Nietzsche den Menschen frei zu machen. Keineswegs lässt sich der Versuch des Verfassers der *Genealogie der Moral*, diese auf Angst zurückzuführen, als antihumanistische Haltung deuten. Es geht ihm um die Befreiung vom lastenden Druck einer den Menschen negierenden Philosophie und Religion, nicht um die Verteidigung realer Gemeinheiten. Spinoza oder Platon haben Trauer und Mitleid ebenfalls als schädliche Affekte betrachtet – man wird sie darum nicht der Unmoral oder herrenmenschlichen Ideologie verdächtigen.

Nietzsches Kritik der Moral und Philosophie als Stilisierung von Selbsterhaltungswünschen ähnelt vielmehr der Kritik der Moral und Philosophie als »Überbau« und »Ideologie« bei Marx. Brechts Materialismus speist sich legitimerweise aus Anregungen beider. Man denke an seine Überlegungen, wie Haltung, Sitzweise, Stimme, Appetit, Gesten das Denken bestimmen. Bei solcher Insistenz auf der prägenden Bedeutung des Körpers für das Denken, die der hegelianisierenden Lesart verschlossen blieb, dürfte Nietzsche die entscheidende Anregung darstellen:

Wesentlich vom *Leib* ausgehen und ihn als Leitfaden zu benutzen. Er ist das viel reichere Phänomen, welches deutlichere Beobachtungen zuläßt. Der Glaube an den Leib ist besser festgestellt als der Glaube an den Geist. (III, 476)

Warum sollte Brechts Materialismus nicht Nietzsches Moralkritik einschließen, Nietzsches beharrlichen Verweis auf die körperlichen Bedingungen des Erkennens – ein Feld, auf dem Marx, von dem Brecht den *historischen* Materialismus lernte, ihm wenig bieten konnte? Grimm erweckt den Eindruck, Brecht habe sozusagen den Nietzsche in sich besiegt und ihm einen klar umrissenen Ort im Rahmen des Marxismus zugewiesen: Integration. Aber weist er nicht selbst darauf hin, daß in der *Maßnahme* der zerreißende Zwiespalt unaufgelöst bleibt, der den Wunsch nach Selbstverwirklichung »heute noch« und die Logik des Prozesses »tragisch« trennt? Vielleicht gibt es die Überwindung doch nicht, sondern Brecht entwickelte aus der Verbindung und Differenz Marx-Nietzsche ein eigenes Denken in Verwerfungen, in dem der subjektive und der objektive Aspekt sich ständig

spalten, kreuzen, verfremden – und eben nicht ausgemacht ist, wo der Zuständigkeitsbereich jeweils endet.

Auch die Tatsache, daß gegen alles »Tragische« sich Brechts »Argwohn [...] schon recht bald und auf massiv materialistischer Basis« regt (179), löst noch nicht die Frage, ob es sich dabei wirklich nur um eine »Gegenposition« aus nur negativer Anregung handelt und Brecht tatsächlich mit dem »ins Metaphysische wabernden Jünger des Dionysos wohl von Anfang an« (236) nichts anfangen konnte. Denn Nietzsches Moral- und Vernunftkritik und das Thema des Tragischen hängen ja insofern eng zusammen, als für Nietzsche der Begriff ›tragisch‹ dasselbe meint wie das Dionysische, also gegen alle moralische Weltverneinung die fundamentale Bejahung der Welt in allen Aspekten – auch des Schmerzes. Immer wieder betont Nietzsche, daß der Schmerz auch eine Bedingung der Freude sei. (Seine Kritik an den Sozialisten besteht nicht zuletzt in dem Vorwurf, daß sie in Wahrheit keine Steigerung der Freude, sondern lediglich eine Abnahme des Schmerzes verheißen und dabei unterschlagen, daß damit auch eine Abnahme der Fähigkeit zur Freude einhergehen könnte – ein bitterer Gedanke, zu dessen Rechtfertigung jedoch die Psychoanalyse einiges beisteuern könnte.)

Worauf es ankommt, ist dies: Brecht konnte ein solches Ja von Nietzsche lernen, ohne daß darin notwendig ein Widerspruch, eine Gefährdung seines Materialismus oder Humanismus liegen müßte. Nietzsches Bejahung, sein Begriff des Tragischen, der mit dem eines Schiller oder Hegel nur den Namen gemein hat, ist aufs engste verbunden mit der Ablehnung jeder jenseitigen Welt. Wie Lukrez von der Angst befreien wollte, indem er die Sterblichkeit der Seele erwies, so insistiert Nietzsche, daß es nur diese Welt des Werdens gibt, so singt Brecht »und es kommt nichts nachher«. Sonst:

Außer diesem Stern, dachte ich, ist nichts und er
Ist so verwüstet.
Er allein ist unsere Zuflucht und die
Sieht so aus. (10, 959)

Mit der radikalen Kritik am Bestehenden verband sich bei ihm ein elementares Jasagen zur Welt, *wie sie ist* – ein Widerspruch, den Brecht in seinen Texten nicht löst, sondern immer neu artikuliert. Von ihm wird, wie Grimm sagt, »nicht bloß die Welt, sondern

auch die Kunst schmerzlich verneint und lustvoll bejaht, verworfen und gleichwohl hingenommen« (53). Solches Jasagen verbindet sich bei Brecht, wie man weiß, mit der immer wiederkehrenden Figur des unaufhaltsamen »Werdens«. Er war »einverstanden mit allem, was wird« (9, 588). So grenzt Grimm nicht ganz mit Recht Brechts Zustimmung zu aller Veränderung gegen Nietzsches »jauchzendes Ja« (166) ab, weil er dieses als verdächtigen *amor fati* ansieht. Aber Nietzsche betrachtet den Fatalismus kritisch und sieht in dieser Vorstellung das Nachwirken der lebensfeindlichen Religion:

Nachzudenken: Inwiefern immer noch der verhängnisvolle Glaube an die göttliche Providenz – dieser Hand und Vernunft lähmendste Glaube, den es je gegeben hat – fortbesteht; inwiefern unter den Formeln »Natur«, »Fortschritt« [. . .], »Darwinismus« [. . .] immer noch die christliche Voraussetzung und Interpretation ihr Nachleben hat. Jenes absurde Vertrauen zum Gang der Dinge [. . .] *sub specie boni*. Selbst noch der Fatalismus, unsere jetzige Form der philosophischen Sensibilität, ist eine Folge jenes längsten Glaubens an göttliche Fügung [. . .]. (III, 632)

Auch Brecht warnte vor dem »absurden Vertrauen in den Gang der Dinge«, der leicht zu Enttäuschungen führt:

Mein Lehrer ist ein enttäuschter Mann. Die Dinge, an denen er Anteil nahm, sind nicht so gegangen, wie er es sich vorgestellt hatte. Jetzt beschuldigt er nicht seine Vorstellungen, sondern die Dinge, die anders gegangen sind. Allerdings ist er sehr mißtrauisch geworden. Mit scharfem Auge sieht er überall die Keime zukünftiger enttäuschender Entwicklungen. (20, 65)

Daß alles verändert werden müsse: diese Forderung Brechts war auch in den kämpferischsten Zeiten nie so recht nach dem Herzen der Hegelianer (auch unter den Marxisten) formuliert. Man denke an die wiederkehrende Formel »Gebt sie auf!« im *Badener Lehrstück*, wo die Dialektiker gern ein »Hebt sie auf!« gehört hätten – es kann kein Zufall sein, daß Brecht sich so nahe an die Formel der Dialektik heranbegibt, um sie dann so auffällig zu meiden. Er sieht vielmehr ein destruktives Werden ohne vorgeplante Aufhebung, einen Fluß in der beständigen Bewegung der »Aufgabe«, ohne gesichert dreitaktigen Wellenschlag. Solches an Heraklit gemahnende Fließen aber ähnelt Nietzsches Versuch, das Werden anders zu denken, als es die idealistische Dialektik tat. Nietzsches und Brechts Denken eignet ein direkt und unmißverständlich antidialektisches Moment!

Da wir auf scharfe Kritik dieses Gedankens gefaßt sind, sei wenigstens eine kleine Abschweifung zur Verdeutlichung des Gemeinten gestattet. Für Hegel bedeutet »Werden« die Arbeit des Negativen. Die Verfassung alles Seienden ist der innere Widerspruch. Der indessen hat sich immer schon aufgehoben: in gewisser Weise ist Werden, Geschichte überhaupt, schon stillgestellt, und alle weitläufige Historie stellt im Grunde nur überflüssige Verzögerung, Hemmung der Selbstpräsenz des Geistes dar. Das Geheimnis besteht darin, daß »Sein in Nichts nicht übergeht, sondern übergegangen ist«. Dieser Übergang, der die Aufhebung erst ermöglicht, ist jedoch an die Voraussetzung geknüpft, daß Hegel in der dialektischen Reihe ›Unterschied – Gegensatz – Widerspruch‹ alle Unterschiede spekulativ zu Widersprüchen ernannt hat – und die heben sich dann auch regelrecht auf.

Nietzsche warf dagegen die Frage auf, ob Gegensatz und Widerspruch nicht bloß abgeleitete Formen sind, die fiktiv den Unterschied mit seiner Vielfalt und Unplanbarkeit beherrschen wollen:

Das spekulative Element der Negation, des Gegensatzes oder des Widerspruchs ersetzt Nietzsche durch das praktische Element der *Differenz*: dem Objekt von Bejahung und Genuß. In diesem Sinne läßt sich von einem Nietzscheschen Empirismus sprechen.

Die Differenz ist der Gegenstand einer praktischen Bejahung, die vom Wesen nicht zu trennen und der Existenz konstitutiv ist. Das »Ja« Nietzsches opponiert dem »Nein« der Dialektik; die Bejahung der dialektischen Verneinung; die Differenz dem dialektischen Widerspruch; die Freude, der Genuß der dialektischen Arbeit; die Leichtigkeit, der Tanz der dialektischen Schwere; die schöne Unverantwortlichkeit den dialektischen Verantwortlichkeiten.⁵

Vielleicht also ist der Unterschied das Produktive, die *Differenz*: Mann/Frau – Unterschied oder Gegensatz? Fixiert Dialektik nicht das viel reichere Spiel der Unterschiede, stülpt ihm die eiserne Maske eines sich bewegenden Begriffs über, verleitet dazu, in der Realgeschichte nur die Gesetze der Logik am Werk zu sehen? An dieser Denkfigur hat jedenfalls Nietzsche das Affirmative und Konservative der Dialektik diagnostiziert, als er gegen Hegel polemisierte:

[...] dafür hat er in die von ihm durchsäuerten Generationen jene Bewunderung vor der »Macht der Geschichte« gepflanzt, die praktisch alle Augenblicke in nackte Bewunderung des Erfolges umschlägt und zum

Götzendienste des Tatsächlichen führt [...]. Wer aber erst gelernt hat, vor der »Macht der Geschichte« den Rücken zu krümmen und den Kopf zu beugen, der nicht zuletzt chinesenhaft-mechanisch sein »zu jeder Macht«, sei dies nun eine Regierung oder eine öffentliche Meinung oder eine Zahlen-Majorität, und bewegt seine Glieder genau in dem Takte, in dem irgendeine »Macht« am Faden zieht. (I, 263)

Dagegen kämpfte Nietzsche – jedoch mit einem paradoxen Ergebnis. Während sein Denken mißbraucht wurde, indem man seine metaphysischen Kategorien konkretistisch aufs Politische übertrug (Wille, Macht, Übermensch), befand sich objektiv die Dialektik anderthalb Jahrhunderte im Bündnis mit der Emanzipation. Und das, obwohl Nietzsche doch in seinem Denken dem Zufall, dem Spiel, dem Unfertigen Raum gibt, während der schwere Dreischritt der Dialektik gerade berechtigt, das »Beiläufige« zu zerschmettern. Wie die konservative Hegelaneignung beweist, existiert tatsächlich eine Affinität des Hegelschen Denkmusters zum Machtdenken. Für uns entscheidend ist aber die andere Seite: Die Adaption eines dialektischen Optimismus für die Theorie der Befreiung des Menschen hat, das wird zunehmend deutlich, auch eine Infiltration des Machtfetischismus in diese Theorie bewirkt.

V

Wir können also sagen: Brecht war kein »Hegelianer reinsten Wassers« (45), der sich – mit wechselndem, insgesamt zunehmendem Erfolg – der Versuchung zu entziehen hatte, sein im Herzen dialektisches Weltbild vom Künder der Ewigen Wiederkehr ins Wanken bringen zu lassen. Umgekehrt: Gerade was von Nietzsches »Anti-Hegelianismus« Eingang in sein Denken fand, prägte seine spezifische, von ihren offiziellen Verwaltern so oft als »defekt« gekennzeichnete Dialektik. Gegen die Geschichtstheologie der Dialektik gibt es bei Brecht eine Schweise, die mit Nietzsches Auflehnung gegen die Abwertung der Welt im Hinblick auf einen künftigen »Zielzustand« zusammengeht:

Das Werden soll erklärt werden, ohne zu solchen finalen Absichten Zuflucht zu nehmen: das Werden muß gerechtfertigt erscheinen in jedem Augenblick (oder *unabwertbar*: Was auf eins hinausläuft); es darf absolut nicht das Gegenwärtige um eines Zukünftigen wegen [sic] oder das

Vergangene um des Gegenwärtigen willen gerechtfertigt werden. (III, 684)

Das »Ja« Nietzsches bedeutet keine Verteidigung des Bestehenden, sondern die Ablehnung des christlich-moralischen »Nein« zur Welt; es bedeutet die Annahme dieser einzig zu habenden Realität. Diese Form materialistischer Reflexion interessierte Brecht; es besteht darum keine Notwendigkeit, von der »Versuchung« eines »Nietzscheschen Jasagens zur Welt in all ihren Manifestationen, selbst noch den grausamsten«, bei Brecht zu sprechen (235). Die mit der Bejahung einhergehende Kälte und Härte akzeptierte er als Bedingung der Wirklichkeit; er verweigerte jede wehklagende Flucht, jeden Fatalismus als »Form der philosophischen Sensibilität« und plädierte für die Wahrnehmung der Kälte des Bestehenden:

Als ein Schüler ihm seine Strenge vorwarf, antwortete ihm Me-ti mit den Zeilen des Ki-en-leh [d. h. Brechts]:

Wenn ich mit dir rede
Kalt und allgemein
Mit den trockensten Wörtern
Ohne dich anzublicken
(Ich erkenne dich scheinbar nicht
In deiner besonderen Artung und Schwierigkeit)

So rede ich doch nur
Wie die Wirklichkeit selbst
(Die nüchterne, durch deine besondere Artung unbestechliche
Deiner Schwierigkeit überdrüssige)
Die du mir nicht zu erkennen scheinst. (12, 498)

Nachdem das Tabu einmal gebrochen ist, stellt die Entdeckung, daß nicht nur der frühe Brecht von Nietzsches Denken beeinflußt war, der Forschung die Aufgabe, das Werk unter der Fragestellung zu studieren, inwiefern die lustvolle Erfahrung des Transitorischen, die Insistenz auf dem Körper, das Beharren auf der opportunistisch »a-sozialen« Subjektivität, der destruktive Gestus und die Pluralisierung des Subjekts Hinweise auf ein Denken sind, das mit dem Etikett Marxismus, sei's auch mit kleinen Abweichungen, nicht zureichend erfaßt ist. Insofern möchten wir ein Fragezeichen hinter Grimms Feststellung setzen: »Beider weltanschaulichen Positionen sind hinlänglich bekannt und brauchen nicht näher umrissen zu werden« (232). Gerade die Geschichte der

Nietzsche-Rezeption ist ja auch eine Geschichte der umdeutenden Aneignungen und Verfälschungen gewesen, und Brecht ließ bei aller (oft scheinbaren) Deutlichkeit seine »Position« nur allzuoft im Zwielicht. Wir meinen darum: In dem Maß, wie man Nietzsches Denken differenziert beschreibt und zugleich nach den Untiefen fragt, die Brecht unter der oft täuschend glatt spiegelnden Oberfläche seiner Texte verbirgt – in ebendiesem Maß verliert sich die Notwendigkeit, entweder von einer kaum verständlichen Nähe oder von einer bloßen Gegenposition Brechts zu Nietzsche zu sprechen.

Man wird diesen Überlegungen vielleicht eine gewisse Berechtigung zugestehen und trotzdem einwenden, daß Nietzsche der Denker des Nihilismus war und Brecht seinen Nihilismus mit dem Übergang zum Marxismus abgestreift habe. Grimm demonstriert nun an einer Reihe von Themen, besonders eindrucksvoll am Komplex des Kopernikusmotivs, daß Brecht dieses von Nietzsche formulierte Problem der Entwertung der Welt durch die Naturwissenschaft noch im *Galilei* beschäftigt hat (vgl. 182–186). Dadurch, daß seit Kopernikus die Erde aus dem Mittelpunkt der Welt gerückt ist, verliert das Leben an religiös beglaubigtem Sinn; die Menschheit rollt »aus dem Zentrum [...] ins Nichts«, wie Nietzsche an einer von Grimm herangezogenen Stelle sagt. Schon der junge Brecht – Grimm macht auf eine entsprechende Aufzeichnung aus dem Jahre 1920 aufmerksam – nutzt dieses Motiv, um die Befreiung aus aller moralischen Bindung »von oben« poetisch zu formulieren. Aber auch für den Verfasser des *Galilei* ist das Problem nicht erledigt. Er demonstriert, wie einerseits das »sinnhafte« Weltbild der klerikalen Ideologie dient, und macht andererseits den Zusammenklang hörbar zwischen dem revolutionären, hellen Menschenbild und einem »nihilistischen« Weltbild, in dem kein fester Sinn verbürgt ist, sondern »die Gestirne [...] im Freien schweben, ohne Halt«.

Grimm ist darin zuzustimmen, daß die verblüffende Ähnlichkeit der Denkfiguren nicht dazu führen darf, die Differenzen zwischen Nietzsches und Brechts Weltanschauung zu übersehen. Es stellt jedoch eine Vereinfachung dar, wenn er behauptet, Nietzsche habe den »Nihilismus« der modernen Wissenschaft (in dem er einen unheimlichen »Willen zur Selbstverkleinerung« des Menschen erblickte) nur mit »kosmischem Schauder« (181) registriert, der Aufklärer Brecht hingegen nur mit einem »kosmischen Glücksge-

ühl« (183). Es gibt vielmehr bei Nietzsche eine positive Bewertung des wissenschaftlichen Nihilismus. Jener Nihilismus, der den Menschen »aus dem Zentrum ins x« (III, 882) rollen sieht, stellt für ihn eine notwendige, freudig bejahte Bedingung für die Befreiung von der christlichen Entwertung der Welt dar. Und auf der anderen Seite wäre zu bedenken, daß Brecht auch im *Galilei* sehr viel vom Schrecken eines Daseins gesehen hat, in dem ein altes Wertesystem vernichtet ist, ohne daß neue Werte schon gesiegt hätten. Eines der zentralen Themen des *Galilei* ist Brechts Kritik, daß der Forscher (der Intellektuelle, der wissenschaftliche Revolutionär) fälschlich die Zeit der Erkenntnis mit der Zeit der Geschichte identifiziert, Fortschritt des Wissens und Fortschritt der politisch-historischen Entwicklung nicht in ihrer Diskrepanz erkennt. Darum vermag er keine Bündnisse zu schließen, irrt sich in der Einschätzung der Machtinstanzen, verwechselt, symbolisiert in den Städten Florenz und Venedig, zwei Epochen. Und nicht zu unterschätzen ist die Ernsthaftigkeit jener Rede, in welcher der »kleine Mönch« die betrüblichen Folgen für das Volk schildert, die der Ausfall von Trost mit sich bringt: eine individuelle Realität, sicher nicht fortschrittlich, aber eben doch eine bedeutsame Realität, für die Galilei lange blind bleibt – bis er selbst an seinem inneren Zwiespalt erfahren muß, daß Inkonsistenz, »Verrat« (an der Wissenschaft) dem Individuum nicht erspart bleiben, da es in der Alterität verschiedener »Zeiten« existiert. Brecht erkannte im Prozeß des wissenschaftlichen »Nihilismus« also wie Nietzsche zugleich Entwertung und Chance. Wieder haben wir zu konstatieren, daß sich der unvereinbar scheinende Gegensatz bei näherem Zusehen relativiert. Brecht, der den Gedanken vom Menschen »in seiner kleinsten Größe« dachte (ein Gedanke, der es erlauben sollte, die »nihilistische« Angst vor dem Tod durch »Einverständnis« zu überwinden), folgt wiederum Nietzsche und seiner Analyse des »Willens zur Selbstverkleinerung«. Den Unterschied müssen wir anderswo suchen; und es bietet sich an, dazu auf einen Text Brechts einzugehen, den auch Grimm kommentiert hat – das Sonett *Über Nietzsches Zarathustra*. Das Sonett legt den entscheidenden Punkt frei, von dem aus der Unterschied zwischen Brechts und Nietzsches Materialismus anzugeben ist.

Unsere Absicht, zunächst hervorzuheben, daß über Oppositionen wie Humanismus oder Antimoralismus, Aufklärer oder Irrationalist dieser Unterschied nicht zureichend zu verstehen ist, bedeutet keineswegs, die innere Spannung hinwegzuinterpretieren, auf die Grimm in seinen Essays mit Recht vielfach verweist. Vielmehr soll versucht werden, das Paradox »Große Nähe – und doch durch Welten geschieden«, nicht im Status einer paradoxen Wahrheit stillzulegen, sondern eine theoretische Erläuterung zu bieten. Diese aber stößt an entscheidender Stelle auf das Problem des Wahrheitsbegriffs selbst im Denken Nietzsches und Brechts. Wir können an die Feststellung Grimms anknüpfen, daß Sätze Baals über die Welt als »eine Art von Einbildung« sich von Nietzsche herleiten (162), von dessen Theorie des notwendig perspektivischen Charakters der Wahrheit nämlich. Ob es deswegen zutrifft, Nietzsches Wahrheitsbegriff als nur »geistewissenschaftlich«, den Brechts als nur »natur- und gesellschaftswissenschaftlich« (194) zu fixieren, bleibe dahingestellt. Einerseits ist ja schon zwischen der notwendig wertbezogenen Gesellschaftswissenschaft und der Geisteswissenschaft keine scharfe Linie zu ziehen, andererseits inspirierten sich Brecht wie Nietzsche an Erkenntnissen der Naturwissenschaft, ohne darum den für die Geisteswissenschaft unabdingbaren subjektiven Aspekt zu vergessen. Die von Grimm festgestellte Ähnlichkeit zwischen Nietzsches Kritik des Wahrheitsbegriffs und Brechts Auffassung, besonders klassisch in *Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit* formuliert, führt auf die richtige Spur, Verbindung und Differenz zu erkennen. In der Tat, dies lernt man bald bei Nietzsche, daß gutes und schlechtes Denken sich nicht einzig im Element der Wahrheit unterscheiden. Es gibt einfältiges Reden, das aus lauter Wahrheiten besteht. Nietzsche fragt stets, welche Kräfte sich des Denkens bedienen. Das ist relevanter als der Irrtum; denn wo, außer in ganz kindischen Konstellationen ($2 + 3 = 7$), streitet man sich je um einfaches Wahr und Falsch? In Wahrheit geht es immer um – Einschätzungen, Sinngebungen, Bewertungen, kurz um Interpretationen, die in Konflikt liegen. Brecht kommt diesen Überlegungen sehr nahe: er wendet sich gegen »objektivistische« Sätze, die den Sprechenden nicht unter die wirkenden Faktoren, die er benennt, einbeziehen; er wendet sich gegen Wahrheit, die

niemand oder der falsche Zuhörer erfährt, gegen *Wahrheit* insgesamt, die nichts ist als wahr, die sich nicht als Eingriff und Wirkung, nicht als Praxis darstellt. Auch Nietzsche forderte Wissenschaft, die dem »Leben« dient – in dieser Allgemeinheit hätte Brecht der Forderung zugestimmt. Aber von Marx lernte Brecht, Leben als gesellschaftlich-historische Praxis zu verstehen. Nietzsche hat zwar den Materialismus auch auf die Erkenntnis ausgedehnt, insofern er Denken mit dem Körper verknüpft sah. Doch die Erkenntnis, daß Erkenntnis selbst sich durch gesellschaftliche Strukturen, geschichtliche Machinationen konstituiert, diese entscheidende Erkenntnis des historischen Materialismus und diese Bedeutung des Praxisbegriffs blieben ihm fremd. Das Gestellsein jedes Denkens, Schreibens, Dichtens in gesellschaftliche Praxis hat er entweder nicht gesehen oder verleugnet, bestritten – und das eben kritisierte Brecht an ihm.

Diese These läßt sich am Sonnet über *Zarathustra* belegen. Die Serie von Sonetten, zu denen es, fertig, hätte gehören sollen, nannte Brecht »sozialkritische Sonette« – vielleicht, weil sie kritisch Werke der Tradition nach ihrem Verhältnis zum Sozialen befragen. Wir lesen:

Du zarter Geist, daß dich nicht Lärm verwirre
Bestiegst du solche Gipfel, daß dein Reden
Für jeden nicht bestimmt, nun misset jeden:
Jenseits der Märkte liegt nur noch die Irre.

Ein weißer Gischt sprang aus verschlammter Woge!
Was dem gehört, der nicht dazu gehört
Im Leeren wird die Nüchternheit zur Droge. (9, 613 f.)

Nicht verführerisches Herrenmenschentum wirft Brecht seinem Lehrer vor, auch keinen Sozialdarwinismus. Er setzt sich nicht mit einem Irrationalisten auseinander, einem Antihumanisten; und es wird nicht Thema, daß Nietzsche sich dem Sozialismus entgegen gestemmt oder den »Übermenschen« gepredigt hat. All dies scheint nicht Brechts Hauptproblem mit dem *Zarathustra* gewesen zu sein. Er scheint uns auch seine Anerkennung nicht nur auf Nietzsches Kunstleistung zu beschränken. Es geht ihm hier überhaupt nicht um bestimmte Inhalte bei Nietzsche – sondern um dessen Rückzug aus der Praxis. Brecht – der hier, 1938, auch eine Selbstverständigung sucht – verlangt, daß alles Reden, Kunst

ebenso wie Theorie, die Verwirrung, den Lärm der Märkte in sich aufnehmen muß, um nicht in die »Irre« – Irrsinn oder Irrtum – zu verfallen. Nietzsche versagte sich dieser problematischen Konfrontation mit der realgeschichtlichen Praxis, weigerte sich, sein Denken in solche Verwirrung einzutauchen. Vielleicht weil er fürchtete, dort die »Unschuld des Werdens« zu verlieren: in der richtigen Ahnung, daß Denken, welches sich von der Praxis mitbestimmen läßt, auf die Reinheit des Fließens, auf den »Flux«, wie man heute gern sagt, partiell Verzicht leisten muß; daß der Geist sich auf konkrete Fixierungen und Sistierungen gefaßt machen muß, weil es ihrer zum Eingriff bedarf. Brecht riskierte diese Fixierungen auch dann, wenn sie zu monströsen Widersprüchen führen mußten: zugleich etwa das allumfassende heraklitische Fließen als bejahende Grundfigur zu erhalten und trotzdem sich ins Bündnis mit einer kommunistischen Praxis zu begeben, die Macht, auch terroristische Macht, aufbot, um alte terrorisierende Mächte in Fluß zu bringen oder einmal gewonnenes Terrain abzusichern und zu halten.

Während Nietzsche seine Reinheit mit »Irre« und dem fürchterlichsten Mißbrauch seiner Lehre bezahlte, artikulierte Brecht, wo immer er historische Praxis zeigt, eine tiefe *Spaltung* – von den frühen Gedichten über die Lehrstücke bis zum *Galilei* und dem *Guten Menschen von Sezuan*. Nietzsche hielt sich heraus – und Brechts Sonett läßt durchaus die Deutung zu, daß er sich als Schüler sieht, der die besten Intentionen des Meisters durch die Einbeziehung des politischen Moments verwirklicht, weil er die allzu große »Empfindsamkeit«, die Überzartheit des Geistes abgelegt hat, die er dem Autor des *Zarathustra* vorwirft. Merkwürdig, daß er in einer Äußerung über Karl Korsch in Prosa fast den gleichen Vorwurf erhebt:

Ich glaube, er ist furchtlos. Was er aber fürchtet, ist das Verwickeltwerden in Bewegungen, die auf Schwierigkeiten stoßen. Er hält ein wenig zu viel auf seine Integrität, glaube ich.

Es wäre bedauerlich, wenn bei der momentanen Wiederentdeckung Nietzsches gerade dieser Aspekt verdrängt würde, indem man nur das Fluten einer »Unschuld des Werdens« darin fände. Zu hoffen wäre statt dessen, daß soviel von Brecht im Bewußtsein bleibt, daß man ihn als *Perspektiv* verwendet, um, von ihm lernend, Nietzsche und Marx zu lesen. Marx: denn ohne den

historischen Begriff bleibt Brechts Idee des pluralisierten, immer »werdenden« Subjekts nur ästhetisch. Nietzsche: denn ohne die radikale Kritik aller Relikte idealistischer Geschichtsdialektik, ohne ein Denken, das Zufall, Spiel und Tanz aufnimmt, gerinnt die Theorie der Befreiung zum Machtdenken, mit dem man nur noch Staat machen kann.

Was aus den Zeilen Brechts spricht, ist nicht das »Ja« zur Macht des Bestehenden, sondern das »Ja« zur unvorhersehbaren Produktivität der real existierenden Menschen, die das Neue finden:

Dieses oberflächliche neuerungssüchtige Gesindel
Das seine Stiefel nicht zu Ende trägt
Seine Bücher nicht ausliest
Seine Gedanken wieder vergißt
Das ist die natürliche
Hoffnung der Welt.
Und wenn sie es nicht ist
So ist alles Neue
Besser als alles Alte. (8, 315 f.)

Anmerkungen

1 Alle einfachen Seitenangaben im Text beziehen sich auf Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters* (Frankfurt, 1979).

2 Vgl. Herrmanns Bemerkungen in den *Berliner Heften* vom Februar 1979.

3 Römische und arabische Ziffern im Text beziehen sich auf Band und Seite der Schlechertaschen Nietzsche-Ausgabe in drei Bänden (München, 1966).

4 Reinhart Koselleck, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt, 1979), S. 159 f.

5 Gilles Deleuze, *Nietzsche und die Philosophie* (München, 1968), S. 13 f.

Christoph Trilse (Berlin/DDR)
Über Sprache im Theater
oder Drama in der Sprache
Einige kritische Überlegungen,
durch Brecht-Aufführungen angeregt¹

Theater ist kein Museum, sollte es nicht sein – eine im Grunde bekannte Sache. Aufführungen sollten nicht allzu viele Jahre gespielt werden, sie setzen Patina an, schneller als einem lieb ist. Einst berühmte Inszenierungen so bedeutender Bühnen wie des Moskauer Künstlertheaters und des Berliner Ensembles geben beredtes Zeugnis davon. Es gibt auch Ausnahmen: bei den eben genannten in deren besten Jahren, heuer Aufführungen des Moskauer Theaters an der Taganka. Zu nennen wäre vor allem *Der gute Mensch von Sezuan*, mit dem Ljubimow und seine Truppe begannen, den ich 1966 schon einmal gesehen hatte. Es war wirklich erstaunlich, wie frisch und mitreißend diese Inszenierung auch 1978 noch war, als ich sie anlässlich eines Berliner Gastspiels zum 80. Geburtstag Brechts erneut sehen konnte. Wie machen Ljubimow und seine Leute das? Eine Antwort darauf wäre interessant, hängt sicherlich mit vielem zusammen, hat verschiedene Gründe: in der Ethik, in der Theaterauffassung, in der Arbeitsweise ständigen Erneuerns; in der Methode, die mir eine Synthese vieler Elemente sehr verschiedener, zumindest augenscheinlich verschiedener bis kontroverser Methoden, Systeme und Techniken zu sein scheint.

Es sei zunächst etwas scheinbar Abwegiges erzählt. Im 19. Jahrhundert gab es in Deutschland eine Schauspielerin, eine Tragödin, die durch ihren dramatischen Vortrag und ihre tragödischen Darstellungen bzw. Haltungen berühmt war: sie hatte nach Ohrenzeugenberichten eine durchdringende, dabei vielseitig einsetzbare Stimme, und ihre Rollen-Darbietungen gipfelten in einem Schrei. Ich meine Charlotte Wolter und den »Wolter-Schrei«. Sie steigerte sich in ihren Rollen bis zum Äußersten, sie exaltierte sich; und auf diese Weise führte sie die Darstellung – vermutlich muß man hier sagen: Verkörperung – zu höchsten Leistungen, zwang ihr Publikum zur Identifikation, zur Anteil-

nahme am Leben ihrer Figuren bzw. an ihrer Wertung dieser Figuren. Da diese meist bürgerliche Gestalten, bürgerliche Individuen waren, die sie als bürgerliche Individualistin zeigte, wurde sie zu einer der vollkommensten Darstellerinnen des bürgerlichen Individualismus. Warum führe ich das an? Weil es die große Darstellung des Individuums zur Zeit nur sehr wenig gibt, weder die des sozialistischen noch die des bürgerlichen. Gelegentliche Ausnahmen wie Irene Worths Jocaste und Gisela Steins Hedda Gabler oder Kollektiv-Darstellungen der Westberliner Schaubühne vom Range der *Sommergäste* mögen als die berühmte Ausnahme der bürgerlichen Regel gelten, Smoktunowskis und Lebedews Darstellungen oder Towstonogows Ensemble-Leistungen als die der sozialistischen. Von weiteren Ausnahmen in diesem Bereich, und zwar beispielhaften, sei im weiteren die Rede.

Brecht hatte – mit vollem historischen Recht, wie wir wissen – die Darstellungsweisen des bürgerlichen Individualismus bekämpft, im Falle der Darstellung bürgerlicher Individuen deren kritische gefordert, probiert und durchgesetzt. Vor allem mußte erst einmal gelehrt und gelernt werden, die Gesellschaft zu zeigen und den Einzelmenschen als gesellschaftliches Wesen, seine Existenzweise innerhalb gesellschaftlicher Gesetze, Mechanismen und Kausalitäten. Als Brecht, an der Schwelle zum Sozialismus, seine Methode auf neue Begebenheiten anwenden, vor allem viel Ausgedachtes probieren und dieses bühnenpraktisch fixieren wollte, starb er. *Katzgraben* von Strittmatter und die bei dessen Einstudierung entstandenen *Notate* deuten einiges an. In der Folge wurden Brechts Methode, seine Dramaturgie wie die von ihm erarbeitete Technik der Schauspielkunst, nur unzureichend entwickelt. Die Dramatiker wandten sich von ihm ab, Darsteller und Regisseure fanden wenig Neues, so perfekt sie Brecht zum Teil auch nachmachten. Auf der Bühne breitete sich das sogenannte Understatement, die Kühle, auch der – nicht sonderlich tiefere – Intellekt aus (wogegen im Prinzip nichts einzuwenden ist). Dazu kam eine nicht eben vom Stuhl reißende Artistik: Schauspieler setzten sich zunehmend mit vielen Lazzi in Szene, in der Regel wenig gekonnt. Doch das meiste ließ kalt, blieb in seinem Anliegen vordergründig und oft genug im Wortlaut mangels sprecherischer Techniken unverständlich.

Wie kam das? Von zweifellos vorhandenen gesellschaftlichen Ursachen abgesehen (Entwicklung neuer Strukturen, Verhältnis-

se, damit Gewohnheiten, Bedürfnisse), über die sich hier zu verbreiten kein Platz ist, wäre dreierlei zu nennen. Erstens wurde Brecht nicht in wünschenswertem Maße erfaßt; Elemente seines Schaffens wurden verabsolutiert, Vorhandenes – vor allem zur Darstellung großer Individuen wie in den Spätwerken – nicht weiterentwickelt. Zweitens wurde Stanislawski zu früh über Bord geworfen; auch dieser war schließlich nur einseitig zur Kenntnis genommen, geübt und angeeignet worden, sowohl vom DDR- als auch vom Sowjet-Theater. Die in den sechziger Jahren bekannt gewordenen Spätschriften blieben – zumindest in der DDR – folgenlos. Man polemisierte – vorgeblich im Namen Brechts – gegen ihn, bevor man ihn überhaupt verdaut und damit hinter sich hatte. Das bürgerliche Theater Westeuropas und der USA rezipierte auch nur Teile: das nämlich, was es für die Darstellung des bürgerlichen Individuums brauchte; es nahm von dem stärkeren sozialen Beziehungsgefüge in der Darstellungsweise des späten Stanislawski kaum Kenntnis. Drittens wurden die Traditionen der großen bürgerlichen Schauspielkunst zu schnell beiseite geschoben. Es blieb bei wenigen Reminiszenzen an Neuber, Ekhof, Schröder, Seydelmann in DDR-Publikationen der frühen fünfziger Jahre. Mit dem »Göringtheater«, wie es Brecht genannt hat (was nicht ganz stimmig war, da Engel und Hilpert, auch Fehling und Gründgens doch einiges an humanistischer und realistischer Substanz gerettet hatten), warf man gleich auch alles andere weg. (In der BRD kam dieser Traditionsbruch, wiewohl meist aus anderen Gründen, später.) Als Eduard von Winterstein gestorben war, repräsentierte im Grunde nur noch Wolfgang Heinz ein Stück dieser großen Schauspielkunst, die bereits vom sozialistischen Denken getragen und von ihm bis in die jüngste Gegenwart geführt worden war. Wer kann eigentlich noch so sprechen, dramatische Rede stattfinden lassen, so vielseitig gestalten – hierorts wie anderswo? Das Merkwürdige ist, daß auch Heinz, der seit langem in der DDR wirkt, als Künstler wie als Kulturpolitiker, kein Beispiel setzte oder Schule machte.

Genug der historischen und aktuellen Fälle. Kürzlich – eben in Vorstellungen des Tanganka-Theaters – wurde mir plötzlich wieder klar, was dem zeitgenössischen Theater der DDR, aber nicht nur diesem, unter anderem fehlt: die große Leidenschaft, die tiefe Emotion, das starke Gefühl (das ein soziales wie ein im Urgrund tiefmenschliches, existentielles Gefühl sein muß). Ich

meine ein Pathos, das gekonnt ist, technisch gekonnt. Eingangs erwähnte ich den Wolter-Schrei, jetzt möchte ich einen Schrei aus dem *Guten Menschen* der Taganka-Truppe ebenfalls mit einem Namen koppeln, dem Namen der Slawina. Der Slawina-Schrei, der Schrei der guten und verzweifelten Shen Te, war unvergeßlich. Mir ging er durch und durch.

Dieser Schrei als Höhepunkt einer durchgestalteten Rolle ist das Resultat einer Theaterkunst, die weder ihren Stanislawski noch ihre eigene große Tradition vergessen, aber Brecht über Ljubimow aufgenommen und von ihm gelernt hat. Solche Schauspieler verstehen, das Individuum zu gestalten: mit dem Erfahrungsschatz und den Methoden, die an der Gestaltung des aristokratischen und bürgerlichen Individuums von einer Plejade herrlicher Schauspieler entwickelt worden waren, von Stschepkin und Motschalow bis zu Moskwin und Katschalow und Gaideburow und Gribow und vielen anderen. Und – damit komme ich auf etwas besonders Wichtiges – sie haben ihre Sprachkunst gewahrt, geschult an großer Dichtung. Drama wird hier fühlbar und erlebbar auch in und über Sprache. Diese Schauspieler haben sich gleichermaßen den Spielgestus Wachtangows, das Körpertheater wie den revolutionären Impetus Meyerholds und die Theatralisierung Tairows angeeignet. Sie haben Artistik wie Souveränität im Umgang mit der Apparatur und dem szenischen Raum – auf dieser Bühne ist keine Illusion, alles bedeutet etwas. Schließlich: Texte haben Signifikanz ebenso wie Klang. Von Brecht haben solche Schauspieler gelernt, das soziale Individuum – und das sozialistische – zu gestalten, im Verhältnis zur Gesellschaft, die es in seiner Vielheit ausmacht und bildet. Sie lassen, wenn man so will, den Kausalnexus sichtbar werden – also Dialektik. Wie wichtig Brecht für die sowjetische Theaterkunst ist, beweisen *per negationem* Ensembles wie das Mali-Theater, wo der von ihm in die Weltkunst eingebrachte Teil fehlt, vor allem hinsichtlich der Beziehungen zwischen Menschen, genauer: zwischen Individuum und Gesellschaft. Sogar ein genialer Schauspieler wie Smoktunowski steht dort in *Zar Fjodor Joannowitsch* oder *Iwanow* einsam auf der Bühne.

Bei Ljubimow war das alles da. Das Bestimmende – so schien mir – war jedoch, *Drama durch Sprache zu erleben*, stark emotionell zu erleben: Emotionen in Kontrolle, auch bei schnellen Umschlag- oder Drehpunkten wie vom Komischen zum Tragischen. (Und das empfand ich selbst in einer Fremdsprache, der ich nicht allzu

mächtig bin.)

Ich meine, hier fehlt dem zeitgenössischen Theater im allgemeinen und dem DDR-Theater im besonderen etwas Wesentliches. Da ist einiges verlorengegangen. Warum mißlingen so viele (nicht alle) Klassiker-Aufführungen? Warum kann unser Theater so wenig mit neuer Literatur anfangen? Warum so wenige große Theaterabende in letzter Zeit mit den Dramen von Hacks, von Müller? Warum ließ dessen *Philoktet*, eine seiner größten Dichtungen, also Sprachkunstwerke, auf der Bühne Langeweile auftreten? (Nichts gegen die Wichtigkeit dieser Aufführung, die ohnehin erst zwölf Jahre nach Entstehung des Stücks zustande kam.) Selbst *Die Bauern* an der Volksbühne, eine sonst gute Inszenierung, ließ Bestimmtes, noch näher zu Bezeichnendes, zu wünschen übrig. Und warum schließlich wirkten die Dresdner und die Stuttgarter Aufführungen von *Ein Gespräch im Hause Stein* . . . dermaßen überzeugend, so verschieden sie auch waren?

Theater findet im allgemeinen nicht mehr durch und in Sprache statt. Sprache – und damit sprechen wir vom Theater – wird im Grunde nur vom pragmatischen Aspekt her verstanden: Sprache ist Verständigungs- und Kommunikationsmittel, man gibt mittels Sprache Informationen sachlicher Art. Daß Sprache selbst auf eigene – im Kunstwerk natürlich ästhetische – Art Information gibt oder ist, über Klänge und strukturelle oder semiotische Zeichen (Verse und Strophen, Symbole und Metaphern, Rhythmen): das scheint als Erkenntnis bestenfalls theoretisch vorhanden zu sein. Auf dem Theater vermißt man sie fast durchweg. Die bedeutenden Gewinne des modernen Theaters (Körpertheater, Anti-Illusionismus, szenischer Raum) und insbesondere des sozialistischen (sozialer Gestus, Dialektik), die vor allem Brecht zu danken sind, haben Verluste mit sich gebracht. Das war zunächst ganz natürlich. Mir scheint jedoch, einige waren zu groß. Die von Brecht selbst verantworteten wären sicher zu ertragen gewesen; er würde sie – als wahrer Dichter *und* Theatermann – gewiß bald bemerkt haben, hätte er länger gelebt. Inzwischen ist aber viel mehr verlorengegangen. Das Theater des bürgerlichen Individualismus hatte seine starken Seiten bei der Gestaltung des großen (bürgerlichen) Individuums. Diese fehlen uns weitgehend. Selbstredend wären sie nicht pur verwendbar; sie müßten dialektisch-kritisch angeeignet werden, wie es Marxisten geziemt. Was dem

bürgerlichen Theater an Gestischem abging, vor allem an sozialem Gestus (den sehr große Schauspieler meist unbewußt hatten, weswegen ihnen bestimmte Rollen einmalig groß gelangen und andere nicht), hatte es in reichem Maße als Sprachkunst und Einfühlung.

Alle wirklichen Dramatiker haben Sprache nicht nur vom pragmatischen Aspekt her verstanden. Sprache ist mehr. In Sprache – und mithin im Sprechen auf der Bühne – findet auch Drama, mithin Theater statt. Bei Slawina und Wyssotzki war der Gestus schon in der Sprache; die Figuren standen und handelten vor uns als leidende und kämpfende Menschen. Was trug sich da alles in der Stimme, im gesprochenen Text zu; wie klang das, wie ästhetisch, wie schön war das alles außerdem! (Im Grunde ebenbürtig – wenn er nur den richtigen Regisseur hat – ist übrigens Alan Howard von der Royal Shakespeare Company, etwa als Oberon oder Coriolan; auch er repräsentiert eine glänzende Schauspielkunst in der Einheit all ihrer Elemente, die er souverän beherrscht.)

Die meisten zeitgenössischen Schauspieler können Körpertheater spielen, gestisch darstellen, sind artistisch gebildet, so groß auch ihre qualitativen (philosophischen) und quantitativen (technischen) Unterschiede sein mögen. Sie können Handstand machen, Salto schlagen, im Sonderfall sogar Step tanzen. Aber beherrschen sie die dramatische Sprache? Sehr wenige nach Heinz und Ernst Busch (in der BRD könnte man sagen: nach Bernhard Minetti und Martin Held). Um aktuell zu bleiben, weise ich noch einmal auf *Philoktet* hin. Mir wurde diese dramatische Dichtung besonderen Rangs verleidet, obwohl einige der besten DDR-Schauspieler sie aufführten. Christian Grashof zum Beispiel, den ich sehr schätze, enttäuschte arg. Mit Müllers Sprache wurde er überhaupt nicht fertig. Abgesehen davon, daß schon in der achten Reihe nicht oder kaum noch zu verstehen war, teilte er nur sehr wenig mit; und schon gar nichts von dem, was über die syntaktische Information hinausging. Weder der philosophische Sinn noch Metasprachliches wurden wirklich vermittelt. Alexander Lang überzeugte etwas mehr: er versuchte den großen tragischen Ton, Ausdruck tiefer emotionaler Bewegung (des Hasses etwa), auch Pathos; doch letztlich gaben seine Mittel kaum das Nötige her. Er blieb auch immer im gleichen röhrligen Tonfall, und das wurde schließlich larmoyant und eintönig. (Hinter dem

eisernen Vorhang verhallte sowieso das meiste, aufgrund eines höchst ärgerlichen Bühnenarrangements.) Dabei ist Lang ein Schauspieler der jüngeren Generation, der wieder zur Emotionalität strebt, der Pathos versucht, der sich »die Brust aufreißen« will, wie er selbst sagt. Aber wie sollen Schauspieler das tun, wenn sie nicht die Techniken dazu haben? Einstellung, so wesentlich sie ist (viele haben nicht einmal sie), reicht dabei nicht. Sie können großes Drama nicht ausdrücken, nicht die gesellschaftlichen Sachverhalte, nicht Taten und Leiden und Größe des Individuums – sie können keine Tragödie spielen. Den *Bauern* fehlt eine Dimension, *Philoktet* bleibt auf der Strecke, Hacks oft genug auch; Brecht und den meisten Klassikern geht es kaum besser. (Übrigens, Brechts Schauspieler konnten, da sie meist durch die Schule des bürgerlichen Individualismus *und* durch die sozialistische Brechts und anderer Theaterrevolutionäre gegangen waren, derlei noch durchaus.)

Was ich meine, sei an einem – sicher nicht zureichenden, doch hinlänglich anschaulichen – Beispiel erläutert. Vor Jahresfrist war in Berlin die Kiewer Oper mit *Chowanstschina* und *Lucia di Lammermoor* zu Gast. Das war kein besonderes Musiktheater, und doch – welch Drama! Da standen in *Chowanstschina* drei Bassisten auf der Bühne, bewegten sich nur soviel wie eben nötig – aber wie sangen sie! Da fand großes Drama statt: im Gesang, in der konfliktreichen Kontroverse solcher Stimmen. *Lucia di Lammermoor* ist gewiß kein musikdramatisches Meisterwerk, überhaupt kein sehr gutes Stück. Doch es gibt darin eine Partie für einen dramatischen Sopran, eine sogenannte Starpartie. Die Kiewer Sängerin schien eine wiederauferstandene Callas zu sein; man traute seinen Ohren kaum. Da spielte sich – in einer ziemlich faden Inszenierung – plötzlich echtes Drama ab; da zeigten sich Urgewalten; da gab es leidenschaftliche Auseinandersetzungen, innere wie äußere. Man kann damit nicht alles beweisen. Immerhin ist Drama in der Musik. Doch daß in der Sprache Drama sein kann, ja muß, lehrt derlei auf jeden Fall. Und wie vehement Drama ausbrechen kann, mag eine Aufführung im fernen Zentralasien bezeugen. Dort spielte das Staatliche Usbekische Dramentheater *König Ödipus* auf usbekisch. Die Aufführung zielte auf blinden Schicksalsglauben, der im Orient eine besondere Rolle spielt, war eingebettet in eine aufklärerische Bewegung von Partei und Staat gegen Fatalismus. Sie war voll wirksam, und das dank der schier

unglaublichen dramatischen Gestaltungskraft des Darstellers der Titelrolle, der Einfühlung und Distanz, Katharsis und Kritik nach Belieben, doch mit wenigen Bewegungen, sparsamem, aber genauem Gestus und vor allem mittels seiner einzigartigen Stimme erreichte, die er wie ein Organist mit allen Registern einsetzte. Sicher war hier noch ältere Schule mit im Spiel. Doch nichts wirkte unmodern. Alles war dramatisch.

Wie ein konsequent fortschrittliches, zeitgenössisches Theater Drama zu erreichen vermag, hat Ljubimow mehr als einmal mit seinen glänzenden Schauspielern bewiesen; im *Guten Menschen* wie im *Galilei*, auch in der *Mutter* – allerdings nicht in der Brechtschen Fassung. Hier wurde – und das trotz der Fremdsprache – ein Spracherlebnis tatsächlich Theatererlebnis. Vom Schrei der Slawina sprach ich bereits; und nicht genug Rühmenswertes kann man auch über Wyssotzki sagen. (Seine Hamlet-Interpretation, zweifelsohne eine der bedeutendsten der Theatergeschichte, bedürfte einer besonderen Analyse.) Wyssotzki ist ein Schauspieler, der gegenwärtig offenbar nur in Alan Howard seinesgleichen hat. Ehemals war ihm Marcello Moretti vielleicht ebenbürtig, heute allenfalls noch Ferruccio Soleri. Dieser Schauspieler kann wahrlich alles. Was er körperlich-artistisch und gestisch leistet, was er für Mittel zeigt, was er an darstellerischem Material verarbeitet hat, ist überragend. Was war da an Klängen und Zwischentönen und feinsten Schwingungen in seiner Stimme zu hören! Was für eine Skala vom Flüstern bis zum Ausbruch, von Zartheit bis zu Brutalität, vom gehauchten Prosasatz bis zum Lied zur Gitarre! Das weckt nicht nur Staunen, sondern setzt Maßstäbe. Manchmal wirkt Wyssotzkis Stimme überanstrengt, so daß man Angst vor dem Versagen bekommt; doch hat er sie sofort wieder im Griff.

Ähnlich unvergeßlich waren Solotchin, die Demidowa, ja die meisten des Ensembles, mit Abstufungen natürlich. Doch ohne Verlust an Körpertheater, an Gestus, ohne Verluste an Ensemblegeist, an komödiantischer Zucht wie Phantasie. Dazu leidenschaftliche Einfühlung und kritische Verfremdung in temporeichen und dynamischen Szenenwechseln und Drehpunkten – das mache erst einmal einer nach! Das alles ist großes gesellschaftliches, politisch engagiertes Theater. Die Strömungen des Theaters unseres Jahrhunderts und die Traditionen sind hier eine überzeugende Synthese eingegangen.

Hier sehe ich die Möglichkeit eines Ansatzes fürs Gegenwärtige, die wichtigste Chance des sozialistischen DDR-Theaters vor allem. Zur Gestaltung des sozialistischen Individuums (wie für das sozial begriffene bürgerliche) muß die darstellerische Palette erweitert werden. Zu den Errungenschaften des Brecht-Theaters, die unverzichtbar sind, und des modernen Körpertheaters verschiedener Traditionen von Artaud bis Brook sollte die Fähigkeit zu tief empfundenem Pathos und starker Leidenschaft hinzukommen – und damit die Technik, solch psychischer Reaktionen fähig zu sein (gestützt zum Beispiel auf Stanislawski und ähnliche Traditionen dieser Art). Und es müßte die dramatische Sprache als Konstituens von Drama und Theater wiederentdeckt, das heißt die Fähigkeit dazu neu erworben werden.

In den Inszenierungen des *Galilei* durch das Berliner Ensemble und *Tage der Commune* durch das Schweriner Theater, die anlässlich der Brecht-Tage 1978 in Berlin aufgeführt wurden, sehe ich Ansätze der Ermutigung für das, was ich meine. Es war gut, daß die *Galilei*-Fassung von 1938 (genauer ihr Schlüsseil) gewählt und damit eine behutsame Textcollage gespielt wurde. Ich hatte schon anlässlich einer Besprechung des Magdeburger *Galilei* (1977) die frühe Fassung gefordert.² Nicht etwa, weil ich die zweite für schlechter halte. Sondern weil deren Mitteilung für ein hiesiges Publikum momentan nichts Überraschendes enthält. Sie ist eine durchgesetzte Nachricht; und auf dem Theater darf man sich nicht allzuoft wiederholen, bei Strafe des Untergangs. Die Frage der Durchsetzung einer Wahrheit, wie sie die gegenwärtig im Berliner Ensemble gespielte Fassung stellt, ist von erheblicher Wichtigkeit für die gesellschaftliche Praxis geworden. Außerdem ist von steigendem Interesse, daß *Galilei* einen tragischen Zug hat, der in dieser Fassung einigermaßen deutlich wurde. Im großen und ganzen überzeugte auch die Inszenierung in ihrer Gedrängtheit, ihrer Kargheit, die aufs wesentliche ihrer Information und ihres Grundzuges gerichtet ist. Allerdings: in diesem szenischen Raum sollte, ja müßte Drama auch über Sprache wirken. Insofern wäre ein Mehr an Leidenschaft wirklich mehr gewesen. Schall, der geradezu bewundernswert schlicht auftrat, wirkte zu kühl – da war es wieder, dieses Understatement. Muß ein großer Denker, ein Intellektueller immer so kühl und unsinnlich sein? Sind Denker nicht auch oft leidenschaftlich? Vor allem dieser Renaissance-Mensch, noch dazu in Brechtscher Darstellung. Schließlich ist

Brechts Galilei auch einer, der sich vom Manne Baal herleiten läßt. Paradox das. Wenn ein Schauspieler Fähigkeit und Technik zum großen Affekt hat, dann Schall. Er hat ihn oft genug zitiert und parodiert. So richtig es war, Schalls Techniken zu dämpfen, wo sie zur Manier geworden waren (noch im *Puntila und Kreidekreis*), so bedauerlich war es, daß man ihn diesmal so stark gedämpft hatte. Das Gegenteil eines Fehlers ist oft auch einer. Doch vielleicht muß das so sein – als Durchgangsphase. Vielleicht bekommt das Theater hier in einem, der Brecht in sich und bis zu einem gewissen Grade hinter sich hat, auf neuer Stufe wieder einen tragischen Schauspieler.

Der Zug zur Tragödie herrschte auch in den Schweriner *Tagen der Commune*, freilich weniger zur individuellen als zur kollektiven. Die Regie (Christoph Schroth) orientierte, streng ordnend und planend, auf *die Commune*. Augenfällig und überzeugend wirkte die Gestaltung der drei Ebenen, wobei die Stadthaus-Szenen an der Rampe und *vor* dem Volk eine überaus gelungene und einsichtige Lösung darstellen. Großartig die Puppen für die herrschende alte Klasse, vor allem in der Szene beim Bankdirektor, wenn Besley vom Riesen zum Zwerg wird. Daß Schroth die individuelle Tragödie zurücknahm, hat sicher mit seinem Schauspielermangel zu tun. In diesem Konzept konnten sich auch schwächere Darsteller behaupten. Die kollektive Persönlichkeit wurde groß und leidenschaftlich herausgespielt, dabei schnell, hart, konsequent und – das betone ich ausdrücklich – leidenschaftlich. Emotionen wurden nicht gescheut. Man sah weinende Leute im Parkett – obwohl doch eben noch gelacht worden war! So schnell wurden Brüche gespielt, Drehpunkte sinnfällig gemacht.

Nach dieser Aufführung gilt noch weniger, daß Marxisten die Tragödie nicht lieben, wie Ernst Schumacher nicht müde wird zu behaupten. Wir machen das Leben möglichst nicht zur Tragödie, aber wir unterschlagen sie nicht. Auch wenn wir die Komödie mehr lieben, so respektieren wir doch die Tragödie und stellen sie dar, wo sie nötig ist: in schonungsloser Härte, soweit ästhetisch möglich. Und ist es nicht wirklich so, daß, wenn der soziale Grundwiderspruch beseitigt ist, die eigentliche Tragödie des Menschen in seinem Sein und Sosein im Widerspruch mit sich, zwischen Wollen und Können, Forderung und Vermögen, zwischen Mensch und Mitmensch (gleichen oder anderen Geschlechts), zwischen Ideal und Realität erst anfängt? Es ist die

Tragödie des Menschen in schmerzlicher Selbstverwirklichung oder im Prozeß der Vergegenständlichung. Insofern weiß ich der künstlerischen Tragödie eine Zukunft. Freilich: können muß man sie. Und das bedarf ständiger Bemühung.

Anmerkungen

1 Leicht veränderter Diskussionsbeitrag zum Dialog der Kritiker anlässlich des Brecht-Dialoges 1978 vom 15. Februar. Wurde von den Herausgebern des gleichnamigen Protokollbandes nicht abgedruckt.

2 Vgl. *Sonntag* (1977), Nr. 32, S. 5.

II. Aufführungsberichte und Polemiken

Arnold Blumer (Stellenbosch, Südafrika) »Die große historische Gangsterschau« in Kapstadt

In einem Land, das sich als letztes Bollwerk Afrikas gegen den Kommunismus versteht, einem Land, durch dessen Medien die Obrigkeit fast täglich neue Maßnahmen zum »Schutze« der Bevölkerung ankündigen läßt, die sich »tiefbewegt und freudeschlotternd« (4, 1833) dafür bedanken darf, einem Land, in dem unliebsame Regimegegner monatelang ohne Verhör eingesperrt werden und dann »Selbstmord« begehen, weil »da manches / Passiert sein mag, was nicht grad dem allerstrengtesten / Morali-schen Maßstab standhielt« (4, 1814), in einem Land, in dem man den »ökonomischen Charakter der Gewalt«ⁱ mit Gesetzen kaschiert, die naiven Gemütern als rassistische erscheinen, einem Land, in dem die Justiz die Mörder eines Steve Biko straffrei ausgehen läßt und nicht wagt, den in einen Millionenskandal verwickelten Chef der Sicherheitspolizei vor Gericht zu stellen – in so einem Land dürfte die Erkenntnis, daß »der Schoß noch fruchtbar ist, aus dem das kroch« (4, 1835), eigentlich gar nicht so schwerfallen. Vor allem dann nicht, wenn auch die Theaterplakate und das Programmheft mit dem Zaunpfahl winkend ankündigen: »SOMETHING IS ROTTEN IN THE STATE OF . . .«

Dennoch habe ich mich gewundert, als dann die Premiere des *Aufhaltsamen Aufstiegs des Arturo Ui* in »The Space« tatsächlich stattfand, daß sich die sonst so übereifrige Zensurbehörde nicht zu Wort meldete. Gerade Aufführungen in »The Space« pflegt sie besonders wachsam im Auge zu behalten – nicht nur, weil das eines der wenigen nicht vom Staat subventionierten Theater in Südafrika ist, das es sich deswegen angelegen sein läßt, sein Publikum auch kritisch zu unterhalten (und Kritik ist ja eine von den Kommunisten eingeführte subversive Tätigkeit), sondern auch, weil es das erste Theater war, in dem Schwarze und Weiße nebeneinander im Zuschauerraum und auf der Bühne Platz fanden (und das ist erst recht subversiv, denn dadurch werden die gottgewollten, sprich profitablen Apartheidsverordnungen untermischt).

Die Aufführung selbst machte dann klar, weswegen die aktuelle

Relevanz des Stücks dem Zuschauer uneinsichtig blieb. Brecht notierte im *Arbeitsjournal*:

im UI kam es darauf an, einerseits immerfort die historischen vorgänge durchscheinen zu lassen, andererseits die ›verhüllung‹ (die eine enthüllung ist) mit eigenleben auszustatten, dh, sie muß – theoretisch genommen – auch ohne ihre anzüglichkeit wirken. unter anderem wäre eine zu enge verknüpfung der beiden handlungen (*gangster-* und *nazihandlung*), also eine form, bei der die gangsterhandlung nur eine symbolisierung der andern handlung wäre, schon dadurch unerträglich, weil man dann unaufhörlich nach der ›bedeutung‹ dieses oder jenes zuges suchen würde, bei jeder figur nach dem urbild forschen würde.²

Genau das aber inszenierte der englische Gastregisseur Peter Stevenson in der Übersetzung von George Tabori: eine Gangsterhandlung, die nur eine Symbolisierung der Nazihandlung war. Einerseits versuchte Stevenson die »doppelverfremdung – gangstermilieu und großer stil«³ noch einmal dadurch zu verfremden, daß er die Rollen des Arturo Ui, der Karfioltrustführer Clark und Flake, des Untersuchungsbeauftragten O'Casey, des Angeklagten Fish mit Frauen besetzte, um damit das Stück von der Nazi-Analogie wegzurücken; andererseits wurde gerade auf diese Analogie immer wieder nachdrücklich verwiesen, indem etwa im Programmheft die dem Stück nachgestellte Zeittafel (vgl. 4, 1836 f.) abgedruckt wurde oder Givola nach der Pause das *Lied vom Anstreicher Hitler* (9, 441 f.) sang oder Charles Fish nicht zu fünfzehn Jahren Kerker verurteilt wurde (4, 1789), sondern »to death by gassing«. Das beliebteste Pausengespräch der Zuschauer war dann auch gerade das, was Brecht vermieden haben wollte: die unaufhörliche Suche nach der Bedeutung dieses oder jenes Zuges, das Forschen nach dem Urbild bei jeder Figur.

Noch weiter entfernten sich Regisseur und Ensemble von Brechts Intentionen, als »die rigorose Rückführung des in sich vielschichtigen, nicht leicht beschreibbaren ideologischen und politischen Überbaus des Nazismus auf Ökonomisches«⁴ zugunsten der »schaurig-schönen Gangstershow«⁵ zurücktrat. Anstatt deutlich hervorzuheben, daß Arturo Ui und seine Gangster von den Grünzeughändlern abhängig waren, wurde nur die terroristische Komponente ihrer Herrschaftsausübung betont. Daß der Aufstieg Uis ökonomisch bedingt war, kam dabei kaum zum Ausdruck. Gezeigt wurde vielmehr der Sohn der Bronx und einfache Arbeitslose, der sich im Self-made-Verfahren an die

Spitze arbeitete. Besonders deutlich wurde das in der vierten Szene: *Ui*-Hitler trat hier keineswegs als »der entwurzelte, hysterische Kleinbürger, schwankend zwischen Selbstmitleid, Wut und falscher Würde«⁶, dem alten Dogsborough-Hindenburg gegenüber, sondern als »schlauer, vitaler, unkonventioneller und origineller Politiker«⁷, der einer solchen Dekadenzerscheinung einfach das Messer auf die Brust setzt. Wieso *Ui*'s Aufstieg aufhaltsam sein sollte, blieb unklar. Seinem resoluten Durchgreifen brachte man vielmehr Respekt entgegen. Das aber war die Haltung, die damals dem Nazi-Regime zum Durchbruch verhalf und die Brecht dazu bewogen hat, in den Anmerkungen zu seinem Stück zu schreiben: »Die großen politischen Verbrechen müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der Lächerlichkeit. [...] Der *Ui* ist ein Parabelstück, geschrieben mit der Absicht, den üblichen gefahrvollen Respekt vor den großen Tötern zu zerstören« (17, 1177 u. 1179). Vom »hampelmännertum hitlers«⁸ war kaum etwas zu spüren, nicht einmal in der sechsten Szene, in der *Ui* das Schauspielern beigebracht wird. Gezeigt wurde dort nicht »ein ›bloßer schauspieler‹, der den großen mann ›nur spielt‹«⁹, sondern ein sehr gelehriger Mime, der, nach allen anderen Teufelskünsten, nun auch diese zu meistern lernt: Hut ab vor solchem Können.

Das Resultat der Aufführung in Kapstadt lässt sich mit den Worten eines jüngeren Zuschauers in der Pause zusammenfassen: »These Germans must have been real bastards.« Ich bekam stark den Eindruck, als habe der Regisseur den zweiten Prolog, den Brecht für das Stück geschrieben hat, wörtlich genommen:

Deshalb fiel unsre Wahl am End
Auf eine Geschichte, die man hier kaum kennt
Spielend in einer weit entfernten Stadt
Wie es sie dergleichen hier nie gegeben hat. (4, 1839)

An dieser Fehlinterpretation ist das Stück selbst nicht ganz unschuldig. Brecht hatte es ja daraufhin angelegt, »einerseits immerfort die historischen vorgänge durchscheinen zu lassen, anderseits die ›verhüllung‹ (die eine enthüllung ist) mit eigenleben auszustatten«. Zudem »hat Brecht das Phänomen ›Faschismus‹ im *Arturo Ui* sicher verharmlost, indem er es als geschickte Machination einer lumpenproletarischen Gangster-Clique beschrieb«.¹⁰ Es ist also gar nicht so abwegig, wenn in Peter Stevensons

Inszenierung die Gangster- und die Nazihandlung so eng verknüpft werden, daß dabei nicht mehr herauskommt als: Die Nazis waren Gangster. Doch selbst diese Behauptung ruft in gewissen Kreisen Südafrikas noch Schockwirkungen hervor. Nur gehen diese Kreise eben selten ins Theater, schon gar nicht in eine Brecht-Aufführung. Daß sich Theater auch anderweitig mit diesem Stück schwertun, beweist die Tatsache, daß die letzte Aufführung in der Bundesrepublik 1972 stattfand. Schon damals fragte Hans Schwab-Felisch, »ob Brechts ›Versuch, der kapitalistischen Welt den Aufstieg Hitlers dadurch zu erklären, daß er in ein ihr vertrautes Milieu versetzt wurde«, heute noch als hinreichend betrachtet werden kann.¹¹ Gerade im Ausland wäre es daher angebracht, das mit dem Stück zu tun, was Brecht selbst immer wieder mit seinen Stücken getan hat: es den Umständen anzupassen, sich der Vorlage gegenüber »respektloser« zu verhalten und David Bathricks Vorschlag zu folgen, das »Ganze nicht nur als eine mehr oder minder exakte Allegorie über die Hintergründe der faschistischen Machtergreifung in Deutschland, sondern auch als eine Parabel für die Verflechtung von wirklicher und fassadenhafter Macht in den fortgeschrittenen kapitalistischen Gesellschaften [zu] spielen«.¹²

Anmerkungen

1 Brecht, *Arbeitsjournal* (Frankfurt, 1973), S. 213.

2 *Arbeitsjournal*, S. 251.

3 Ebd., S. 250.

4 F. N. Mennemeier, *Modernes deutsches Drama 2* (München, 1975), S. 74.

5 Ebd., S. 73.

6 Ebd., S. 75.

7 *Arbeitsjournal*, S. 380.

8 Ebd., S. 379.

9 Ebd.

10 Jost Hermand, *Deutsche fressen Deutsche. Heiner Müllers ›Die Schlacht‹ an der Ostberliner Volksbühne*. In: *Brecht-Jahrbuch 1978*, S. 131.

11 Hans Schwab-Felisch, *Anfänge (2): Düsseldorf*. In: *Theater heute 10* (1972), S. 39.

12 David Bathrick, *Ein U! kommt nach Cicero*. In: *Brecht-Jahrbuch 1975*, S. 162.

Klaus Bohnen (Kopenhagen)

Naivität bei Brecht? Aus Anlaß der Kopenhagener Erstaufführung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti*

Die Aufführungsgeschichte von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* steht unter keinem guten Stern: sie ist eine Geschichte von ungewöhnlichen Publikumserfolgen.¹ Brecht, der dem bürgerlichen Theaterpublikum zuweilen immer noch verdächtige politische Agitator, scheint sich hier von einer überraschend sympathischen Seite zu zeigen, geradezu im Rückfall auf kulinarische Genüsse, denen sich das mit sozialem Konfliktstoff überfütterte Publikum um so eher hingeben zu dürfen glaubt, als es sich ja mit dem Namen Brechts eine Rückversicherung in Form eines angemessenen politischen Diskussionsniveaus zugestehen darf. Was für die westdeutsche Bühne offenbar überwiegend gilt², ist von einer Aufführung im westlichen Ausland – das scheint unvermeidlich – nicht anders zu erwarten: die Präsentation der spannungsvollen politischen Dialektik als entspannendes Unterhaltungstheater, in dem das Lachen nicht provoziert, sondern als Befreiung erfahren wird. Dies ist auch der Tenor der (von den meisten Rezessenten gerade deshalb gerühmten) Kopenhagener Erstaufführung.³ Nicht nur die Vorführungsweise – sie ist vielfach vom Theaterbetrieb und seinen eingebauten Erwartungen geprägt –, sondern vor allem die bereitwillige Annahme⁴ eines auf Harmonie und Humor reduzierten Brecht machen nachdenklich. Sie ist Anlaß für eine Frage nach Aspekten dieses Stücks, die eine solche Wirkung nahelegen könnten.

Das Problem der *Puntila*-Rezeption liegt in der Attraktivität einer Illusionsfigur, deren Doppelgesicht in überschaubare psychologische Schemata gepreßt und damit politisch entschärft werden kann. Auch Brechts vielfältige Hinweise auf die politische Signifikanz dieser dramatischen Konstellation helfen offenbar nur wenig angesichts der Baalschen Fülle dieser Titelfigur und der durch sie stimulierten Präsentationsgewohnheiten. Zu einer solchen Einschätzung scheinen Regisseur wie Rezipient um so eher

berechtigt, als mit der Gattungsbezeichnung »Volksstück« eine Tradition angesprochen ist, die gewöhnlich – was Handlungsaufbau, Figurenkonstellation wie Dialog angeht – Erwartungen unproblematischer Natur weckt und dem komödiantischen Unterhaltungsbetrieb zuzuordnen zu sein scheint. Welche politische Brisanz das Stück enthält, ist von der Brecht-Forschung aufgewiesen worden.⁵ Dies von der Thematik und ihrer Durchführung her zu versuchen, erklärt allerdings, wie mir scheint, noch nicht ausreichend, warum sich Brecht gerade dieser Vermittlungsmethode bediente.⁶ Es geht um die politische Aussagekraft des gewählten Präsentationsschemas, dessen gedankliche Verbindung zu den nahezu gleichzeitigen »klassischen« Stücken und schließlich die Bedingungen, die eine Aufführung berücksichtigen sollte.

Brechts Rechtfertigung des Volksstücks ist ebenso engagiert, was die Betonung des »Volks« betrifft⁷, wie unpräzis, was die genaue soziale Einordnung oder Klassifikation dieses »Volks« angeht: »Das Volksstück ist eine lange verachtete und dem Dilettantismus oder der Routine überlassene Gattung. Es ist an der Zeit, ihr das hohe Ziel zu stecken, zu dem ihre Benennung diese Gattung eigentlich von vornherein verpflichtet« (17, 1169). Das »Volkstümliche« als das »hohe Ziel« des Theaters zu sehen, ist gewiß auch der Impuls für die Bearbeitung des Puntilla-Stoffes. Und wenn es Brecht »an der Zeit« scheint, dieses Präsentationsverfahren wiederzubeleben, so beruft er sich an anderer Stelle – zur Legitimation seines Volksstücks – auf ein »Bedürfnis« nach solcher Form und rückt sie damit in den Rang einer Notwendigkeit, die für die poetologischen Überlegungen dieser Übergangsphase bemerkenswert genug ist: »Tatsächlich kann ein Bedürfnis nach naivem, aber nicht primitivem, poetischem, aber nicht romantischem, wirklichkeitsnahem, aber nicht tagespolitischem Theater angenommen werden« (17, 1163). Naiv, poetisch und wirklichkeitsnah – die Konstatierung einer Publikumserwartung wird zum Kennzeichen eines Genres und zum Postulat einer neuen Kunstform. Was damit gemeint ist und wie dies als Verständnisrahmen für den *Puntilla* herangezogen werden kann, bedarf der Aufklärung.

Beginnen wir beim letzten Epitheton: »wirklichkeitsnah, aber nicht tagespolitisch«. In einem Gespräch mit Ernst Schumacher gelangte Brecht in diesem Zusammenhang zu wichtigen Feststellungen. Tagespolitisch gebundene Stücke wie *Furcht und Elend*

des Dritten Reiches oder *Die Gewehre der Frau Carrar* wertete er nun – gerade von ihrem zentralen Punkt, ihrer Wirkung, her – ab: »Die Wirkung sei ›viel geringer als die von Stücken der anderen Form, etwa des *Kreidekreises*«, referiert Schumacher. »Die wirkliche Beeinflussung muß in einer größeren Tiefe vor sich gehen, zeitlich ungehemmter. Die Probleme von heute«, so spitzte er [Brecht] seine These zu, »sind vom Theater nur soweit erfaßbar, als sie Probleme der Komödie sind. Alle anderen entziehen sich der direkten Darstellung. Die Komödie läßt Lösungen zu, die Tragödie, falls man an ihre Möglichkeit noch glaubt, nicht«. Er erinnerte an seinen *Puntila!* Die Komödie ermögliche, ja erzwinge die Distanz und damit die Einsicht in die Zusammenhänge. Die Ironie gestatte die Entblößung, damit das Durchschauen und Erledigen eines Problems.⁸ Wirklichkeitsnähe hat es danach also gerade nicht mit der Kumulation tagespolitischer Faktizitäten zu tun, sondern mit einer Distanzierung von ihnen, die allerdings erst eine Einsicht in die der Wirklichkeit zugrunde liegenden Organisationssysteme ermöglicht. Sofern diese »Einsicht in die Zusammenhänge« an das Vermittlungsmodell der Komödie und an die Enthüllungsmethode der Ironie gebunden ist, sind dem Volksstück eines Puntila seine komödiantischen Stilmittel zugesichert, die eine Entfaltung von Situations- und Charakterkomik rechtfertigen, zugleich jedoch mit der Ironie seine Grenzen gesetzt, die in der Distanz sichernden, »Durchschauen und Erledigen eines Problems« intendierenden Reflektiertheit gegenüber der vorgeführten Wirklichkeit ihre Funktion erfüllt. Dem Volksstück kommt daher als erste Bestimmung das Komödiantisch-Ironische zu – aber eben sogleich in dem Sinne, daß das stofflich Ausufernde der komödiantischen Situationsanordnung nur unter dem Gesichtspunkt seiner Entlarvungsfunktion akzeptiert werden kann. Selbstgenügsames Komödienspiel verfehlt daher die tatsächliche Intention des Volksstücks.

Was so »wirklichkeitsnahes, aber nicht tagespolitisches« Theater heißt, wird ergänzt durch die Kennzeichnungen »poetisch, aber nicht romantisch«. Angesprochen ist das dramatische Verfahren der Visualisierung von Wirklichkeit; die Parallelisierung lautet dann paradoxalement: »poetisch« entspricht »wirklichkeitsnah«, »romantisch« entspricht »tagespolitisch«. Und wie dies Tagespolitische bloße Oberflächenfaktizitäten bietet, so das Romantische allein sinnliche Oberflächenreize, die von den Gesetzen des

Wirklichen wegführen und Fluchtreaktionen darstellen. Was nun »poetisch« für ihn meint, deutet Brecht indirekt wiederum im Gespräch mit Schumacher an, in dem er die Parabelform – in sehr enger Parallelität zum Volksstück gesehen – rechtfertigt: »Die Parabel ist um vieles schlauer als alle anderen Formen. Lenin hat die Parabel doch nicht als Idealist, sondern als Materialist gebraucht. Die Parabel gestattete ihm, das Komplizierte zu entwirren. Sie stellt für den Dramatiker das Ei des Kolumbus dar, weil sie in der Abstraktion konkret ist, indem sie das Wesentliche augenfällig macht.«⁹ Das »Wesentliche augenfällig« zu machen: das könnte als eine Art Kürzel für Brechts poetisches Verfahren gelten. Parabel und Volksstück als Vermittlungsmuster eignen sich dazu in besonderem Maße; denn beide beziehen sie Anschauung und Lehre einerseits wie Spiel und Ironie andererseits so aufeinander, daß sie in ihrer Enthüllung der Wirklichkeitsmechanismen dies Wesentliche als poetischen Genuss präsentieren, dessen »Augenfälligkeit« den Zuschauer reizvoll stimulieren und zur Lehrannahme motivieren soll. »Poetisch« bedeutet für Brecht die sinnliche »Verführung« zur intendierten Lehre. Aber eben nicht die Verführung im Sinne einer »romantischen« Illusionsästhetik, sondern im Sinne einer Präsentationsweise, in der der Rezipient jederzeit in der Lage ist, das Sinnenspiel auf seine gedankliche Funktion hin zu durchschauen. Gerade dies ist auch die Prämissen einer *Puntila*-Aufführung: das zuweilen weitausgreifende Fabulieren, die Befriedigung volkstümlich-derben Kitzels, das Angebot einer lebenstrotzenden, wunschbesetzten Identifikationsfigur – all das, was so charakteristisch für Brechts Volksstück ist, steht in jeder einzelnen Szene unter dem Anspruch, das »Wesentliche« sichtbar zu machen. Das Volksstück ist »wirklichkeitsnah« und »poetisch«, das heißt, es ist darauf aus, die Bedürfnisse eines Publikums nach komödiantischem *plot* und sinnlich-bildhafter »Augenfälligkeit« so zu befriedigen, daß diese theatralischen Vermittlungselemente als Transportmittel einer kritischen Wirklichkeitseinsicht verwendbar werden.

Wie damit allerdings die dritte Bestimmung – »naiv, aber nicht primitiv« – vereinbar sei, wirft einige interessante Fragen auf. Brecht auch nur in einen lockeren Zusammenhang zu Naivität zu bringen, wird den Kenner befremden, wenn nicht gar belustigen. Und auch die vorher erläuterten Kennzeichnungen des Volksstücks verraten ja gerade nicht diese Naivität, sondern ein

ausgesprochen reflektiertes Raffinement, das scheinbar »Natürliche« auf seine strukturellen Zusammenhänge hin überdenkt. Schon die Gegenüberstellung von »naiv« und »primitiv« sollte warnen; sie lenkt die Überlegungen sogleich in eine andere Richtung, als sie sich durch die unvermeidliche Assoziation von Schillers Begriffspaar »naiv« und »sentimentalisch« aufdrängt. In Schillers Terminologie ist Brecht gewiß der Prototyp eines »sentimentalischen« Dichters. Was also heißt Naivität in bezug aufs Volksstück?

Der Zusammenhang der hier als eine Art ›philologischer Schlüssel‹ verstandenen Triade »naiv«, »poetisch«, »wirklichkeitsnah« im Gegensatz zu »primitiv«, »romantisch«, »tagespolitisch« legt eine Übertragung nahe, die an den Kern der Frage heranführt: gemeint ist der nicht nur für Brecht gültige Dreischritt einer Problemformulierung, der poetischen Transponierung dieses Problems und der Art des damit hergestellten Wirklichkeitsbezugs. Sprechen die beiden letzteren Verfahrensmethoden die Poesie an, so weist die Naivität auf den Reflexionskontext hin, der die poetische Integration steuert. Es entsteht die scheinbar paradoxe Konstellation, daß gerade die Reflexion des Brecht wesentlichen Problems »naiv« sein muß, das heißt, daß die Naivität eine Stufe der Reflexion ist, und zwar – im vorliegenden Zusammenhang – die Reflexionsform des Volksstücks. Das Volksstück hat es daher gerade nicht mit dem »Primitiven« als einem dezidiert unreflektierten Verhalten zu den Dingen zu tun, sondern mit einer naiven Reflexion des gestellten Problems, die einem Bedürfnis entgegenkommt und so Einsichten zu vermitteln vermag, die dem Publikum des Volksstücks beim nicht-naiven Theater offenbar nicht gelingen.¹⁰

Das »Problem« der Wirklichkeit – wie es sich für Brecht zeigt – ist bekanntlich unter dem Begriff des Widerspruchs zu subsumieren: Widerspruch als soziale Grundtatsache einer kapitalistisch organisierten Gesellschaft, aber auch Widersprüchlichkeit als Lebensbedingung des Individuums in dieser Gesellschaft.¹¹ Diese Widersprüchlichkeit dramaturgisch zu vermitteln mußte das Problem einer Poetik sein, die mit der Ablehnung der »bürgerlichen« Prämissen in der Menschenauffassung der neuen Einsicht und – vor allem – der neuen Funktion angemessene Präsentationsformen zu entwickeln sich genötigt sah. Was in der szenischen Durchführung durch das Reihungsprinzip und in der Handlungskonstruk-

tion durch die Verfremdungstechnik lösbar schien, stieß auf erheblich größere Schwierigkeiten in der Figurenkonstellation. Mit Leitfiguren wie Mutter Courage oder Galilei hatte Brecht versucht, die gesellschaftlichen Widersprüche aus der individuellen Figur heraus zu entwickeln, um dem bürgerlichen Publikum die Widersprüchlichkeit von dessen eigener Situation gewissermaßen an einem individuellen Kontrollobjekt »augenfällig« zu machen. Nahezu unvermeidlich gewannen diese Figuren so eine psychologische Differenziertheit, die zuweilen – und auch dies belegt die Anteilnahme des bürgerlichen Publikums gerade an den »klassischen« Stücken Brechts – in Konkurrenz treten konnte zu ihrer sozialen Zeichenfunktion. Das lag nicht zuletzt an der Nähe dieses Verfahrens zu einem dramaturgischen Postulat, das als entscheidende poetologische Neuerung – insbesondere Mendelssohns und Lessings – den Beginn »bürgerlicher« Literatur im 18. Jahrhundert begleitete: das Postulat des »gemischten Charakters«.¹² Was im historischen Rückblick als Inbegriff einer Literatur zu gelten hat, die sich – im Zeichen von Individualitätsanspruch und Wahrscheinlichkeitspostulat – von dogmatischen Instanzen und hierarchischen Institutionen emanzipierte und dem einzelnen zu seinem psychologisch verbrieften Recht verhalf, hat für Brecht vor allem deshalb seine Aufklärungsfunktion verloren, weil damit zugleich das Individuum autonom gesetzt, das heißt von seinen sozialen Wirkungsfaktoren abgelöst wird. Zwar ist der Charakter bei Brecht »gemischt«; aber dies ist er nicht ursächlich wegen der psychologisch vertieften Komplikationen im Verhältnis von Sinnes- und Vernunftwelt, sondern aufgrund der vielfachen Konfrontationen in einer Gesellschaft, die sich für Brecht bei genauerem Hinsehen als Kampf von Klasseninteressen gegeneinander präsentiert und so die Entfremdungserscheinungen hervorruft, von denen Courage wie Galilei gleichermaßen geprägt sind. In der Anpassung an sein bürgerliches Publikum greift Brecht zu dem gewohnten dramaturgischen Präsentationsmittel des »gemischten Charakters«, stellt dessen Prämissen und Intentionen jedoch durch den soziologischen Deutungskontext, in den er es rückt, auf den Kopf. Ein Verfahren gewiß, das Anforderungen an die produktive intellektuelle Entdeckungsarbeit des Publikums stellt und zweifellos zum nicht-naiven Theater zu rechnen ist!

Aber wie der »schreibende Realist [...] die gesellschaftliche Lage seiner Leser, ihre Klassenzugehörigkeit, ihre Stellung der Kunst

gegenüber, ihre aktuellen Ziele« berücksichtigt (19, 372), so rechnet der Autor eines Volksstücks nicht mit dieser intellektuellen Entdeckungsarbeit: seine Problementwicklung durch die Figurenzeichnung hat sich um eine Naivität zu bemühen, die den Fragenkomplex in einem überschaubaren Tableau darbietet und so zu Stellungnahmen provoziert. An die Stelle des »gemischten Charakters« tritt die »gespaltene Figur«¹³, und an die Stelle der Aufforderung des bürgerlichen Publikums zum Nachdenken über den eigenen gesellschaftlichen Standort tritt die Vorbildgestalt, deren Identifikationsimpulse zur Nacheiferung anleiten sollen. Puntila ist kein »gemischter« Charakter mehr – auch nicht mehr im Sinne Brechts. Er ist eine »gespaltene« Figur, deren paradoxe Doppelgesichtigkeit (nämlich nur in der Besinnungslosigkeit der Trunksucht »berechenbar« zu sein) ja nur die eine Seite der gesellschaftlichen Konfrontationslage entlarvt, nämlich den Unsinn und die Inhumanität von Herrschaft, nicht aber zugleich das gesellschaftliche Bewußtsein der Beherrschten erfaßt. Erscheint etwa die Wirklichkeit in der *Mutter Courage* aus der Perspektive des Opfers der herrschenden Kräfte, ist also vor allem das Leiden einer tief in die Widersprüche der Realität verstrickten, dramaturgisch daher sehr differenzierten Figur rezeptionsleitend, so stellt sich die Welt im *Puntila* in einem überschaubaren Raster von Herrschaft und Knechtschaft dar, in dem der Schizophrenie jener das klare Bewußtsein dieser gegenübergestellt wird. Was Widerspruch heißt, erscheint für das Publikum eines Volksstücks, das sich erst angesichts der Unterdrückung so etwas wie eine Individualität erstreiten muß, aus der Optik einer Individualdramaturgie herausgelöst und von einer typologischen Konstruktion her entwickelt, die dem Volk auf dem Wege seiner Befreiung aus sozialer Unmündigkeit die ersten Lernschritte vermitteln soll. Dies ist nicht zuletzt das »Bedürfnis«, das Brecht konstatiert und im Volksstück realisiert zu haben glaubt. Zur Poesie und Wirklichkeitsnähe tritt die Naivität als Methode einer Problementfaltung, in der die Komplexität der Realität auf die allen Konflikten zugrunde liegende, in ihrer Struktur sehr einfache Gesetzlichkeit zurückgeführt wird: auf die soziale Ungleichheit, die Aufteilung der Gesellschaft in Herrschende und Beherrschte. Die Aufdeckung von deren jeweiligen Verhaltensweisen im typologischen Spiel läßt das »naive, aber nicht primitive« Theater zum Verhandlungsplatz einsichtiger Wertzuweisungen werden, die – als Hand-

lungsanleitung verstanden – den angesprochenen Unterdrückten Impulse für ihren Kampf geben. Hinter der Naivität dieser dramaturgischen Methode verbirgt sich für Brecht eine entschiedene Form kämpferischen Engagements, das aus der Interessenposition des Dieners heraus in der Praxis sehr bald seine Naivität verlieren dürfte. Und als Begründung nennt Brecht aus der Entstehungszeit des *Puntila*: »Er [der schreibende Realist] begreift und handhabt die Kunst als menschliche Praxis, mit spezifischen Eigenarten, eigener Geschichte, aber doch Praxis unter anderer und verknüpft mit anderer Praxis« (19, 372).

Interessant nun ist, daß Brecht mit seinem Naivitätspostulat – was die Problementfaltung in der Figurenkonstellation angeht – hinter die Position der entwickelten »bürgerlichen« Literatur zurückgreift und an Theatertraditionen anknüpft, die von der *Commedia dell'arte*¹⁴ bis zur sächsischen Typenkomödie¹⁵ reichen. Gerade hier ist die Herr-Diener-Figuration als dramaturgisches Grundmodell anzusiedeln, wie es sich bis zu dem schon rebellisch gewordenen, auf sein »Naturrecht« pochenden Diener Anton in Lessings *Jungem Gelehrten* durchhält. Nicht nur hier gewinnt für Brecht das didaktische Theater, das Theater der klaren Wertzuweisungen, eine erneute Aktualität – mit der gleichen Methode, aber mit unterschiedlicher Zielsetzung. Das typologische Schema funktioniert offenbar gleichermaßen als Einstudierung »bürgerlicher« Wertnormen und damit als deren Vorbereitung wie als Einführung in sozialistische Verhaltensformen. Auch was das Bedürfnis nach einer solchen Volksaufklärung betrifft, wird keine prinzipielle, sondern nur eine variable historische Differenz anzunehmen sein.

Für die Aufführungspraxis des *Puntila* bedeutet diese Typologie als Methode des volksaufklärerischen Theaters vor allem, daß die politische Sprengkraft der Brechtschen Naivität nicht auf die mitreißende Kraft einer Vitalfigur reduziert wird¹⁶, die zu nichts anderem als zu Lachen und behaglicher Unterhaltung zu bewegen vermag. Dieser Gefahr entging die Kopenhagener Aufführung nicht. Die Ankündigung des Titels allein als *Herr Puntila* mag zwar noch praktische Gründe haben; die Begründung für die erst jetzt erfolgte Erstaufführung – man habe erst auf den »rechten« *Puntila* (in der Gestalt Erik Paaskes) warten müssen – läßt indes schon etwas von dem Übergewicht ahnen, das dieser Figur beigemessen wird. Und sollte die Tatsache, daß dieser *Puntila* seine

Rolle als Trunkenbold so intensiv spielte, daß er vom Tisch stürzte und die Aufführung deshalb einige Zeit wegen Krankheit abgesagt werden mußte, wirklich bloß eine Bagatelle sein?

Die nahezu einhellige Auffassung des Stücks seitens des Publikums und der Berufskritiker als großartiges Unterhaltungstheater legt drei Erklärungsversuche nahe. Entweder ist dieser Text Brechts als politisches Stück dem gegenwärtigen politischen Bewußtsein in Dänemark unangemessen. Oder er verfehlt deshalb seine intendierte Wirkung, weil in der bürgerlichen Theaterinstitution kaum ein Publikum vorzufinden ist, das sich vom Diener Matti als Vorbildfigur steuern läßt. Oder die Aufnahme des Stücks war einfach verfehlt, weil die Aufführung durch die Fehlkonzeption sie in diese Richtung wies. Ersteres scheint mir allerdings nicht vorzuliegen, da gerade die entschiedene Typologisierung des Problems seine Verwendbarkeit in historisch unterschiedlichen Kontexten ermöglicht und da – schließlich – der Fragenkomplex selbst noch nicht aus der Welt geschafft ist. Die beiden folgenden Aspekte hängen natürlich zusammen. Und es ist in der Tat die Frage, ob eine Aufführung dieses Stücks nicht auf einen anderen institutionellen Rahmen angewiesen ist, um überhaupt die angestrebten Adressaten zu erreichen. Auch die Bezeichnung des betreffenden Theaters als »Volkstheater« (*Folketeater*) garantiert noch keineswegs, daß Brechts spezifische Auffassung von »Volk«, wie sie seiner Volksstück-Konzeption zugrunde liegt, hier eine rechte Heimstatt findet. Wo dem Volk bei Brecht der Charakter des Proletarischen genommen wird, ist nichts anderes zu erwarten als »volkstümliche« Unterhaltung. Brecht würde hierfür eher das Epitheton »primitiv« – und eben nicht »naiv« – gewählt haben.

Anmerkungen

1 Einen Beleg – von den Aufführungszahlen her – bietet das nützliche Einführungsbuch von Siegfried Mews, *Bertolt Brecht: Herr Puntila und sein Knecht Matti* (Frankfurt, 1975), S. 77 f.

2 Zur Wirkungsgeschichte des Stücks auf der deutschen Bühne vgl. Mews' Dokumentation, ebd., S. 81 u. 98 ff.

3 Premiere im Folketeatret am 6. 10. 1978 unter dem Titel *Hr. Puntila*.

4 Die bürgerliche Presse akzentuierte nahezu ausschließlich das Unterhaltungsmoment in der Aufführung: Viggo Sörensen (*Morgenavisen Jyllands-Posten*, 7. 10. 78) nennt sie »vor allem großartige Unterhaltung«; Bent Mohn (*Politiken*, 7. 10. 78) faßt seine »Begeisterung« folgendermaßen zusammen: »Festlich, volkstümlich, vergnüglich – die Phrase drängt sich auf – verdammt gutes Theater ist es, was das ›Volkstheater‹ Groß und Klein hier bietet«; Knud Schönberg (*Ekstra Bladet*, 7. 10. 78) schlägt ähnliche Töne an: »Puntila ist ›Volkstheater‹ [auch der Name des Theaters], wo es am besten ist. Seht's Euch an, es bietet große Unterhaltung«, Knud Cornelius (*Frederiksborg Amts Avis*, 7. 10. 78) spricht – ohne die politischen Seiten zu verschweigen – von einer »messerscharfen Aufführung«, die er einen »Triumph des Theaters« nennt; Svend Kragh-Jacobsen (*Berlingske Tidende*, 7. 10. 78) sieht die »Eigentümlichkeit des Stückes darin, daß »Brecht sich unterwegs in seinen Schurken verliebt« habe, und prophezeit nach der Aufführung: »Auch das Publikum wird sich in den Schurken Puntila – wie ihn Paaske spielt – verlieben und nichtsdestoweniger den Witz in Mattis Kommentaren bewundern.« – Die sozialdemokratische, kommunistische und »linkssozialistische« Presse setzt den Schwerpunkt etwas anders: Claus Rude (*Aktuelt*, 7. 10. 78) etwa geht von folgender Problemlage aus: »Eines der beschwerlichsten Probleme in einem Klassenkampf besteht darin, daß die Reichen uns andern auf beinahe allen Gebieten gleichen. Sie haben die gleichen Körper, vielleicht etwas gepfleger, sie können lachen, sie können weinen. Sie sind – kurz gesagt – menschlich, und das ist unangenehm, wenn man sie gerne als Untiere begreifen möchte.« Sein Resümee allerdings lautet: »Eine sprudelnde Komödie!« Helle Högsbro (*Land og Folk*, 7./8. 10. 78) hebt dagegen mehr die Matti-Figur hervor, die in der Aufführung als »gefährlich« präsentiert werde, so daß die Inszenierung ein »wahres Vergnügen aus Komödie und gefährlichem Ernst« sei; die Vorstellung könne »als inhaltsreicher Theaterabend nur empfohlen werden«. Einzig Hansgeorg Lenz (*Information*, 7./8. 10. 78) geht mit der Inszenierung des Volkstheaters hart ins Gericht und bezeichnet die auf die Puntila-Figur fixierte Aufführung als »nicht gefährlich genug im Verhältnis zum Unterhaltenden, das in ihr liegt«. Und angesichts des ungewöhnlichen bürgerlichen Wohlwollens gegenüber diesem Brecht-Stück gelangt er zu dem vernichtenden Urteil: »Eine regressive Brecht-Aufführung [...] ohne ideologische Provokation [...] – Zwar nannte er [Brecht] sein gesamtes Werk ›Versuche. Jedoch nicht ›Anbiederungsversuche.«

5 So vor allem bei Jost Hermand, *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. In: *Brecht heute – Brecht today. Jahrbuch der Internationalen Brecht-Gesellschaft I* (1971), S. 117 ff. – Überhaupt steht das neuerwachte wissenschaftliche Interesse an diesem Stück Brechts stark unter dem Zeichen der Vermittlung von politischer Konzeption und formaler Präsentation. Vgl. etwa E. Speidel, *Brecht's „Puntila“: A Marxist Comedy*. In: *MLR* 65 (1970), S. 319 ff.; Marita Gilli, *Problèmes de structure et d'interprétation dans deux pièces de Brecht: „Maitre Puntila et son valet Matti“ et „La Vie de Galilée“*. In: *Recherches en linguistique étrangère. Annales littéraires de l'université de Besançon* (1973), S. 117 ff.; Hans Poser, *Brechts „Herr Puntila und sein Knecht Matti“. Dialektik zwischen Volksstück und Lehrstück*. In: *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Hrsg. von Jürgen Hein (Düsseldorf, 1973), S. 187 ff.; Edward M. Berckman, *Comedy and Parody of Comedy in Brecht's Puntila*. In: *Essays in Literature* 1 (1974), S. 248 ff. Das zentrale Problemfeld entwickelt in weiten philosophischen und literarischen Zusammenhängen Hans Mayer, *Herrschaft und Knechtschaft. Hegels Deutung, ihre literarischen*

Ursprünge und Folgen. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 15 (1971), S. 251 ff.

6 Zur Vermittlungsmethode, insbesondere zum Verhältnis von Verfremdung als Strukturelement und dem produktiven Zweifel als Textfunktion, vgl. vor allem Reinhold Grimm, *Bertolt Brecht. Die Struktur seines Werkes* (Nürnberg, 1968), S. 75 u. passim. – Die dramaturgische Verknüpfungsmethode – besonders das Reihungsprinzip – erläutert Walter Hinck in *Die Dramaturgie des späten Brecht* (Göttingen, 1971) eingehend vom *Puntila*-Drama her.

7 Vgl. zu Brechts Auffassung von »Volk« Jost Hermand, *Zwischen Tuismus und Tümlichkeit. Brechts Konzept eines »klassischen« Stils*. In: *Brecht-Jahrbuch* 1975, bes. S. 16 ff.; so etwa S. 17: »Genau besehen, deckt sich Brecht Volksbegriff mit dem, was die großen Herren unter ›Volk‹ verstehen, wenn sie von der ›Masse‹ oder den ›kleinen Leuten‹ sprechen. Nur daß er es revolutionär meint.«

8 Ernst Schumacher, *Brecht. Theater und Gesellschaft im 20. Jahrhundert. Einundzwanzig Aufsätze* (Berlin, 1973), S. 13 f.

9 Ebd., S. 17.

10 Hier berührt sich der Begriff der »Naivität« mit dem der »Volkstümlichkeit«. In *Über den Realismus* definiert Brecht: »Volkstümlich heißt: den breiten Massen verständlich, ihre Ausdrucksform aufnehmend und bereichernd / ihren Standpunkt einnehmend, befestigend und korrigierend / den fortschrittlichen Teil des Volkes so vertretend, daß er die Führung übernehmen kann, also auch den andern Teilen des Volkes verständlich / anknüpfend an die Traditionen, sie weiterführend / dem zur Führung strebenden Teil des Volkes Errungenschaften des jetzt führenden Teils übermittelnd. (19, 325).

11 In den *Thesen für proletarische Literatur* heißt es: »Kämpfe, indem du schreibst! [...] Widersprich, statt zu monologisieren! Erwecke Widerspruch! [...] Wenn du recht hast mit deinen Folgerungen und Vorschlägen, dann mußt du den Widerspruch der Realität vertragen können, die Schwierigkeiten in ihrer furchtbaren Gesamtheit erforschen, sie in aller Öffentlichkeit behandeln« (19, 373).

12 Vgl. vor allem die Diskussion in: *Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns*. Hrsg. von Robert Petsch (Darmstadt, 1967).

13 Walter H. Sokel, *Brecht's Split Characters and His Sense of the Tragic*. In: *Brecht*. Ed. by Peter Demetz (Englewood Cliffs, 1962), S. 127 ff., trifft diese Unterscheidung von »gemischtem« und »gespaltenem« Charakter nicht; er gelangt in seiner psychologisch orientierten Studie zu Bestimmungen über das Tragische bei Brecht, die von struktureller Sicht – wie auch von der hier vorgenommenen Unterscheidung aus – überprüft werden sollten. – Zur Tragödienkonzeption bei Brecht vgl. vor allem Reinhold Grimm, *Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie*. In: *ZfdPh* 78 (1959), S. 394 ff.

14 Vgl. *Anmerkungen zum Volksstück*: »Praktisch gesprochen: man muß versuchen, den ›Puntila‹ in einem Stil aufzuführen, der Elemente der alten Commedia dell'arte und Elemente des realistischen Sittenstücks enthält« (17, 1168).

15 Vgl. dazu vor allem Fritz Martini (*Soziale Thematik und Formwandlungen des Dramas*. In: *Episches Theater*. Hrsg. von Reinhold Grimm [Köln, 1972], S. 246 ff.), der auch den Bezug zur Typenkomödie herstellt und von hier aus grundsätzlich festhält: »Auch Mattis Figur zeigt, daß eine Interpretation Brechtscher Figuren von der Psychologie her grundsätzlich fragwürdig ist. Brecht löst sich in der Rückkehr zur Fabel als dem ›Herzstück der theatralischen Veranstaltung‹ von einem Psychologismus Ibsenscher Prägung. Er baut seine Figur von der Fabel her auf und bestimmt sie

nicht nach ihrer psychologischen Wahrscheinlichkeit, sondern nach ihrer Funktion innerhalb der Spielfabel« (S. 274).

16 Davor warnt Brecht in den *Notizen über die Zürcher Erstaufführung* (1948) ausdrücklich: »Entscheidend ist die Ausformung des Klassenantagonismus zwischen Puntilla und Matti. Die Rolle des Matti muß so besetzt werden, daß eine echte Balance zustande kommt, das heißt, daß die geistige Überlegenheit bei ihm liegt. Der Darsteller des Puntilla muß sich hüten, in den Trunkenheitsszenen das Publikum durch Vitalität oder Charme so mitzureißen, daß ihm nicht mehr die Freiheit bleibt, ihn zu kritisieren« (17, 1172).

Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin) Harras in Dallas

Vor rund einem Menschenalter ging Carl Zuckmayers im US-Exil geschriebenes Stück *Des Teufels General* – das dichterisch frei gestaltete Schicksal des Generalluftzeugmeisters Udet alias Harras, der sich an Hitler verdingt, nur um weiter der Fliegerei frönen zu können, und dann »in Erfüllung seiner Pflicht« tödlich abstürzt – über die Bühnen eines vom Krieg verwüsteten, ausgebluteten, materiell wie geistig zerrütteten Deutschland. Die Wogen der Erregung schlugen hoch, besonders unter der Jugend; es gab wochen-, ja monatelange Debatten und Auseinandersetzungen. Und Harry Buckwitz, gerade selber aus dem Exil zurückgekehrt, war neben Heinz Hilpert der erste, der dieses Werk, nachdem es in Zürich seine Uraufführung erlebt hatte, mit und vor Deutschen (in München) inszenierte. Heute, mehr als dreißig Jahre später, inszeniert er das gleiche Drama am Dallas Theater Center in Texas (dem einzigen Theaterbau von Frank Lloyd Wright, nebenbei gesagt) als *The Devil's General*.

Harras in Dallas? Oderbruch mit dem sprechenden Namen, der Sabotage treibende Chefingenieur, der den Tod seiner Kameraden als einzigen Ausweg sieht, in der Stadt, in der Kennedy ermordet wurde? Klingt das nicht paradox, beinah grotesk? Wie würde Buckwitz, wie sein amerikanisches Schauspielteam mit dieser Aufgabe fertig werden? Wie würde die Kritik reagieren, wie das Publikum? Läßt sich denn, fragte ich mich, ein solches Stück, das sprachlich wie atmosphärisch so unverwechselbar zeit- und milieugebunden ist und zudem, nach Zuckmayers eigenem Urteil, mit der Figur jenes Widerstandskämpfers ans Abstrakte, zumindest Gewollt-Konstruierte streift, nach so vielen Jahren in fremder Umwelt zu neuem Leben erwecken? Ist es nicht, im wahrsten Sinne des Wortes, ein ›Stück deutscher Geschichte‹?

Ich erinnere mich, daß ich bereits früher einmal, als ich in Boston eine Aufführung von Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür* besuchte, mit ähnlichen Zweifeln, ähnlichen Befürchtungen gekommen war. Auch damals hielt ich es, rein vom Text her, für unmöglich, ein solches Drama, mit seinem fast expressionistischen

Aufschrei einer ganzen Generation, ins amerikanische Denken und Fühlen zu verpflanzen. Doch ich wurde eines Besseren belehrt. Keinerlei textliche Umformung war nötig. Gewiß, Beckmann sprach englisch. Aber er sprach von Deutschland, von der Wehrmacht, von der Elbe. Alles, jede Einzelheit des Borchertschen Stücks, hatte man Wort für Wort übernommen – bis auf Schnitt und Farbe eines verschmutzten, abgeschabten GI-Mantels, den der Bostoner Beckmann trug. Diese so simple, so geringfügige Änderung genügte, um die Zuschauer (Studenten zumeist, von denen nicht wenige in Vietnam gewesen waren) das fremde Heimkehrerdrama von einst als ein Werk brennender Aktualität empfinden zu lassen. Es war in vertraute, nur allzu vertraute Nähe gerückt und wahrte gleichwohl Abstand: es forderte und erzwang kritische Reflexion. Worin unterscheidet sich, fragten wir uns, jener deutsche Unteroffizier im Spiel, der vergebens seine Verantwortung loszuwerden sucht, von jenem Leutnant aus der amerikanischen Wirklichkeit, der sich kurz zuvor, eines befohlenen Massakers wegen, vor einem Kriegsgericht zu verantworten hatte? Das Gewissensproblem war gegenwärtig wie eh und je. Und so noch vieles. Kaum anders als 1947 in Hamburg, erkannte sich 1977 in Boston eine ganze Generation in Beckmann wieder.

Buckwitz hatte es mit Harras und Oderbruch lange nicht so leicht. Desto höher ist sein Erfolg zu bewerten. Denn die Inszenierung in Dallas wurde zu einem Erfolg, sogar zu einem außerordentlichen. Zunächst freilich herrschte der Eindruck, als würde sich – trotz des kargen, sorgsam ausgewogenen Bühnenbildes, das John Henson für Buckwitz entworfen hatte – Zuckmayers »Höllenmaschine«, wie sein erster Akt bekanntlich heißt, in ein pures Theaterspektakel verkehren. Das Geschehen um Harras schien, für die Darsteller wie fürs Publikum, ein Höllen- und Heldenspaß werden, schien geradezu ins Farcen- und Possenhafte umkippen zu wollen. Mit nichts hatte die Regie gespart; selbst Mittel, die an Slapstick, ja Striptease grenzen, waren hier nicht verschmäht worden. Indes, gehören sie, gehört das Derbe, ja Alberne nicht von vornherein zu Harras, diesem martialischen Urviech und Macho mit dem Blutstreif an der Hose? Sehr rasch jedenfalls zeigte sich, wie genau Buckwitz, allem Anschein zum Trotz, kalkuliert hatte. Die lärmende Ausgelassenheit, die bewußt an hiesige Filmtraditionen und Bühnengepflogenheiten anknüpfte, traf zwar einerseits den Geschmack der Zuschauer und wollte

dies auch, diente aber andererseits und hauptsächlich dazu, die hohle, gespenstische Hektik des Zuckmayerschen »Helden« und der Menschen und Vorgänge um ihn bloßzulegen. Was die beliebte »Bombenrolle« dabei verlor – wenn sie etwas verlor; denn Buckwitz besaß, wie er versicherte, einen Harras, der noch stärker war als der seinerzeitige in München –, was also die Titelgestalt vielleicht einbüßte, das kam den übrigen Gestalten, kam der weiteren Entwicklung, kam dem Stück in seiner Gesamtheit zugute. Man muß sich nur vor Augen halten, daß zum Beispiel in der Mainzer Neuinszenierung vom vergangenen Herbst der erste Akt volle zwei Stunden dauerte! Buckwitz hingegen benötigte dafür nicht einmal die Hälfte! Bewußt eingreifend (gleichsam homöopathisch, dazu durch kluge, überlegte Striche) hatte der Ex-Frankfurter den Text geschickt verwandelt, ihn gewissermaßen entschlackt, nicht lediglich gekürzt oder gestrafft: er hatte, mit einem Wort, diese brillant hingeschleuderte Exposition, die ja sonst beinah stets alles Folgende zu erdrücken, mindestens aber zu verschieben und zu zerren droht, ihres gefährlichen Charmes entkleidet und so ein auch von Zuckmayer bisweilen beklagtes Übergewicht glücklich vermieden.

Oder noch allgemeiner, noch technischer gesagt: Buckwitz hatte aus einem kopflastigen Schauspiel ganz im Einklang mit Hensons Bühnenbild ein ausgewogenes, klar gegliedertes, sinnvoll sich steigerndes Drama gemacht. Statt abzuflauen oder künstlich angeheizt werden zu müssen, stieg die Intensität seiner Aufführung ständig an; und Akt II wie Akt III, »Galgenfrist oder Die Hand« bzw. »Verdammnis« überschrieben, erwiesen sich statt als willkürlich und forciert plötzlich als organisch – sie ergaben sich völlig zwangsläufig. Das Eigentliche, worum es dem Dichter gegangen war und weshalb sein Werk auch heute noch gültig ist und gespielt werden kann und soll, war nicht mehr bloß mühsames Anhängsel, ein Rest zu tragen peinlich, sondern wurde Mittel- und Höhepunkt. Und je weiter der Abend fortschritt, desto eindringlicher trat dabei – das war das wahrhaft Erstaunliche und zugleich Überzeugende dieser Inszenierung – die umstrittene Figur des Oderbruch, die man in Deutschland nach wie vor als »blaß« und »unglaublich« (G. Martin) abtun zu dürfen meint, in den Vordergrund, ja ebenbürtig und gleichberechtigt neben Harras. Oderbruch wurde, gerade in seiner Verhaltenheit und fast Scheu, nicht nur menschlich glaubhaft, sondern als Mensch ergreifend. Ja, sein

Bekenntnis vor Harras, mit dem er diesen für sich gewinnt und letztlich überwindet, wirkte schlechthin erschütternd. (Man muß das, auch im Sinne von Buckwitz, so unverblümt ausdrücken.) Niemand vermochte sich der Gewalt der großen Schlußszene zwischen den beiden zu entziehen; erst nachträglich – und selbst dann nur allmählich – begann sich Oderbruchs Menschlichkeit wieder zu ›verfremden‹ und damit das düster Zweideutige jeglichen ideologischen Handelns, sogar noch des christlichen, zu beschwören. Doch dies geschah nun vollends auf einer anderen, höheren Ebene als der jener verbreiteten Ablehnung, die auf mißverständener oder pervertierter Pflichtauffassung beruht und mithin auf einer Moral, die wenig mehr ist als der Komment des Kasinos und bereits ans sinistre »Boxerethos« (wie man derlei früh genannt hat) der Landsknechte und Reisläufer gemahnt.

Leider besaß Buckwitz nicht für alle Rollen die Schauspieler, die er gebraucht und verdient hätte, obwohl sich sämtliche Beteiligten willig einfügten und redlich bemühten. Alan Scarfe allerdings, der kanadische Gastdarsteller des Harras, war in der Tat faszinierend: seine Leistung – auch wo er, höchst selten einmal, in die dröhnende Pathetik des Shakespearestils englischer Prägung zurückfiel – trug das Stück und die Konzeption des Regisseurs. Und ähnlich rund und dicht war die Verkörperung Oderbruchs durch Randolph Tallman. Tallman wußte sich vor Scarfe nicht bloß zu behaupten; es gelang ihm, diesen wie sich noch zu überbieten. Entsprechend zu rühmen sind Randy Moore als Schmidt-Lausitz und Preston Jones als Korrianke sowie, *last but not least*, Ryland Markey, der den US-Journalisten Buddy Lawrence spielte, eine in deutschen Aufführungen gern gestrichene, aber als Ausgleich fast unentbehrliche Nebenrolle. Daß *Des Teufels General* in Texas denselben beklemmenden Gegenwartsbezug, dieselbe Problemfülle und Spannweite bewies wie Borcherts *Draußen vor der Tür* in Massachusetts: diesen fünf Darstellern war es vor allem zu verdanken. Jedoch keineswegs ausschließlich! Denn die Grundlage lieferte, wie schon angedeutet, das trotz der erwähnten Besetzungsschwierigkeiten ungewöhnlich geschlossene Ensemblepiel der gesamten Inszenierung – die nunmehr, nach Brechts *Kaukasischem Kreidekreis* und dem *Marat/Sade* von Weiss, bereits die dritte ist, mit der Buckwitz am Dallas Theater Center gastierte. Dessen Truppe, unter ihrem erfahrenen, vielfach ausgezeichneten Direktor Paul Baker, hat mit dieser Zuckmayer-Premiere vom 23.

1. 1979 zweifellos aufs neue die Probe bestanden und sich als eine der lebendigsten, vielseitigsten und der Entfaltung fähigsten des Landes bewährt.

Einzig und allein die Kritik bewährte sich nicht, sondern versagte. Sie blieb jedweder Belehrung unzugänglich, ließ zwar die Aufführung als »well-mounted production« handwerklich passieren, bemäkelte aber das Stück mit Begriffen wie »simply too slow and cumbersome« und erklärte es im wesentlichen, nach Form und Thematik, für verjährt. Ihr war dieser *Devil's General* tatsächlich nichts als ein alter (und altmodischer) Text aus ferner Vergangenheit – etwas, womit man, pharisäerhaft genug, nicht das geringste zu tun haben wollte. Aber was ist das seinerseits anderes als der gleiche verstaubte, in amerikanischen Kritikerköpfen offenbar unausrottbare Rattenkönig von ästhetischen und politischen Vorurteilen, gegen den, wie bekannt, auch das Schaffen Bertolt Brechts immer wieder anzukämpfen hat? Zum Glück widersprach dem die Reaktion des Publikums auf der ganzen Linie. Auf den Sitzen des Theaters – ob die Herren der *Dallas Morning News* es zugestehen oder nicht – war man seiner Aufgabe gewachsen, nicht anders als auf den Brettern der Bühne. Nicht nur die Schauspieler nämlich, sondern auch schon die Zuschauer blicken hierzulande weiter als jene blinden, so bornierten wie eingebildeten ›Kunstrichter‹, die unentwegt, in *stupid isolation*, ihre selbstgefällige Monroedoktrin eines trivialen Spannungs- und Unterhaltungsbetriebs abbeten. Es ist jedenfalls durchaus Grund zur Hoffnung vorhanden. Und viel eher *off Broadway*, in jeder Hinsicht, als *on Broadway*.

(Es entbehrt übrigens nicht einer gewissen Ironie, daß sich ausgerechnet die *Blätter der Carl-Zuckmayer-Gesellschaft*, die seit ein paar Jahren in der rheinhessischen Heimat des Dichters erscheinen, heute ebenfalls mit solchen Fragen befassen. Unzweideutig stand eins ihrer jüngeren Hefte unter dem herausfordern- den Motto: »Des Teufels General – noch aktuell?« Die Antwort bedarf indes keiner Begründung mehr. Er ist es, beim Teufel! So wahr auch der noch aktuell ist . . .)

Helen Fehervary (Columbus, Ohio) *Cement* in Berkeley

April 1978. Kalifornien erschien mir fremd und einer anderen Welt zugehörig, als ich dort eintraf, um an der Universität in Berkeley einen Kurs über DDR-Dramen abzuhalten. Doch die Studenten waren neugierig und fanden die behandelten Fragen interessant und diskussionswürdig – von der Funktion der neuen Straße in *Katzgraben* bis zu den um Tod und Weltveränderung kreisenden Abstraktionen in *Mauser*. Ein lang gehegter Traum schien sich endlich zu erfüllen! Wir erforschten die Anfänge des dialektischen Dramas, rekonstruierten die Debatte zwischen Brecht und Wolf, gingen der *Faust*-Legende von den Bauernkriegen bis zu Heiner Müller nach und debattierten über Probleme der Technologie in ihrer Beziehung zu neuen Formen volkstümlicher Kultur. Konzepte wie Realismus und Sozialismus tauchten in allen Seminar-sitzungen, Sprechstunden und bei jeder persönlichen Begegnung auf der Straße auf. Brecht und der kritische Marxismus schienen wirklich lebendig zu werden. Und so begrub ich meine Zweifel an der akademischen Relevanz solcher Probleme und gab mich voll und ganz dem Vergnügen an Theorie und Dialektik hin.

Soweit die Theorie. Doch dann kam Sue-Ellen Case, eine Studentin aus dem Drama-Department, die selbst Stücke schreibt und als Regisseurin arbeitet, und erklärte, sich an eine abendfüllende Aufführung des Müllerschen *Zement* heranwagen zu wollen. Natürlich, dachte ich, war das nicht logischerweise der nächste Schritt? Aber dann sah ich mich auf der Sproul Plaza um, wo in den sechziger Jahren die großen Versammlungen stattgefunden hatten – und wo heute die Studenten in der Sonne sitzen, die Hunde aus den Wasserbecken trinken und abgeschlaffte Hippies den Touristen für ein paar Cents etwas vorklimpern. Sproul Plaza: heute nur noch eine museale Denkwürdigkeit, wo die Politik zur Show verkommt. Ab und zu sprechen hier Angela Davis für die CP und Jane Fonda für Tom Hayden. Ich dachte auch an jene vom Marxismus beeinflußten Professoren, die sich in altmodischen Cafés zum Lunch treffen und ansonsten auf den Hügeln oberhalb Berkeleys ein geruhsames Leben führen. Ich dachte an den

People's Park, wo sich heute nur noch ein paar Sonnenanbetern herumtreiben. Ich dachte an die San Francisco Mime Troupe und einige zusammengerollte Plakate von alten Brecht-Aufführungen im Epic West Theater, das Bankrott anmelden mußte. – Doch zurück zur Aufführung von Müllers *Zement*. Skeptisch werdend, überlegte ich mir: Was in aller Welt hat dieser Ort mit der Verarbeitung von *Zement* zu tun?

Juni 1978. Heiner Müller, unterwegs von Mexiko nach Holland, machte in San Francisco eine Zwischenlandung, um mit uns über die *Zement*-Aufführung zu sprechen. Wir diskutierten fast zwölf Stunden lang über Shakespeare, Kommunismus, Frauenfragen, Politik und Theatergeschichte. Dann ging er – und wir waren wieder mit dem Stück allein, das wir aufführen wollten. Als wir den Text herumschickten, bekamen wir zum Teil höchst verärgernde Antworten: »Dieser Jargon! Diese Verse! Müssen denn die Deutschen ewig und ewig reden?« – »Ich hasse den sozialistischen Realismus. Die Kommunisten mögen ja gute Politiker sein, aber von Theater und Kunst verstehen sie wirklich gar nichts.« – »Bei Brecht gab es wenigstens Handlung auf der Bühne – und auch etwas Humor. Doch an *einem* Brecht haben wir genug. Von diesen Agitprop-Imitatoren, die uns dauernd erzählen, was wir tun sollen, gab es in den sechziger Jahren wahrlich genug.« – »Was macht es schon, daß dieser Heine Muller im deutschen Theater seit Brecht die dollste Nummer ist – oder gar der deutsche Beckett. Ein amerikanisches Publikum ist für eine solche Mischung aus Realismus und Modernismus oder die Kritik von einer Art Marxismus an einer anderen nicht zu interessieren. Das ist doch alles graue Theorie.« – »Die Deutschen können sich ein so hochgespanntes intellektuelles Theater vielleicht leisten, da ihre Bühnen vom Staat subventioniert werden. Diese Aufführungen, von denen ich in *Theater heute* Abbildungen gesehen habe, müssen eine schöne Stange Geld kosten. Wir bekommen hier nur minimale Unterstützungen. Unsere Theater leben von der Abendkasse oder von den Subskribenten aus den reicheren Vororten. Und diese Leute wollen etwas Handlung auf der Bühne sehen. Sie interessieren sich für psychologische Konflikte, mit denen sie auch in ihrem eigenen Leben konfrontiert werden. Was kümmern sie die Oktoberrevolution oder gar die Aufbauprobleme einer Fabrik? Und sind *sie* nicht das Publikum? Wird das Theater nicht in erster Linie für diese Leute gemacht?« Damit hatten sie in manchen Punkten

sicher recht. Wir entschieden uns, das Ganze dennoch zu wagen und die allgemein-menschlichen Konflikte in den Vordergrund zu rücken.

Herbst und Winter 1978. Die Berkeley Stage Co. ist eins der zwei regulären Theater in Berkeley. Es ist ein kleines Haus mit 99 Sitzen, das sich in einer renovierten Lagerhalle in jenem Teil der Stadt befindet, wo die Schwarzen und die Chicanos wohnen. Wie die meisten kleinen amerikanischen Theater ist es arm, wird nur geringfügig finanziell subventioniert und stützt sich auf ein Grüppchen von Idealisten, von denen die meisten anderweitig berufstätig sind und für ihre Theaterarbeit keinen blanken Heller bekommen. Doch aufgrund dieser finanziellen Unabhängigkeit und des aufopferungsbereiten Einsatzes seiner beiden Leiter, Angela Paton und Robert Goldsby, hat dieses Theater in der Bay Area einige der besten avantgardistischen und politischen Aufführungen der letzten Jahre herausbringen können. Berkeley Stage Co. erklärte sich bereit, im März und April 1979 sechs Wochen lang *Cement* in seinem Theater spielen zu lassen. Die Ankündigung lautete folgendermaßen: »Berkeley Stage Co. presents the American Premiere of *Cement*, a powerfully uncompromising new work about the harsh reality of revolution, written by East Germany's leading playwright Heiner Müller. Originally commissioned for production by the Berliner Ensemble, *Cement* uses a theatrical amalgam of realistic and nonrealistic conventions to detail the subtle struggles Russian revolutionaries still had to fight even after the battles of 1917 were won.« Auf dieser Ankündigung, wie später auf dem Programm, wurde das »C« in *Cement* im unteren Teil symbolisch mit Hammer und Sichel versehen. Die allgemein-menschlichen Probleme wurden somit, wie in der späteren Aufführung, doch untrennbar mit dem politischen Kampf verbunden und damit der Geist des Stücks letztlich bewahrt.

Aber wie würde es dem Text ergehen? Schließlich kannten sich die Schauspieler fast nur in der Stanislawski-Methode aus. Die Übersetzung, die Marc Silberman und ich erarbeitet hatten, war eine ziemlich wörtliche Prosaübersetzung, die sich unter den gegebenen Umständen als unbrauchbar erwies. Sue-Ellen Case und ich verbrachten Wochen damit, dem Ganzen eine neue, dem Amerikanischen angepaßte Form zu geben – und zugleich gewisse Abschnitte in Blankverse umzuschmelzen. Die neue Übersetzung

bewegte sich sprachlich auf zwei Ebenen: der des Realismus und der der Abstraktion. Den historischen Abschnitten versuchten wir durch idiomatische Wendungen eine stärkere Bühnenrealität zu geben, für die stilisierten Passagen benutzten wir Verse mit bildlichen Abstraktionen und Staccato-Rhythmen. Während der ersten Proben wurden die Schauspieler aufgefordert, aus Shakespeare-Tragödien oder anderen Versdramen zu rezitieren. Da die meisten jung waren (denn wo findet man schon mit klassischen Texten vertraute Schauspieler, die umsonst spielen?), hatten sie immense Schwierigkeiten mit einem Stil, der sich bei aller Klassizität zugleich der Sprache des Marxismus-Leninismus bedient.

Februar-März 1979. Unter diesen Umständen kann es nicht wundernehmen, daß die Hauptimpulse von der Regisseurin ausgingen. Sue-Ellen Case hatte von Anfang an eine Aufführung im Auge, die sich möglichst eng an die Tradition des epischen Theaters anschließen sollte: also an Brecht, Piscator, den Expressionismus und Proletkult. Da für die Proben nur sechs Wochen zur Verfügung standen, war die Zeit für gründliche Diskussionen des Textes und eine wirkliche Ensembleleistung zu knapp. Es war schwer genug, überhaupt mit Müllers spezifischer Form des Theaters zu Rande zu kommen, geschweige denn mit einer einheitlichen Interpretation aller im Stück aufgeworfenen Fragen. Obwohl die Gruppe während der ersten Probenwochen auch gewisse Texte der Russischen Revolution las, Bilder von Piscator-Inszenierungen und aus dem Hoffmannschen *Arbeitertheater* sah sowie einige Vorträge über bestimmte Themen hörte, bestand die Hauptarbeit in der Findung eines neuen *Stils* für dieses Stück. Das führte zu ständigen Vergleichen und Konfrontationen mit den Leitwerten des amerikanischen Theaters: der naturalistischen Präsentation, der psychologischen Motivation und der persönlichen Identifikation mit einzelnen Charakteren. Die allmähliche Infragestellung all dieser Konzepte, die hier sowohl im Theater als auch im Leben als ›natürlich‹ gelten, wurde zum eigentlichen politischen Lernprozeß. Andere Fragen, wie die nach Ideologie und Geschichte, blieben vorerst noch aus.

Die Regie beruhte vornehmlich auf geometrischen Prinzipien. Die Dialoge wurden mit einem Minimum an Gesten gesprochen – wodurch manche der Szenen fast den Eindruck von Plakaten erweckten. Um das statische Prinzip innerhalb der einzelnen

Dialoge noch zu verstärken, wurden gewisse Zeilen von John Swackhammer mit atonaler, an Hanns Eisler erinnernder Musik unterlegt, wobei allerdings die jeweiligen Schauspieler nicht wie bei Brecht aus ihrer Rolle heraustraten, sondern lediglich ihre Kopfstellung und ihre Stimmlage änderten. Damit sollte jeder gefühlsmäßige Crescendo-Effekt vermieden werden. Das Ergebnis waren zu Sprüchen erstarrte Worte. Diese Verfremdungstechnik wurde als ein Schritt über Brecht hinaus empfunden. Die kahle Bühne, von Ron Pratt und Gene Angell entworfen, wies nur drei Fabrikfenster auf. Requisiten gab es kaum. Im Gegensatz zur erhöhten Bühne des Proseniumtheaters spielte sich alles zu ebener Erde ab. Dort, wo die Bühne aufhörte, begann die erste Zuschauerreihe. Da die Handlung weitgehend vor einer nackten Zementwand stattfand, entstand oft der Eindruck eines Frescos. Im Gegensatz zur Palitzsch-Inszenierung in Frankfurt, bei der komplizierte konstruktivistische Gebilde den Eindruck einer Fabrik erwecken sollten, verfuhr man in Berkeley höchst sparsam, fast im Sinne des älteren Proletkults. Schließlich war das Theater selbst eine alte Lagerhalle. Die blaugrauen Farbtöne und die Uniformität der Kostüme, nach Bildern des deutschen Arbeitertheaters entworfen, paßten genau zur kargen, statischen Form der Bühne. Die geometrischen Lichtkegel, an expressionistische Inszenierungen gemahnend, taten ein übriges, das Konzept »Zement« zu verstärken.

Die Aufführung als Ganzes beruhte auf einem Wechsel psychologischer Konfliktszenen und epischer historischer Ereignisse. Die verschiedenen Auftritte variierten auf diese Weise das grundsätzlich Graue und Statische der Gesamtauffassung. So wurden die intimen Szenen zwischen Dascha und Tschumalow langsamer und im Sinne des psychologischen Realismus gespielt; die Volksszenen grenzten an Shakespearesche Komik; die Szenen in der Fabrik wechselten zwischen schneller Handlung und statischer Erstarrung. Die drei mythologischen Passagen wurden nicht als bloße Kommentare, sondern höchst theatralisch vorgeführt. In der Achilles-Szene traten Puppen auf, in der Hydra-Szene herrschte eine Mischung von individueller und chorischer Rezitation in abstrakter Choreographie, wobei die Schauspieler ihre Arbeiterkleidung und ihre Gewehre ablegten und sich mit den Attributen der Bourgeoisie – also Zylindern, Perlenketten, Schlipsen usw. – ausstaffierten. So gesehen, wirkte das Ganze durchaus »perfekt«.

Wegen der Kleinheit des Hauses und der mangelnden Distanz zwischen Publikum und Bühne erwies sich jedoch diese Stilisierung, die an sich Distanz und kritische Reflexion voraussetzt, als ein Problem. Die theatralische ›Ballung‹ überwältigte nicht nur die Schauspieler, sondern auch das Publikum. Aber auch das hatte positive Aspekte, da somit jeder – geradezu am eigenen Leibe – neue Formen der Aufnahme und der Kommunikation lernte.

Als der Premierenabend näherrückte, hatte das Ganze durchaus einen einheitlichen Charakter. Aber Freunde, die zu den letzten Proben kamen, erzählten uns, daß dadurch der Erzählcharakter, die ›Fabel‹, zu verschwinden drohe. Während in der Ostberliner Inszenierung sich gerade die Infragestellung der Fabel und des Historischen als kreatives Element erwiesen hatte, wurden in der Berkeley-Aufführung die dialektischen Widersprüche zu stark abgeschwächt. Für kurze Zeit wurden Projektionen mit historischen Fakten oder erzählende Kommentare erwogen, um diesem Mangel abzuhelfen; aber sie wurden – als von außen herangetragen – wieder verworfen. Schließlich enthält bereits das Stück eine Überfülle an Neuem und Unbekanntem. Aus diesem Grunde waren die intimen (psychologischen) Szenen zwischen Dascha und Tschumalow die einzigen, denen die Zuschauer voll und ganz zu folgen vermochten. Im Hinblick auf die anderen Szenen bestand unsere einzige Hoffnung darin, dem Publikum seinen Respekt vor einer bloß linearen Dialog- und Fabelführung auszutreiben, es also daran zu hindern, sich mit einer Gestalt oder einem Konzept gegen alle übrigen zu identifizieren – kurz: das Vorgeführte weiterhin eindimensional zu sehen.

März-April 1979. Das Stück lief sechs Wochen lang und war fast jeden Abend ausverkauft. Dem Ganzen war eine wirksame Reklame vorausgegangen, und Zeitungen wie der *Examiner* und die *San Francisco Chronicle* hatten lange Interviews mit Heiner Müller gebracht, der noch einmal zur Premiere gekommen war. Auch die Namen der Hauptdarsteller trugen zum Erfolg des Ganzen bei. Angela Paton (Dascha) ist eine der bekanntesten Schauspielerinnen der gesamten Gegend. John Vickery (Iwagin) gilt als einer der meist versprechenden Schauspieler in Berkeley. Robert MacDougall (Tschumalow) bekam ebenso hervorragende Besprechungen wie José Carrillo (Badjin). Überhaupt lobten die meisten Kritiker die Aufführung. Die *Chronicle* nannte das Ganze »engagingly presented and ingeniously staged«, der *Examiner*

bezeichnete es als »ambitious, brave and, for the most part, excellent«. Auch die Aufnahme beim Publikum während der ersten beiden Wochen war einhellig positiv; und die enthusiastische Diskussion mit Müller nach der Premiere gab den Schauspielern das Gefühl, daß sich das Ganze gelohnt habe.

Aber danach blieben die Intellektuellen, die Linken, die an Avantgarde Interessierten allmählich weg. Jetzt kamen die bürgerlichen Theaterbesucher aus den bessergestellten Vorstädten – und von denen ging ein Drittel nach dem ersten Teil nach Hause. Während sie das Theater verließen, beschwerten sie sich über die Handlungsarmut und den Wortreichtum sowie die Länge des Ganzen. Einem Stück wie diesem aufmerksam zu folgen, hieß es, fordere einfach zuviel Mühe. Außerdem schliefen von der dritten Woche ab fast jeden Abend zwei oder drei Zuschauer ein. In einem kleinen Theater, wo man jedes noch so leise Kichern oder Schnarchen sofort hört, wirkt sich das auf das Publikum und die Schauspieler selbstverständlich demoralisierend aus. Einige Schauspieler griffen daher auf alte Bühnentricks zurück, um die Aufführung etwas zu ›beleben‹ – und zerstörten damit die ästhetische und politische Einheit des Regiekonzepts. Daraus ergaben sich viele Auseinandersetzungen und auch ein Verlust an Selbstbewußtsein innerhalb der Gruppe. Je heftiger die Regisseurin den Stil und die Ideologie des Stücks verteidigte, desto schärfer wurde ihr entgegengehalten: »Wie kann das eine gute Politik sein, wenn die Leute nach Hause gehen!« In der Unmittelbarkeit der Situation gab es darauf natürlich keine Antwort. In den letzten beiden Wochen wurde die Gruppe schließlich müde, gab ihren Kampf auf und hielt tapfer bis zum bitteren Ende durch. Die Argumente und die Nerven hatten sich einfach verbraucht. Ein Kritiker schrieb treffend: *Cement* verließ sich im Sande.

Das Nachspiel. Heiner Müller sagte einmal in Berkeley öffentlich, daß sich Kalifornien jenseits der Geschichte befindet. In einem Zeitungsinterview behauptete er dagegen: »I like the way the American actors are dealing with the material. They have no ideological approach. It was done in Frankfurt by dedicated leftist actors who concentrated on transporting The Message; hence, there was no message, since the audience saw only the vehicles of transport. I much prefer the American way.« Die Aufführung des Berliner Ensembles erschien ihm ästhetisch, intellektuell und politisch durchaus perfekt – und daher langweiliger. Die Inszenie-

rung in Berkeley habe auf das Publikum einen wesentlich stärkeren Eindruck gemacht. Kurz darauf sagte er bei einem Treffen der Internationalen Brecht-Gesellschaft in Maryland: »Die Blindheit von Kafkas Erfahrung ist der Ausweis ihrer Authentizität. Brecht ist ein Autor ohne Gegenwart.«

Es ist hier nicht der Ort, über die ungelösten theoretischen Widersprüche im Stück selbst, in der Aufführung oder in der gegenwärtigen Theatersituation schlechthin zu spekulieren. Dennoch war mir die Aufführung in Berkeley ein Anlaß, mich grundsätzlich mit dem Problem der ›Wirkung‹ auseinanderzusetzen. An den Absichten Piscators oder Brechts gemessen, hatte die Aufführung in Berkeley keinen nachweisbaren politischen Effekt. Sie war bestenfalls eine Konfrontation, schlimmstenfalls ein gesellschaftliches Ereignis. Statt zu einem kollektiven Bewußtsein beizutragen, setzte sich auch in ihr wieder einmal das Individuelle durch: zum einen im Anpassungsprozeß an die pragmatischen Aspekte der gegebenen Situation, zum anderen in der Aufführungspraxis, wo sich die Schauspieler einem Publikum gegenüber sahen, das zwar irritiert, aber nicht wirklich aggressiv reagierte – wodurch ein durchgreifender Solidarisierungsprozeß auf der Bühne ausblieb. Im Gegensatz zum herkömmlichen Tenztheater, das eine Fülle von Problemen anschneidet und dann mit einer bestimmten Lösung aufwartet, die auch vom Publikum angenommen wird, begann unsere Inszenierung mit einem recht einheitlichen theoretischen Konzept und nahm dann immer komplexere Formen an. Es wurden mehr und mehr Fragen gestellt, aber die Antworten blieben – im Publikum und auf der Bühne – meist rein individuelle. Dieser Prozeß der Aufsplittung und Individualisierung war wohl bei der Fülle der angeschnittenen Probleme – ob nun ästhetischer, politischer oder philosophischer Natur – kaum zu vermeiden. Schließlich ist jedes Individuum nur fähig, sich mit jenen Aspekten auseinanderzusetzen, die es am stärksten selbst betreffen. Daher waren die Reaktionen der Schauspieler und der Zuschauer oft recht verschiedene und widersprüchliche. Aus diesen Erwägungen möchte ich folgende – vorläufige – Folgerungen ziehen:

1) Für die Schauspieler war das Hauptproblem, wie gesagt, der Stil des Ganzen. Die Frage des Kommunismus, die anfänglich manche verschreckte, erwies sich bei der Probenarbeit als unproblematisch. Für viele Schauspieler ist ein Stück in erster Linie ein

Stück, eine Revolution ein Plot und ein Kommunist eine Rolle. Als jedoch ihre eigene ›Existenzweise‹ im Theater und herkömmliche Arten des Spielens und Sprechens in Frage gestellt wurden, kam es zu scharfen Reaktionen von seiten der Schauspieler. Dadurch wurde ein zuerst als unpolitisch empfundener Prozeß zu einem politischen, der sozusagen an den eigenen Leib ging und zugleich die bestehende Hierarchie im Theater einer Prüfung unterwarf.

2) Die Publikumsreaktion (von einigen Intellektuellen einmal abgesehen, welche die Widersprüchlichkeiten und Stilbrüche durchaus begrüßten) war dagegen völlig anders. Für die meisten waren in diesem Stück nur folgende Dinge von Interesse: die totalitäre Seite jeder Revolution, die sexuelle Befreiung der Ehefrau und die drohende ›Kastration‹ des Ehemannes oder die Metapher der Fabrikarbeit, welche für sie allerdings jenseits des ›wirklichen‹ Lebens zu liegen schien. Falls ihnen jedoch eins dieser Themen – im Rahmen der beabsichtigten Abendunterhaltung – zu sehr an die Nieren ging, verließen sie entweder während der Pause das Theater oder protestierten passiv, indem sie abschalteten oder gar einschliefen. Die frustrierende Stille oder offenkundige Feindseligkeit auf seiten des Publikums bestärkte mich in der Meinung, daß wirklich politische Stücke nicht unbedingt für eine spezifische Gegenwartssituation zurechtgeschneidert werden müssen, um effektiv zu sein – wie man im Hinblick auf die Brechtschen Stücke oft behauptet hat. Obwohl die *Cement*-Aufführung in Berkeley auf einer recht ›neutralen‹ Interpretation der historischen Fakten beruhte, ja diese noch reduzierte, statt sie theatralisch aufzuputzen, war sie immer noch explosiv genug. Mögen auch im herkömmlichen Theater der BRD und DDR die in diesem Stück aufgeworfenen Fragen oft korrumptiert oder ins Modische verflüchtigt werden – in den USA sind sie noch gar nicht radikal genug gestellt worden. So gesehen, hat diese Aufführung meinen Glauben an den ›altgewohnten‹ Brecht und die ›altgewohnte‹ Tradition des politischen Theaters bekräftigt. Der dialektische Materialismus und das dialektische Theater sind noch längst kein alter Hut.

3) Das, was dem Ensemble und dem Publikum sofort unter die Haut ging, war die sexuelle Frage. Fast jeden Abend erwiesen sich die aufwühlenden Schlafzimmerszenen zwischen Dascha und Tschumalow als die Höhepunkte des Ganzen. Hier war die Spannung im Raum geradezu hörbar. (Manche sagten sogar, diese

beiden Szenen wären für sie bereits genug gewesen. Den Rest hätte man sich schenken können.) Der starke Eindruck, der von diesen Szenen ausging, beruhte nicht unbedingt auf dem Text oder der Regie. Er ging von den Schauspielern aus, deren Betroffenheit in diesem Punkte deutlich zutage trat. Hier durchbrach das Inhaltliche massiv den sorgfältig eingeübten *Stil*. Angela Paton als Dascha, zum Beispiel, bemühte sich Abend für Abend, ihre anklägerische Feindseligkeit gegen Tschumalow in eine beherrschte, selbstgewisse Wut zu verwandeln. Dabei machte ihre Stimme manchmal erregende Sprünge von den schrillen Tönen einer Ehefrau zu der tieferen, sonoren Stimmlage einer unabhängig gewordenen Frau. Hier konnte man in den sechs Wochen wirklich von der *Verwandlung* einer Schauspielerin und einer Rolle sprechen. Auf ähnliche Weise änderte sich Tschumalow von einem Schauspieler, der sich mit einem geharnischten homerischen Helden identifizierte, zu jemandem, der die Brüchigkeit seiner bisherigen Haltung durchschaut und seiner Rolle eine neue Würde verleiht, indem er – wie der Tschumalow des Stückes – zum politischen Funktionär wird, um das *Spiel* zu überleben.

Das Stück als Ganzes beruht ja auf einem männlichen Ehrenkodex – ob nun im revolutionären Prozeß, dem Bau der Fabrik, der Hinrichtung oder Rettung von Freunden und Feinden oder der Verleugnung des Kommunismus zugunsten einer bürokratischen Struktur zur Rettung des Staates. Dieser Kodex verstrickte sowohl die Regisseurin als auch die Schauspielerinnen in unleugbare Widersprüche – nicht nur auf der ideologischen, sondern auch auf der menschlichen Ebene, da nun einmal die Bühne ständig mit Massen von Männern bevölkert war. (In den Fabrikszenen hing im Hintergrund ein großes Schwarz-Weiß-Photo von Lenin. Aber auch in den anderen Szenen verfolgten seine intelligenten, listigen Augen den Gang der Handlung.) Daher tauchten auf allen Ebenen – im Umgang mit dem Text, in der Institution *Theater* wie auch auf der Bühne des Lebens – unentwegt Fragen der Autorität, der Hierarchie und des Besitzens auf, mit denen man sich auseinandersetzen mußte. Und ich bezweifle, ob dieser Prozeß nach den Proben oder auch nach der letzten Aufführung endete. In diesem Sinne war *Geschichte* (auch in Kalifornien) keine abstrakte Idee mehr. Was mich selbst betrifft, so lernte ich aus dieser Erfahrung – als Lehrerin, als Kritikerin wie auch als zeitweilige Dramaturgin –, wie stark ich selbst in den Prozeß der akademischen Inbesitznahme

me von Ideen verstrickt bin. Wie schwer und widersprüchlich jene Prozesse sind, die sich aus der Konfrontation des Ideellen mit dem Praktischen ergeben, erfuhr ich erst in jener Situation, wo Drama zum Theater und Theater zur konkreten Geschichte wurde. Aufgrund dieser Erfahrung fällt es mir heute nicht mehr so leicht, einfach mit Hölderlin zu fragen: »Leben die Bücher bald?«*

(Aus dem Amerikanischen von Jost Hermand)

* Der englische Text von Müllers *Zement* sowie weitere Notate über die Aufführung finden sich in einem Supplementband zu *New German Critique* 16 (Winter 1979).

Reinhold Grimm (Madison, Wisconsin) Brecht in Frankfurt anno 78 Ein Rückblick in historisch-polemischer Absicht

»Brecht mit 80 Jahren. Kolloquium zum 80. Geburtstag Bertolt Brechts«: so lautete, etwas breit und redundant, der vollständige Titel des teils sorgfältig einstudierten, teils improvisierten, mit Vorträgen und Diskussionen, Empfängen und Theaterspiel (innerhalb wie außerhalb der Schauhäuser) reichbestückten Brecht-Kolloquiums, das vom 28. bis 30. 9. 1978 über die Frankfurter Bühne ging. Es war wohl das erste seiner Art in Westdeutschland, jedenfalls das erste größere, das erste in einer Lokalität wie dem Römer; und nicht zufällig hatte Frankfurt am Main, die Stadt des getreuen, nur leider zu früh verstorbenen Brecht-Verlegers Peter Suhrkamp wie des nicht minder verdienten, auch von seinem Altersdomizil aus noch äußerst rührigen Brecht-Intendanten Harry Buckwitz, der natürlich mit von der Partie war, zu diesem Kolloquium eingeladen.

Die Eröffnungsrede am Donnerstagabend, im überfüllten Schauspielhaus, hielt als zweiter Nestor Hans Mayer – keine Festrede, wie er vorweg und mit Recht gleich beteuerte, sondern eine nüchterne, knappe Bestandsaufnahme, die sich in der Tat als prägnant, als beinah epigrammatisch pointiert und zupackend erwies. Schicht um Schicht abtragend, sozusagen *more geologico*, legte Mayer die Entwicklung Brechts und die Rezeption von dessen Schaffen frei: vom Brecht mit zwanzig und Brecht mit dreißig bis hin zum Brecht mit siebzig und Brecht mit achtzig. Die schmerzliche Irrealität, die angesichts des Brechtschen Todesjahres durch solches Fortzählen, sogar in der Formel ›Brecht mit sechzig‹ bereits, beschworen wird und ja auch fürs Werk einst lange Zeit galt, die jedoch später, als die Protestbewegung und mit ihr die Begeisterung für den marxistischen Stückeschreiber kam, sehr wenig zutraf, vielmehr durch eine geradezu brennende Aktualität und Gegenwart vor allem des Bühnenwerkes überdeckt wurde: diese Irrealität soll bekanntlich heute – und immer

uneingeschränkter, wenn man den Unkenrufen von einer »Brecht-Müdigkeit« trauen darf – abermals weithin gelten, zumindest in der Bundesrepublik. Einzelne, nicht zuletzt auch von den Akteuren des Kolloquiums, gehen tatsächlich so weit, die besagte Müdigkeit und Abkehr, die oft genug brüske, ja höhnische oder herablassende Aufkündigung der Brecht-Gefolgschaft allenthalben und in jeder Hinsicht grassieren zu sehen. Wogegen freilich die Besucherzahlen bei den nach wie vor recht häufigen Brecht-Inszenierungen in ihren Theatern – denn es handelt sich hier zumeist um Theaterleute, die solch düstere Prognostik und schwankende Praxis üben – ebenso klar und bereit sprechen wie die intensive, bis zum Schluß anhaltende und sich eher noch steigernde Teilnahme des Publikums im Frankfurter Römer, die damit kaum vereinbar ist. Es war dies, wohlgemerkt, ein Publikum, das sich aus allen Alters- und Bevölkerungsschichten zusammensetzte, nicht etwa irgendeine Clique, die sich als Claque betätigt hätte; nein, ganz wie Brecht und sein Schaffen in Mayers Rede, so traten auch Brechts Leser und Zuschauer in vollem Umfang in Erscheinung. Die Teilnehmer in Frankfurt, ob offiziell oder auf eigene Faust agierend oder lediglich zuhörend, reichten ebenfalls, das war nicht zu leugnen, »von zwanzig bis achtzig«, waren ebenfalls, nicht anders als Leben und Werk Bertolt Brechts, höchst vielfältig und verschieden und nicht selten sogar (eine widersprüchliche Einheit, die vom Dichter gerühmt worden wäre) offen gegensätzlich, wenn auch nicht unbedingt antagonistisch. Ein junger Studienrat zum Beispiel – ich will bei der bloßen Altersschichtung bleiben, jedenfalls vorerst –, ein Studienrat also war mit seiner ganzen Klasse angereist und griff lebhaft, bald bescheiden dankend und bald mit erhobenem Zeigefinger korrigierend, in die Debatte ein; indes, noch lebhafter und sicherlich engagierter äußerte sich eine alte Dame, die von Anfang an den Streit um Brecht, die vielen Boykotte und Verleumdungen der fünfziger und frühen sechziger Jahre miterlebt und mitdurchfochten hatte und die auch jetzt noch für ihren Dichter und dessen Botschaft leidenschaftlich in die Schranken trat. (Zu schweigen, was Lebhaftigkeit betrifft, von den alten Brecht-Kämpfen selber, eben Buckwitz oder Hans Mayer, die zwar gewiß noch nicht achtzig, aber doch immerhin schon über siebzig sind.) Sollten demnach, so könnte man maliziös fragen, die bekannten, ohnehin allmählich zu Tode zitierten Lösungen der Brechtmüden, von der

»durchschlagenden Wirkungslosigkeit« dieses »Klassikers« (Max Frisch) und dem »alten Gold«, obschon nicht notwendig »alten Eisen« seiner Stücke (Martin Walser), bloß auf gewisse Kreise, etwa auf Theater- und Zeitungsleute, zutreffen und am Ende gar nur deren sublimierte Katerstimmung zum Ausdruck bringen, während überall sonst Brechts Ausstrahlung eher zunähme? Andererseits – seien wir ehrlich – ist Ausstrahlung nicht dasselbe wie Wirkung; noch auch kann man diese einfach mit dem Willen oder selbst der Bereitschaft zur Änderung, wie sie Brecht stets angestrebt hat, gleichsetzen. Daß dessen Dramen heute weitgehend kulinarisch, als schöne Märchen und schöne Opern, aufgenommen, ja eingeschlürft werden: dieser Vorwurf läßt sich, zumindest für die Bundesrepublik und die bunten Schauspiele aus der Exilzeit, nicht so leicht entkräften.

Sogar ein CDU-Stadtoberhaupt wie Walter Wallmann vermag schließlich, wie sich zeigte, neben manchem Haar in der ideologischen Suppe auch klassisches Gold beim Marxisten Brecht zu finden. Denn was ist schon, beispielsweise, am *Kaukasischen Kreidekreis* zu tadeln – außer dem leidigen Vorspiel natürlich? Oder an der *Mutter Courage*, dieser ergreifenden Niobeträgödie einer biederen Handelsfrau, der in den Glaubenswirren des 17. Jahrhunderts (weitab vom heutigen Schuß, versteht sich) ihre Kinderchen abhanden kommen? Und vollends die rührende Legende vom *Guten Menschen*, der irgendwo in einem fernöstlichen Land (China vermutlich) als Engel der Vorstädte walten darf, auch wenn ihm das einige Mühe bereitet! Das alles, nicht wahr, wird doch vom Dichter so schön und einleuchtend vorgeführt, daß man daraus wahrhaftig keine weiteren Schlüsse zu ziehen braucht! (Der einzige Schönheitsfehler, auch das leuchtet ein, ist halt diese Weltanschauung, die man mit Nachdruck zurückweist, aber von der man ansonsten absehen kann ...) Dergestalt wurde vom Hausherrn und Oberbürgermeister in seiner Eröffnungsansprache, die der Mayerschen Rede nicht bloß vorausging, sondern auch ein wenig ins Gehege geriet, der böse Brecht der sozialistische nach bewährter Manier, trotz mancher Einsicht und viel guter Absicht, in einen verwertbaren und einen verwerflichen sorgsam auseinandergelegte. Die Jugend allerdings – und nicht nur die Jugend, geschweige denn bloß eine junge Linke – dachte anders als der Festredner, der Wallmann offenbar sein wollte, oder der tüchtige Referent, der hier allem Anschein nach, obschon mit wechselndem

Geschick, die Feder gewetzt hatte. Ihm gebührt zwar der Ghostwriter-Lorbeer; festzuhalten ist aber gleichwohl, daß sein Chef, kommunalpolitisch versiert und Stürme gewohnt, mitunter gar nicht übel extemporierte und replizierte. Denn das mußte er – und öfter, als ihm lieb war. Bereits eine Stunde vor Beginn wurden am Eingang des Theaters DKP-Traktätschen verteilt sowie Handzettel mit der Überschrift: »Herr Dr. Wallmann, wenn der Mann, den Sie feiern, heute in dieser Stadt lebte, hätte er bei Ihnen Berufsverbot!« Und wie in guten alten Protestzeiten hagelte es dann Pfiffe, Gelächter und Zwischenrufe, die teils originell und teils ordinär, teils Bonmots und teils krude Schimpfworte waren; und wie in schlechten alten Kusch- und Anpassungszeiten begab sich danach nichts weiter. Ich weiß, von jenseits des Zauns ist leicht raten und leichter noch spötteln – was mir beides gewiß völlig fernliegt. Jedoch wohne ich immerhin in einem Land, das keine Berufsverbote kennt. (Es kannte und kennt dafür andere Mittel; und auch an sonstigen Schwierigkeiten mangelt es dort keineswegs. Mit Worten, die von Brecht selber stammen könnten, schrieb mir Helene Weigel, als ich aus wohlwogenen Gründen Deutschland verließ: »Es ist bequem aber schwer dort [in Amerika] zu leben.¹ Dies nebenbei.) Der eigentliche Redner des Abends, Mayer, hatte es jedenfalls seinerseits einigermaßen schwer, an die Ansprache Wallmanns und insbesondere die Reaktionen darauf anzuknüpfen. Er tat es aber desto aufrechter und souveräner, indem er lautstark Inszenierungen der noch immer verbotenen *Maßnahme* forderte und dieses Stück, das bestgehaßte und meistverschrieene, weil schonungslos kommunistischste des Dichters, als eins der Brechtschen Meisterwerke, ja eins der allergrößten des Jahrhunderts pries und dazu ferner – frei, doch gezielt die Worte setzend – den nach Brecht für einen Marxisten wichtigsten Satz aus dem *Leben des Galilei* zitierte, welcher lautet: »Ich will nicht beweisen, daß ich recht habe; sondern herausfinden, ob« (vgl. 3, 1311). Brecht pflegte hier, so wird uns aus zuverlässiger Quelle berichtet, regelmäßig die Probe zu unterbrechen, um seinen Schauspielern und Mitarbeitern die in der Tat unbestreitbare Richtigkeit und Wichtigkeit dieses Satzes und einer ihm entsprechenden Haltung einzuschärfen . . .

Der Rede Mayers, die selbstverständlich von Anfang an viel Beifall erhielt, folgte als willkommenes Satyrspiel nach der ideologischen Tragödie ein etwas länglicher, doch gleichwohl

lustiger Sketch des Schauspiels Frankfurt, der sich sinnig, wenn auch reichlich anspruchsvoll Brecht in der Bundesrepublik betitelte. Das war leichte Kost zur rechten Zeit und am rechten Ort, die zugleich zwanglos zu den üppig besetzten Tischen des Eröffnungsempfangs durch die Stadt überleitete, an denen man sich anschließend traf, um sich erschöpft, doch gelöst an leckeren Dingen gütlich zu tun. Man spendete für beiderlei Genüsse erst maßvollen, endlich satten Applaus . . . der dann am folgenden Abend, beim Gastspiel des Württembergischen Staatstheaters, noch beträchtlich anschwoll, trotz einer langen, anstrengenden Doppelsitzung von insgesamt sechs Stunden, die man hinter sich hatte. Denn dieser Stuttgarter *Brecht-Abend*, der laut Untertitel »Texte über Theater, Schauspieler, Stückeschreiber« vereinigte, war schon entschieden ernsthafter als die Frankfurter Darbietung, wenn auch beileibe nicht weniger ergötzlich. Claus Peymann hatte ihn präzis inszeniert; und Peymanns Truppe, gut brechtisch, lieferte ihn mit lässiger Hand, Vergnügen an ihrer Leistung und ebensoviel Kunst wie Disziplin beim freudig mitgehenden Publikum ab. Im übrigen gestand der Regisseur mit sympathischem Freimut, daß die Erkundung, Prüfung, Auswahl und szenische Umsetzung der von seiner Mann- und Weibschaft gebotenen Texte für ihn wie für die Darsteller nicht nur eine Art Selbstverständigung bedeutet habe, was man schließlich von jeglicher Theaterarbeit behaupten könne, sondern darüber hinaus eine Annäherung oder auch Wiederannäherung an den zwar nicht mit Müdigkeit, aber doch einer gewissen Mattigkeit betrachteten Brecht. Umwege mögen die Jungen mithin, so scheint es, über den Lyriker und Erzähler vielleicht doch wieder zurück zum abgespielten Stückeschreiber führen . . . ja sogar, wer weiß, zum Theoretiker eines epischen Verfremdungstheaters für die »Kinder des wissenschaftlichen Zeitalters«. Ich sage dies absichtlich etwas ausführlicher als Peymann; denn gerade über so gängige Floskeln wie die von den Kindern (Brecht als Simplifizierer) oder vom wissenschaftlichen Zeitalter (Brecht als technikgläubiger Umweltverheerer, der für ökologische Vorgänge blind war) mokierte man sich in den Diskussionen weidlich. Nicht ganz zu Unrecht, wie auch ich einräume, zumindest im Hinblick auf bestimmte Devotionalien, Epigonalien und allzu beflissene Interpretationen, die in ihrer frommen Einfalt und frohgemuten Blindheit in der Tat manchen erbittern können. Was aber nochmals Claus Peymann

angeht, so hat er ja zugestandenermaßen seine Vorbehalte und unverkennbaren Probleme; doch zu den professionell Müden, die sich mit eitler Selbstgefälligkeit in ihren Frustrationen spiegeln und daraus auch noch Kapital schlagen, wofür sie zu allem Überfluß Bewunderung und Beifall heischen: zu jenen zählt er zweifellos nicht. (Jürgen Flimm gehört ebensowenig zu ihnen, um das hier einzuflechten; er und Peymann waren überhaupt die glaubwürdigsten und differenziertesten unter den jungen Theaterleuten, die am Kolloquium teilnahmen.) Das Peymannsche Potpourri – provozieren wir ruhig noch ein bißchen weiter –, dieses Gemisch aus gespielten, gesungenen, vorgetragenen Texten, es hatte sicherlich etwas Heterogenes und Disparates, auch Armes im Sinne Grotowskis: aber eben auch *gewollt* und *bewußt* Disparates und Armes, im Gegensatz zu der fulminanten, reichen, beinah allzu glatten, ja fast geleckten *Messingkauf*-Inszenierung des Berliner Ensembles, der es ähnelte und die natürlich jeder, der sie gesehen hatte, ständig als Maßstab heranzog. Doch der Stuttgarter *Brecht-Abend* (schon der lakonische Titel ist bezeichnend genug) braucht sich neben dem Brechtschen Abend der Berliner (zu schweigen von späteren Produkten vom Schiffbauerdamm) durchaus nicht zu verstecken; er ist eine ebenbürtige Leistung, gleichweit entfernt von der Routine mancher östlichen wie dem dumpfen Pauk- und Bierernst mancher westlichen Brecht-»Pflege« und -orthodoxie oder auch -heterodoxie. Peymanns Zugriff, bei all seiner Gefährdetheit, hatte den heiteren Ernst und die lockere Straffheit des um die Notwendigkeit des humanen »Extra« (wie Brecht so gern sagte [vgl. 5, 2148]) wissenden und sich dafür einsetzenden Künstlers. Am übermütigsten kam dies zum Ausdruck, als Laughtons Bauch, schon von Brecht köstlich bedichtet, zusätzlich noch musikalisch, in einem Kanon nach Bach, gelobt und gepriesen wurde. Daran, an solch brechtisch-bachischem wie bacchantischem Lobgesang, wurde dann allerdings prompt von engagierter Seite – der gelernte Chor respondeierte gewissermaßen – prüder Anstoß genommen und etwas säuerlich gemäkelt. Nun ja, einige deutsche (oder auch bloß germanistische) Brechtianerinnen und Brechtianer verdünnen offenbar immer noch, allen Warnungen zum Trotz, den Materialismus zu einer bloßen und blassen Idee, so daß es einen juckt, nein förmlich lüstert, sie zu fragen, ob etwa selbst die Liebe bei ihnen »armlos« sei, ganz wie im gebrochenen Deutsch jener Französin, die zwar, weiß Gott, den rechten Glauben hat und

praktiziert, aber das Wörtchen »harmlos« nicht richtig bilden kann, wenn sie sich über den falschen Glauben, den teutonischen gleich welcher Provenienz, mit glücklichem Lachen lustig macht. (Die herrliche Szene steht in Brechts viel zuwenig bekannter und geschätzter Kurzgeschichte *Eßkultur*.) Es spricht sehr für das Kolloquium, daß dieser Anstoß verpuffte, daß der diesbezügliche Vorwurf, mit gerunzelter Stirne vorgebracht, »im Raum stehenblieb«, wie es so heißt: einsam, hochschwebend und ohne daß sich jemand seiner angenommen hätte. So sackte er leise schmollend in sich zusammen, wie ein Fesselballon, aus dem die Luft entweicht.

Doch nicht nur die Liebhaber fesselloser Eßkultur und überhaupt einer »wesentlichen Fleischlichkeit« (so Stefan Brecht kürzlich über seinen Vater) durften gelegentlich aufatmen. Auch den weniger materiell und selbst den ideell, ja puritanisch gesinnten Materialisten – es gibt viele Wohnungen im Hause des Stückeschreibers – war es zuweilen vergönnt, sich befriedigt zurückzulehnen und Übereinstimmung zu kosten, wenn nicht gar zu genießen. (*Sit venia verbis*, ein für allemal.) Die Diskussionen nämlich – vier insgesamt: zwei über *Probleme der Interpretation*, betitelt *Brechts Lehrstücke* und *Der kaukasische Kreidekreis*; zwei über *Brecht und das heutige Theater*, erst mit Leuten vom Bau, dann mit Autoren –, diese Diskussionen vom Freitag und Samstag – die ich hier lediglich noch zu streifen brauche, da sie, zusammen mit den Referaten, in einem Sammelband gedruckt werden sollen,* während Mayers Rede schon vorher flugs unter die Rotationspresse wanderte und noch am Wochenende in der *Frankfurter Rundschau* erschien –, die vier Diskussionen also schließlich – ich bitte noch einmal ansetzen zu dürfen, wie der von Brecht bekanntlich *nicht* geschätzte Thomas Mann gesagt hätte –, diese Diskussionen wurden zwar mit Schärfe und oft sogar Massivität geführt, endeten aber trotzdem, aufs Ganze gesehen, einigermaßen friedlich: ob sie nun träge oder gelassen in Nachgiebigkeit, ja Versöhnlichkeit ausmündeten oder, unter Kopfschütteln und Achselzucken, in schlichter Unlust langsam versickerten. Zu echter Vermittlung kam es jedenfalls, wenn mich nicht alles täuscht, nie. Die Dramatiker und ihre Kritiker, die Regisseure samt

* Diese Dokumentation kam dann leider doch nicht zustande, weshalb ich, soweit noch möglich, im folgenden etwas eingehender referieren werde.

Dramaturgen, die Wissenschaftler (ob Professoren oder Studenten) sowie das Gros, *last but not least*, der einfach und brennend an Brecht Interessierten: sie alle prallten wohl zusammen, doch immer wieder auch auseinander, wobei sich ihre Beiträge im besten Falle zu zitierbaren Sätzen zuspitzten und im schlimmsten – was aber fast stets brav zurückgenommen wurde – bis zu Verbalinjrien abstumpften. Zwei Tage und zwölf Stunden oder vier Runden lang ging es so hin und her. Ein fortgesetzter Schlagabtausch, jedoch ohne Niederschlag; höchstens in den Clinch flüchtete man sich zuweilen. Der befreiende, alles klärende und bereinigende Kinnhaken, mit dem Brecht, auf dem Papier wie auf Bildern, so kokett zu liebäugeln pflegte: er blieb aus und mußte wohl auch ausbleiben, so munter und farbig einige der Runden immerhin verliefen. Fazit: ein – obzwar nicht unbedingt mageres – Unentschieden.

Und dabei war die *Lehrstück*-Runde vom Schreiber dieses – wie man als gelernter Germanist ja vermutlich sagen muß, um dem gängigen, öden, anscheinend unausrottbaren Vorurteil zu genügen –, dabei war die erste Runde am Freitagmorgen und mithin der gesamte Fight sogar mit einem veritablen Tiefschlag höchst regelwidrig eröffnet worden: indem ich nämlich, mit affektiert er Ehrlichkeit und meine Stellung als Moderator trotz gegenteiliger Versicherung etwas mißbrauchend, einen Ausfall gegen meinen langjährigen Kontrahenten Reiner Steinweg machte. Ich zitierte (und zitiere nochmals, der Einfachheit halber in Übersetzung) aus meiner polemischen Bestandsaufnahme *The »Brecht Industry«*: »Aber bei einem ehemaligen Theologen, der seine Glaubenssätze nach wie vor mit dem Eifer eines lutherischen Pastors vorträgt, sind solche Mißgriffe [will sagen die gleiche Einseitigkeit, die er seinen Gegnern vorwirft] wohl unvermeidbar.« Steinweg habe, so stichelte ich weiter, seine gewiß nicht unwichtigen »neuen Einsichten« im Handumdrehen in einen blühenden Zweig zwar nicht des bourgeois Rauschgifthandels, doch der von ihm so streng gerügten »alten Brecht-Industrie« verwandelt, wofür seine serienweise auf den Büchermarkt geschleuderten Lehrhaftigkeiten der beste Beweis seien.² Indes, *Lehrstück*-Steinweg blieb nicht nur fair, sondern ausgesprochen sanft und legte auch nicht bloß christliche Demut, sondern schönen Bekennermut an den Tag, indem er sich züchtig an die Brust schlug und gemäßigte Selbstkritik übte, obschon auf seinen Grundthesen freundlich

lächelnd beharrend. Vor allem das unlängst erschienene Buch von Lehmann/Lethen über die *Haupostille*³ habe ihm, Steinweg, manches neue didaktische Licht aufgesteckt, so gestand er froh; und in der Tat darf man sich von diesen zwei Jung-Brechtianern zusätzliche Anstöße zur Fortführung einer Auseinandersetzung erwarten, die sich mitunter schon ein wenig im Kreise zu drehen und wie die Katze nach ihrem eigenen Schwanz zu haschen begann. (Beide waren übrigens anwesend und trugen fruchtbar und erheblich zur Diskussion bei.) Denselben erfreulichen Eindruck hinterließen auch die restlichen Referenten, die neben Steinweg zu Wort kamen, Cesare Cases und Elmar Buck: der Turiner Gelehrte, nicht ohne linke Vorsicht, bot eine ausgewogene, kritisch-umfassende Analyse der *Maßnahme* und ihrer Problematik;⁴ der Kölner Theaterwissenschaftler, von den Planern listig auch ein bißchen als hübscher böser Bube angeheuert, schwadronierte gekonnt drauflos und stellte allerlei despektierliche Fragen, nicht unähnlich denen nach des Kaisers neuen Kleidern.

Auch am Nachmittag, bei der zweiten Runde, die nunmehr von Walter Hinck überwacht wurde, amtierte ein bestallter ›Hinterfrager‹ (wie derlei im neudeutschen Jargon vielleicht heißt): Hans Dieter Zimmermann aus Frankfurt hatte hier diese Rolle übernommen und spielte sie ebenfalls mit Geschick und kundig, wenn auch mehr auf gediegen. Er und sein Mitreferent Klaus Völker (Bremen) wandten sich mit Entschiedenheit gegen eine Allegorese, wie sie, so kühn und kenntnisreich wie zum Widerspruch reizend, von Betty N. Weber aus Texas, der Dritten im ungleichen Bunde und, nebenbei gesagt, ersten und einzigen Referentin des Kolloquiums, auf das *Kreidekreis*-Stück angewandt, ja inzwischen bereits, wie man erfuhr, aufs *Leben des Galilei* ausgedehnt wurde⁵ – eine Brücke, selbst eine schwankende oder baufällige, scheint es über die kaukasischen Schluchten und Klüfte, die sich dabei auftun, jedenfalls nach Meinung der Opponenten nicht mehr zu geben. Völker zum Beispiel, fast unnötig scharf argumentierend, ließ daran keinerlei Zweifel; und Vorschläge zur Güte, wie sie etwa Hans Mayer machte, der wenigstens Brechts Oder-Neiße-Allegorie der Nachkriegsjahre retten wollte, fanden sowenig Beachtung wie der vermittelnde Hinweis auf das ursprüngliche Datum des *Streits um das Tal* (nämlich 1934) und die nicht gänzlich unallegorischen Schlüsse, die man möglicherweise daraus zu ziehen habe. Die Katzbalgerei um dieses Vorspiel – ein Musterfall von

Simplifizierung nach Zimmermann – wurde schließlich dermaßen heftig, daß sogar der neutrale Max Frisch, unseliger Verfasser eines höchst bühnenwirksamen »Lehrstücks ohne Lehre«, der er ist, in Mitleidenschaft gezogen wurde und Haare lassen mußte, bis sich sein trutziger Landsmann Werner Stauffacher (er wird an kollegiale Kalauer mit seinem Namen gewöhnt sein; mir geht es nicht besser) zu guter Letzt gedrungen fühlte, mannhaft in die Bresche zu springen und für *Biedermann und die Brandstifter* eine Lanze zu brechen . . . was er denn mit Entschlossenheit und so unzweideutiger wie geglückter, geradezu währschafter Formulierung, fern jeglichem Jargon, auch tat. Der Lausanner Diaspora-Germanist, der sich als Brechtanhänger meist zurückhält, eher schon zu den engagierten Frischlingen zählt, war sichtlich darüber beunruhigt, mit welcher Beliebigkeit und Unbekümmertheit heute mit dem Werk der Dichter umgegangen wird, und zwar von den verschiedensten Seiten. Viele haben offenbar in der Tat vergessen, daß Brecht (dies vorweg und vor allem an die Adresse der Regisseure) nicht nur verkündete, man könne sogar den Shakespeare ändern, sondern mit Nachdruck hinzusetzte: wenn man ihn ändern könne. So nützlich nämlich respektlose, so heilsam und förderlich unangenehme Fragen und Einwände sind, auch und gerade im Hinblick auf brechtfromme Exegesen im Stil etwa Steinwegs – man sollte sich gleichwohl davor hüten, beim Bloßlegen angeblicher und selbst wirklicher Simplifizierungen nun seinerseits ins Simplifizieren zu verfallen. Und was umgekehrt die allegorische Fragestellung angeht, die ja ebenfalls ihre Berechtigung hat, so droht ihr beim Schürfen nach verschlüsselten Geschichts- oder biographischen Inhalten unverkennbar das entgegengesetzte Extrem: nämlich die Texte über Gebühr zu strapazieren und die Dinge damit vollends zu komplizieren. Man darf halt, mit einem Wort, das hohe Kind weder mit dem ideologischen Bade, dessen man überdrüssig geworden ist, einfach ausschütten noch es, aus übergroßer Liebe, in diesem Bade sozusagen ertrinken lassen. (Ganz sitzt das Bild zwar immer noch nicht, zugegeben; denn natürlich bin ich der Meinung, daß beides, Bad *und* Kind, Vorspiel *und* Stück, Ideologie *und* Poesie usw. usw. im *Kaukasischen Kreidekreis* wie auch sonst bei Brecht untrennbar zusammengehören. Aber etwas vom Dilemma dieser wie eigentlich jeder der Diskussionen des Kolloquiums kommt in meinem forcierten Bild, so glaube ich, trotzdem zum Ausdruck; und erst recht,

scheint mir, entspricht es, mitsamt seiner teilweisen Unstimmigkeit, unserem Vermögen, die drängende Problematik, die wir nur allzusehr spürten, völlig zu artikulieren und adäquat ins Wort zu fassen . . . weshalb wir auch fortwährend bei rhetorischen Hilfskonstruktionen Zuflucht suchten und uns nicht einmal vor sarkastischen Argumenten *ad hominem* oder *ad feminam* scheuteten. Was schließlich der vorliegende Bericht, bei all seinem Streben nach Fairness und Objektivität, ebenfalls noch verraten dürfte.)

Doch Schluß damit: Gong zur dritten Runde! Diesmal, am Samstagvormittag, waren es nicht mehr die Historiker und Theoretiker, sondern die Praktiker, die, volle sechs an der Zahl, Brecht und sich und nicht zuletzt auch einander gegenübertraten. Und sie legten sich dabei – mit Ausnahme von Niels-Peter Rudolph aus Berlin, der bloß ein paar recht verdrossene Äußerungen tat – mächtig ins Zeug und schonten einander durchaus nicht. Das gilt für die Alt-Brechtianer Buckwitz (nunmehr Zürich) und Peter Palitzsch, den zum Lokalmatador Avancierten, wie für die Ketzer Flimm aus Köln und Peymann aus Stuttgart, ja selbst für den schweigsamen Münchner Ernst Wendt. Klare Fronten also, kein Zweifel; und auch die Formulierungen ließen an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Als Ringrichter fungierte zum Glück der erfahrene Günther Rühle, wie Palitzsch Frankfurter, der das rasch sich entspinnende Gerangel, etlicher Regelverstöße von Seiten der Herausforderer ungeachtet, von Anfang bis Ende fest in der Hand behielt und außerdem selber manches Bedenkenswerte beisteuerte. Was sich sofort abzeichnete, in wie groben Umrissen immer, war einerseits die defensive, fast apologetische Haltung der Alten und Älteren und andererseits die beinah schon bilderstürmerische der Jüngeren und Jungen. Diese, zumindest auf peinliche Befragung, möchten zwar ihre Skrupel keineswegs verleugnen, schießen aber dennoch oder gerade deswegen häufig übers Ziel hinaus, wohingegen jene ihre Gefolgschaftstreue mitunter vielleicht doch ein wenig übertreiben, so daß dann auch bei ihnen einiges undifferenziert – um nicht zu sagen: unreflektiert – wirkt. (Das war beispielsweise ganz eklatant der Fall, als Buckwitz, mit ungetrübter Zuversicht, von einem Brechtschen »Volkstheater« zu schwärmen anhob.) So stand, allgemein gesprochen, auch hier wieder der ›Idealismus‹ im Materialismus des marxistischen Stückeschreibers zur Debatte – allerdings nicht mehr zwischen Prüderie und Fleischlichkeit, sondern zwischen Psychologie und

dem ›Leiden an Deutschland‹. *Bonjour, tristesse!* Denn man warf Brecht vor, er habe die Frage nach dem leidigen, dem ach so lädierten modernen Ich und Selbst ebenso vernachlässigt, wie er den Gang der (vermeintlich noch immer so wichtigen und weltbewegenden) deutschen Geschichte vereinfacht, ja verflacht und großzügig versimpelt habe. Die neuen Schutzheiligen, auf die man sich statt dessen berief, hießen Botho Strauß und Heiner Müller. Ersterer soll angeblich für Seelenmassage zuständig sein; letzterer ist es bestimmt fürs Wühlen in der deutschen Misere. In beider Segen also gedachte man sich zu sonnen. Doch falls Brecht tatsächlich von einer idealistischen Position aus urteilte und arbeitete, so haben diese, Jünger wie Heilige, offenbar überhaupt keine mehr. Das wird man ihnen wohl schon – mit jener polemischen Freiheit, die sie sich selber nehmen – freundschaftlich unter die Nase reiben dürfen. Aus einiger Distanz jedenfalls klingt das alles, Rudolphs »Ich-Schwierigkeiten« wie die besagten Geschichtsschwierigkeiten, die insbesondere von Wendt beschworen wurden, verzweifelt nach Katzenjammer oder sublimierter Katerstimmung, für die nun der arme Brecht, den man sich unentwegt vorknöpft, als Sündenbock und Prügelknabe herhalten muß. (Ich will solche Invektiven ruhig wiederholen, auch auf die Gefahr hin, erneut dafür angerempelt zu werden.⁶) Diese ganze Wendung zum Ich und ins Selbst, die so lauthals propagiert wird, scheint mir ebensosehr auf ein Verinnerlichen des Politischen oder Wiederaufmöbeln der deutschen Innerlichkeit hinauszulaufen wie ein gewisser Umgang mit der Geschichte – der kaum noch Erkenntniswert besitzt – auf ein Hypostasieren und damit Verewigen der deutschen Misere. Eine solche Selbstbespiegelung in der ›Wunde Deutschland‹, wie sie namentlich auch ein Teilnehmer aus Bochum (Stefan Bock) zur Schau trug, mutet heutzutage nicht nur antiquiert, sondern schlechterdings anmaßlich an. Man sollte sich lieber Hans Magnus Enzensbergers (der hier mitreden kann) *Deutschland, Deutschland unter anderm* zu Herzen nehmen, anstatt nach wie vor, wortreich und unbelehrbar, dem anzuhängen, was dieser Titel (und anderes bei Enzensberger) parodiert.⁷ Sonst nämlich landet man nicht beim neuen – gespaltenen – Deutschland, sondern beim alten Chauvinismus. Und zwar bei einer besonders perversen Spielart, die darin besteht, daß die Welt jetzt nicht mehr am deutschen Wesen zu genesen, aber gefälligst am deutschen Leiden ehrfürchtig mitzuleiden hat. Den Stücke-

schreiber aus Augsburg, der *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* sowie *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (ursprünglich *Deutschland – ein Greuelmärchen* genannt) verfaßt hat, sollte man damit wahrhaftig nicht in Verbindung bringen, nicht einmal beiläufig. Brecht wäre der letzte gewesen, den weiland Hurrapatriotismus durch pauschale, selbstgefällige Wehwehpatriotismen zu ersetzen. Auch kann ich nicht recht glauben, offengestanden, daß derlei – etwa so wie der Salto mortale ins Subjektiv-Seelische, die importierte *new sensibility*, an der vor allem der Name neu ist – für die Bundesrepublik wirklich so zeitsymptomatisch sei. Denn das wäre schlimm.

Ich möchte nicht mißverstanden werden. Daß Brecht kaum auf Psychologie erpicht war, ist eine Binsenwahrheit . . . obwohl dies noch lange nicht heißt, daß er darum vom Seelischen, vom individuellen Ich und dessen Rechten und Ansprüchen, die selbstredend unbestritten bleiben, nichts gestaltet oder gar – so weit geht man zuletzt – nichts begriffen habe. Macht euch doch die Mühe und prüft die Texte nach! In den Gedichten zumindest und vielfach auch in den Erzählungen – um von den Stücken einmal abzusehen, die aber ebenfalls schwerlich so nackt und dürr soziologisch sind, wie sie von manchen gerne hingestellt werden –, ich sage, in Lyrik und Prosa Bertolt Brechts wird man noch allerlei Überraschendes erleben. Sogar ein ›Abtrünniger‹ wie Heiner Müller, dessen Beeinflussung durch Brecht im übrigen unübersehbar ist, trifft da auch heute noch, ja heute mehr denn je, sorgfältige Unterscheidungen. Und muß ich eigens feierlich erklären, daß ich von Müllers dichterischer Potenz, insbesondere der Wucht und Gedrungenheit seiner Sprache, genauso beeindruckt bin wie die meisten, die sich in Frankfurt zu seinen Rittern aufwarfen? Wer, dessen Organ für Dichtung nicht gänzlich verkümmert ist, wäre es nicht? Man braucht indes trotzdem nicht von allem, was Müller, gerade auch in jüngster Zeit, ververtigt und veröffentlicht hat, auf Anhieb überzeugt oder hemmungslos begeistert zu sein. Tugenden, im Übermaß geübt, pflegen leicht in ihr Gegenteil, nämlich in Laster umzuschlagen (was Brecht, obzw. dies ein aristotelischer Grundsatz ist, sehr wohl wußte und auch Müller weiß). Kann man auf die Dauer zum Beispiel – man denke selbst an *Die Bauern*, die gewiß ein großartiges Stück sind – Dramen als reine, riesige Stichomythien schreiben? Ich bezweifle es. Zudem sind Müllers Versdramen auch deshalb beim jungen Theater so beliebt, weil sie

letztlich nicht so sehr Stücke als vielmehr grausame Gedichte mit Gebrauchsanweisung sind. (Man vergleiche Inhalt und Länge etwa der *Schlacht*.) An solch konzentrierten Kurzlibretti von äußerster Wildheit können sich die Regisseure, bös gesagt, endlos und zügellos austoben; ja, sie müssen es geradezu. Denn weniger boshafte ausgedrückt: Müller ermöglicht, nein verlangt Inszenierungen, von denen die Energien der Bühne förmlich entfesselt und die Gemüter der Zuschauer förmlich überwältigt, förmlich versengt und verwüstet werden . . .

Grausamkeit, Pest, sogar der Name Antonin Artaud selber – ich dächte, diese Stichworte seien deutlich genug. Und dennoch wurden sie in Frankfurt geflissentlich überhört, jedenfalls in den Diskussionen. (In den Reden und Referaten fehlten sie sowieso.) Warum aber solche Berührungs-, solche Benennungsängste? Sollten sie am Ende – ich frage ja bloß – mit der vielberufenen linken Angst zusammenhängen, die diesmal vielleicht im doppelten Sinne die rechte wäre? Ausgerechnet ein Franzose, Bernard Dort aus Paris, sah sich genötigt, die Deutschen vor dem gefährlich Totalitären, das einer Theaterpraxis nach Art seines Landsmannes innewohne, zu warnen! Und er tat gut daran . . . Dabei war seine Warnung überhaupt nicht auf Müller gemünzt, sondern bezog sich auf die Brechtschen Lehrstücke oder, genauer, auf eine bestimmte Weise, sich diese Stücke anzueignen. Schließlich kann man selbst Brecht nicht nur, subtil allegorisierend, ins Esoterische entrücken, sondern ihn auch, brutal konkretisierend, unter die Fuchtel Artauds zwingen, ob einem das bewußt wird oder nicht – ein Verfahren übrigens, das sich keineswegs auf den außerdeutschen Bereich beschränkt (obschon es von dort seinen Ausgang nahm).⁸ Gleichwohl: Schweigen im Walde, will sagen im Römer! Lediglich Ernst Wendt, den Rühle zum Müller-Spezialisten ernannt hatte, bemerkte gegen Schluß des Gesprächs wie erwachend, Müller habe sich in den letzten Jahren immer mehr von seinem einstigen Lehrer und Vorbild entfernt. Aber auch Wendt ließ offen, wem sich der Verfasser der *Hamletmaschine*, der *Germania* und jenes Monstre-Stückes über Gundling und andere, dessen Monstre-Titel ich nicht behalten kann, auf seinem langen Rückmarsch denn genähert habe.⁹ Müller ist ja nicht bloß Renegat im Hinblick auf Brecht, wie widersprüchlich auch immer, sondern zugleich – was freilich erst recht der Klärung bedürfte – Konvertit im Hinblick auf Artaud. (Man möge, bittschön, dessen Libretti, die heute wieder ausgegra-

ben werden, ebenfalls prüfen und neben die Müllerschen halten!) Die berühmte Erfindung des Franzosen, das sogenannte Theater der Grausamkeit, will den Menschen bekanntlich wie eine Seuche oder ein Samum überfallen, ihn als brennender Pest- oder Wüstenhauch heimsuchen: um ihn entweder völlig, zumindest psychisch, zu verzehren, ja zu vernichten – oder ihn gänzlich auszuglühen, zu läutern und von Grund auf zu verwandeln. Derlei, nicht wahr, fasziert. Entscheidend ist und bleibt aber: Was geht dabei vor sich? Und: Wozu wird da verbrannt? Wovon und wofür wird da geläutert? An dieser Stelle hätte man weiterdiskutieren können, weiterdiskutieren sollen und müssen. Indes, die Zeit war inzwischen abgelaufen; und ein kleines Scharmützel außerhalb des Rings – so viele und fruchtbare Begegnungen sonst beim Kolloquium stattfanden – ist offensichtlich nicht jedermann's Sache.

Immerhin stehen wir damit bereits in der vierten Runde, der vom Samstagnachmittag, zu der, unter nochmals vermehrtem Zustrom, endlich die Schriftsteller (fast durchweg Dramatiker) in die Seile traten. Ihre Riege war allerdings etwas geschwächt, ihr Aufgebot von vornherein gelichtet: und zwar keineswegs bloß, weil Rolf Hochhuth, der als schillernder Außenseiter und Un-Brechtianer mitwirken sollte, buchstäblich in letzter Minute abgesagt hatte. Wer fehlte, war eben auch und vor allem der zu Artaud übergeschwenkte Autor Müller, nicht nur Name und Lehre seines neuen Vorbilds. Das soll beileibe nicht heißen, daß die Diskussion ohne den Ost-Berliner (der natürlich eingeladen war, aber ebenso natürlich nicht kommen durfte) unergiebig oder gar uninteressant gewesen wäre. Jedoch hätte sich das Gegenüber von Franz Xaver Kroetz auf der einen Seite, Reinhard Baumgart, Tankred Dorst und Hartmut Lange auf der anderen, wäre Müller als ketzerischer Puncher dabeigewesen, wohl zur offenen Ringschlacht verschärft und gesteigert, und das Schlußgespräch wäre dadurch zu jenem Höhepunkt geworden, den sich die so zahlreich Erschienenen von ihm erhofft hatten. Wie die Dinge lagen, wurde es, ohnehin vorzeitig aufgehoben, eher zum allmählichen, recht friedfertigen Ausklang und beinah heiter-gutmütigen Aus- und Abtausch. Kein Handtuch brauchte geworfen zu werden; kaum zusätzliche Punkte wurden gesammelt und waren noch zu registrieren. Die Argumente und Gegenargumente begannen sich in der Tat ein wenig zu wiederholen. Hörte man freilich genauer hin, so erwies

sich, daß vieles, was zwar früher, insbesondere am Vormittag, bereits zur Debatte gestanden war, erst hier wirklich aufgegriffen und angepackt, wenn auch schwerlich gelöst und zu Ende geführt wurde. Worin sich die Leute der Feder nämlich vorteilhaft von denen der Bühne unterschieden, war nicht bloß, wie zu erwarten, das schlüssigere Formuliervermögen, die knappere, treffendere, einprägsamere Wendung, sondern zugleich das höhere Reflexionsniveau, auf dem sich ihr Gespräch in der Regel bewegte. Auch verzichteten sie, vom Moderator sacht geleitet, auf persönliche Invektiven: nicht einmal Kroetz, der immer wieder, in polterndem Bairisch, temperamentvoll und ergötzlich ausbrach, ließ sich dazu hinreißen, wiewohl man ihm doch, schon rein stammesmäßig, das am ehesten erlaubt oder nachgesehen hätte. Es wurde, mit einem Wort, sachlich diskutiert; und es wurde von allen Beteiligten, namentlich aber von der Troika Lange/Dorst/Baumgart, etliches Bedenkenswerte gesagt, noch einmal gewissenhaft erwogen und schließlich auf die bündige Formel gebracht.

Sela. Oder doch nicht ganz. Denn zu diesen eindrucksvollen Prägungen zählten auch – von den anwesenden Kritikern eifrigst nachgeschrieben, versteht sich –, zu diesen Formeln und Formulierungen zählten leider auch diejenigen von der »Dunkelzeichnung« (Baumgart) oder dem »Erschrecken vor der Erkenntnis« (Lange): was nämlich beides man beim Stückeschreiber vermisste und weswegen er uns heutzutage nicht mehr befriedigen könne. Wie aber? Verleugnete Brecht (noch in seinen Dramen, falls man sie nur richtig liest; von Prosa und Lyrik gar nicht zu reden) so mir nichts, dir nichts ein Erschrecken, das ja durchaus sein Gutes und Heilsames haben mag? Ist er nicht selber oft genug zurückgezuckt, wenn ihm aufging, was er sich mitunter geleistet, was er – sogar in manchen seiner späten Meisterwerke: man denke an die *Courage*, an den *Puntila* – angestellt, will sagen dargestellt hatte? Daß er solche ›Fehler‹ dann zu ›reparieren‹ versuchte, ist eine andere Sache, indes kein Einwand. Jedenfalls läßt sich kaum, wie dies im gleichen Zusammenhang geschah, behaupten, daß bei Brecht eine »gnadenlose Fühllosigkeit« herrsche, verbunden mit einer »großen Hellsichtigkeit«. Und wäre die berüchtigte Dunkelheit, wäre vollends das »existentielle Dunkel«, das ein Berichterstatter fix und beglückt konstatierte¹⁰, jener gerade in Deutschland so raren, so kostbaren Helle tatsächlich vorzuziehen? »Köstlich sonderte sich seltne Helle / Aus natürlich Dunklem«, heißt es wörtlich (vgl.

10, 934) beim angeblich Fühllosen, in einem gewiß nicht leichten Gedicht. Doch ebenso wörtlich stöhnte ein zweiter journalistischer Dunkelmann, »alles« sei »immer« so »hell« in diesen Brechtschen Texten!¹¹ Der Düsterling glaubte damit die Meinung der Diskutierenden wiederzugeben, verriet aber letztlich bloß seine eigene. Denn obschon ich hier anders denke als Baumgart und Lange, auch Dorst: worum ihre Beiträge tastend kreisten, das waren echte Probleme, keine Simplifikationen; und sie lieferten nicht so sehr die fertigen Antworten, die man ihnen unterschob, als vielmehr Fragen. Freilich – wurde nicht selbst das, was der Vierte im Bunde beitrug, auf ähnlich bezeichnende, nur eben umgekehrte Weise gröblich vereinfacht, mit voller Absicht bagatellisiert und entstellt und mithin verfälscht? Kroetz nämlich stünde, jenen Dunkelmännern und Existentiellen zufolge, mit Brecht auf rein formalistischem Fuß und hätte, obschon »gerne«, allenfalls Technisches wie die Einführung von Songs von ihm übernommen; ja, er hätte sich, nach dem schulterklopfenden Lob dieser Presse, überhaupt höchst »geschickt aus der ästhetischen Klemme« gezogen: »indem er erste Brecht-Kenntnisse auf 1973 datierte, seine lockere Zugehörigkeit zur Familie der Brechtianer bekannte, im übrigen für jüngere Autoren focht«. Was alles, als nackte Faktizität, sicherlich zutrifft – mit dem wichtigen Unterschied jedoch, daß Kroetz in keinerlei Klemmen, weder ästhetischen noch unästhetischen, steckte und obendrein unmäßverständlich begründete, was, derart verharmlost und versimpelt, als bloße Kuriosität erscheint. Unentwegt, beharrlich, hartnäckig geradezu wies er auf Gesellschaftliches hin: etwa auf bestimmte Schriftsteller, denen man demonstrativ die Mittel der Bühne verweigert, oder auf seinen eigenen Bildungsweg abseits unserer Tui-Schulen, der ihn den Autor Brecht, sehr untypisch, erst vor ein paar Jahren hat entdecken lassen. Zugang und Verhältnis zu Brecht weichen bei Kroetz so spürbar wie aufschlußreich (um es gelinde auszudrücken) von der Schablone ab. Oder deutlicher und weniger mild: Kroetz markiert eine nicht nur mögliche, sondern notwendige, obschon unausgesprochene, ja vielleicht unbewußte Opposition zu Heiner Müller. Es scheint ja in der Tat, als möchten Dramatiker wie Müller, die der bürgerlichen Intelligenz entstammen, sich von Brecht irgendwie »befreien«; es scheint jedoch ebenso, als müßten sich solche mit weniger privilegierter Herkunft zunächst einmal, ob sie das wissen oder nicht, gründlich in und mit Brecht

›verstricken‹. Das vor allem dürfte, Artaud hin oder her, die allgemeine Lage sein. Und sie gilt zumindest für den deutschen, namentlich aber den westdeutschen Bereich. Auch an dieser Stelle hätte man daher, kein Zweifel, weiterdiskutieren können, weiterdiskutieren sollen.¹²

Nein, was Kroetz vorbrachte, waren keine Ausflüchte, keine Harmlosigkeiten oder billigen Tiraden, soweit wie anderes den Kritikern Unangenehme, was dann unterm Strich als abwegig oder gar ahnungslos abgetan wurde. Es paßte dem Feuilleton bloß nicht in den Kram. Blicke ich nämlich zusammenfassend aufs Frankfurter Kolloquium und die Reaktion, die es hervorrief, zurück, so kann ich mich einer nun wirklich beklemmenden Folgerung schwer verschließen. Allzu offenkundig hatten sich da gewisse Leute zu einem Schlachtfest gerüstet; allzu begierig hofften sie, den Brecht mal tüchtig in die Pfanne zu hauen oder gehauen zu sehen. Ja, wollten sie ihn eigentlich diskutieren? Oder wollten sie nicht viel eher selbst diskutiert werden und sich dabei, auf seine Kosten, in günstiges Licht rücken? Auf jeden Fall sollte mit dem unliebsamen Stückeschreiber derb umgesprungen und nach Kräften, zum Gaudium hämischer Beobachter¹³, Schindluder getrieben werden. So die fromme Erwartung dieser Leute, ob am Pressetisch oder – vereinzelt – auf dem Podium.

Sie kamen allerdings nur halb auf ihre Rechnung. Trotzdem: ein doppeltes (und doppelt trauriges) *déjà vu!* Was es zeitigte, lief beinah – ich übertreibe kaum – auf versuchte Sabotage, sicher auf frustrierte Schadenfreude hinaus. Für jene lieferte das Musterbeispiel der Regisseur Rudolph, für diese der Kritiker eines sonst schätzenswerten Blattes, Peter Iden. Beide gaben sich sozusagen redliche Mühe, ihrer Enttäuschung, ihrem Ärger über das gescheiterte Schlachtfest polemisch Luft zu schaffen. Als über konkrete Werke gesprochen wurde, blieb zwar jeder von ihnen stumm wie ein Fisch: das waren für sie, wie Rudolph anschließend nörgelte, »Kleinkrämereien« und bei denen, die sich ernsthaft damit beschäftigten, »Eitelkeiten«. Indes, auf die eigenen großen Entwürfe dieser spektakulär Unzufriedenen harrte man vergebens. Warum hielt aber Rudolph, den man zu unserer Erleuchtung herangeholt hatte, mit seinen profunden Erkenntnissen hinterm Berg? Ist er zu bescheiden, sie öffentlich mitzuteilen? Dann wäre er besser zu Hause geblieben. Oder hat er eben nichts weiter vorzuweisen als jene schon zitierten »Ich-Schwierigkeiten«, die er,

mürrisch, als einzige dürre Gedankenfrucht ausbot? Doch Privatprobleme hammer selber, gelt; wir machen bloß keine Schau daraus. Iden freilich, der Rudolph nachträglich beisprang, tat das dann um so lauter und ungenierter, obzwar mit nicht minder magerem Ergebnis – indem er etwa, sich zugleich bei der Obrigkeit anbiedernd, vom »menschenverachtenden Grundzug« der *Maßnahme* schrieb, die ihm in der Seele zuwider sei.¹⁴ Aber wer derlei hinschreibt, richtet sich selbst; denn entweder kann er nicht deutsch, oder er hat Brechts Stück nie aufgeschlagen. Ein bißchen mehr Wachsamkeit bei den später, aus der gegen jede Aufklärung abgeschirmten Redaktionsstube, so tapfer verhöhnnten Diskussionen hätte diesem Kritiker nicht das geringste geschadet, zumindest seinen Verständnisschwierigkeiten einigermaßen abhelfen können. Daran jedoch (siehe oben) war weder bei ihm noch beim Künstler, den er hätschelte, zu denken. Was interessierte, war das liebe Ich oder die trübe Misere.

Und rinnen nicht beide ohnehin zusammen? Unser Befund ist wenig erbaulich. Während ein CDU-Politiker wie Wallmann, ob man ihm im einzelnen zustimmen mag oder nicht, über den Stückeschreiber redet und reden läßt, befördern Kunst- und Meinungsmacher wie Rudolph und Iden – schnöde und unverblümmt gesagt – einen neuerlichen Brecht-Bojkott. Selbst die Frage, ob sie es merken oder nicht, ist überflüssig: sie merken es. So sanft und scheinbar besorgt sie und ihresgleichen mit ihrem (einst überschwenglich gefeierten) Gegenstand verfahren, so bewußt gehen sie dabei vor. Das vermag freilich nicht zu verhüten, daß bisweilen dennoch die sprichwörtliche Katze aus dem ideologischen Sack wischt. Der »längst modische Brecht-Kater« zum Beispiel, von dem Jens Wendland so passend und verräterisch schreibt, ist ja, bis ins Bild hinein, nichts anderes als der Ausdruck ebenjener »sublimierten Katerstimmung«, derentwegen derselbe Wendland, und zwar auf derselben Seite, so mutig und wütend über mich herfiel.¹⁵ »Gratisangst« und »Gratismut«, hier oder anderswo, reichen einander wie eh und je die Hände.¹⁶ Denn erklärbar ist dies grassierende *opus supererogativum*, dieses den Mächtigen – die es gar nicht wollen, weil sie es längst nicht mehr brauchen – freiwillig dargebrachte Opfer einzig und allein aus dem, was sich heute, mit einem von Mayer zu Recht voller Erbitterung abgelehnten Begriff, die westdeutsche ›Tendenzwende‹ nennt. Sie ist es, die eine graue, drastisch ernüchterte Gegen-

wart, nach einer hektisch-euphorischen jüngsten Vergangenheit, kennzeichnet. Und war Brecht damals zur bequemen Selbstbestätigung willkommen, so muß er jetzt als bequemer Vorwand herhalten. Der Kronzeuge ist zum Schuldigen, sein Nutzwert zum Vernutzwert geworden: bei den gleichen Kritikern und Künstlern, aus deren Reihen sich, unter Berufung auf ihn, der Schrei nach der gesellschaftlichen und kritischen, der alles ergreifenden, alles verändernden Kraft und Funktion der Kunst, der Literatur und nicht zuletzt des Theaters erhoben hatte. Aber wer möchte daran erinnert werden? Wer erinnert sich überhaupt noch an etwas? Das *déjà vu* gilt nämlich auch unter umgekehrtem Vorzeichen. »Ein Parkett von Reedern jubelt Abend für Abend der [Heiligen] Johanna der Schlachthöfe zu.« So wurde seinerzeit, mit Bezug auf die Hamburger Uraufführung dieses Brechtschen Dramas durch Gustav Gründgens, von einem wachen Kritiker notiert. Und er fragte sich: »Was folgt daraus?« Die Antwort, als rhetorische Frage recht durchsichtig verkleidet, lautete: »Spricht das gegen Brecht, oder spricht das gegen die Reeder?« Vollends eindeutig war der Zusatz: »Freilich, sie jubeln erst, seit sie zu wissen glauben, daß Brecht tot ist.¹⁷ Das war, wohlgernekt, Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre. Heute, Ende der siebziger Jahre, müßte die zeitgemäße Variation, soweit die Theater dazu noch Anlaß geben, vermutlich lauten: ›Eine Meute von Journalisten wirft, Zeitungsseite um Zeitungsseite, die Stücke Brechts triumphierend auf den Müll.‹ Jedoch: ›Spricht das gegen diese Stücke, oder spricht das gegen diese Leute?‹ Was (oder wer) spricht hier gegen Brecht? Den unzweideutigen Zusatz mag sich jeder selbst zurechtvariieren.

Variieren wir auch, wenigstens zwischendurch, wieder die Tiergattung! Denn hier und nirgendwo sonst liegt der wahre Hund der »Brechtmüdigkeit« begraben. Daß dazu noch weitere Gründe kommen, leugne ich nicht. Selbstverständlich läßt sich die Umweltfrage nicht abweisen: die leidige Ökologie war, wie erwähnt, bei Brecht ein blinder Fleck. (Bei wem übrigens war sie das nicht? Auch gibt es, höre ich, das *Leben des Galilei*.) Doch schon mit der ähnlich vorwurfsvoll gestellten Frauenfrage – zu der Brecht angeblich ebenfalls nichts beizusteuern hatte; doch man kennt ihn halt zuwenig –, schon mit dieser ja ihrerseits nicht unmodischen Frage verhält es sich wesentlich anders. Immerhin, man darf darüber debattieren, namentlich wenn man sich vor

gewissen ›Enthüllungen‹ beugt.¹⁸ Aber die tiefere Ursache, die ist natürlich tabu. An sie zu röhren ist allenthalben verpönt. So etwas schickt sich einfach nicht – zumal nicht für Gäste, die selber keine Mitauguren und, sagen wir es endlich, Mitprovinzler sind, sondern sogenannte (vom Sprachgebrauch so genannte) Literaturwissenschaftler von jenseits des Schlagbaums und der Kirchturmperspektive. Denn wie kläglich wirkt doch, beispielsweise aus angelsächsischer Sicht, diese schiefe Xenophobie, wirken Kastendünkel und Engstirnigkeit solcher Zeitungs- und Theaterleute samt Anhang! Aus angelsächsischer Sicht: das heißt allerdings auch, Gott sei Dank, aus einer Tradition heraus, wo eben nicht, wie in Deutschland, von literaturkritischer »Wissenschaft«, sondern schlicht von *literary criticism* geredet wird und Kritik und Forschung, bei ihrem Umgang mit Dichtung oder Theater, einander wechselseitig ergänzen. Wird tatsächlich, so kann man nicht umhin zu fragen, der miese, unfruchtbare Streit zwischen ihnen – ein Zwist, der ja in deutschen Landen ursprünglich ebensowenig schwelte – in deutschen Feuilletonspalten noch immer geschürt?

Doch zum Glück stößt man auch auf Ausnahmen. Da ist schließlich, fünf Spalten lang, die Kritikerin Sibylle Wirsing. Ihren Bericht – der keinen Fremdenhaß oder Kastengeist, keine provinzielle Anmaßung, keine enge, kümmerliche Schlagbaumperspektive (außer einer) kennt und statt dessen »Welt«, ja »Weltzerfall«, ja »Weltzerfalls-Tragik« beschwört –, ihren Verriß empfinde ich geradezu als erfrischend. Zumindest verfährt sie geschickter als jene Herren. Oder scheint es nur so? Sie unterstellt einem nämlich nicht Ahnungslosigkeit, sondern Einsicht, selbst Absicht – freilich eine höchst »düstere«. Wirsing verleiht, offen und unumwunden, ihrer Empörung Ausdruck; sie konstatiert einen Skandal, ja ein »Skandalon«, wie sie mit bebender Feder schrieb. Um diese Rüge und Schelte, diesen »kräftigen«, wohlweislich als Schlußdiatribe aufgesparten Anpfiff voll würdigen zu können, müssen wir allerdings (nicht bloß Worte, sondern ganze Sätze zitierend) etwas ausholen. Indes, es lohnt. Dies ist, was die Kritikerin zunächst zu vermelden weiß: »Nicht mit Respektlosigkeit wird man Brecht beikommen, sondern mit der Darlegung der bis hin zu krassen Verlogenheiten ineinander gewirkten und kunstvoll kaschierten Widersprüche.« Und ferner kann man bei ihr lesen: »Dieser Entlarvungsprozeß, der zugleich ein Entdeckungsprozeß ist und über Brecht hinaus die Korruption der Kunst durch das Dogma

vorzeigt, hat in der DDR im Werk von Heiner Müller bereits begonnen und beängstigende Wirklichkeiten zutage gefördert. Heiner Müller, der einzige unmittelbare Brecht-Nachfahre, der das Epigonentum hinter sich gelassen hat und zu einer Gegenposition fortgeschritten ist, ist in seinem eigenen Land zu einer ominösen Größe geworden – unter denen, die man von der Seite der Herrschenden am ehesten und liebsten loswerden möchte, der erste. Auf dem Frankfurter Kongreß war er, wie auch immer abwesend, sehr dringlich anwesend; er war die Eminenz [die Eminenz!], von der her gesehen Brechts Unantastbarkeit zusammenbricht und die Menschlichkeit der Kunst schauerlich fragwürdig erscheint und, bislang ungeklärt, zur Diskussion steht. So war es, um auch die düstere Disposition des Frankfurter Ereignisses nicht zu verschweigen, zweifellos ein Skandalon, als der zur Verharmlosung entschlossene Brecht-Forscher Grimm ans Mikrophon trat, um den Regisseuren, denen Müller verständlicherweise gegenwärtiger erscheint als Brecht, mit einer kräftigen Beschimpfung der Weltzerfalls-Tragik in Heiner Müllers Welt [o Kraft der welthaltigen Formulierung!] zu antworten. Hier konnte man augenblicklich [sie meint: einige Augenblicke lang] den eigenen Ohren nicht mehr trauen und mußte glauben, der Kongreß finde auf offiziellem Terrain in Ost-Berlin statt.«¹⁹

Soweit – trauen wir unseren Augen und Ohren – der Spruch dieser »Frankfurter« Sibylle, die »zweifellos« keine »falsche«, »zur Verharmlosung« neigende, sondern eine waschechte, zur »ominösen Größe« finster »entschlossene« ist. Sie verdient es, beim Namen und »eigenen Land« genommen zu werden, diese entrüstete Hüterin der Schwelle: da sie nämlich nicht nur auf ihre Art wacker und weise, sondern bis zur Kraftigkeit ehrlich ist. Ihre Weisheit aber liegt darin, daß sie die gegen Müller (doch mindestens ebensosehr gegen dessen Jünger) erhobenen Einwände (denn es gab deren mehrere) keineswegs vertuscht oder versimpelt, vielmehr durchaus ernst nimmt, obschon bloß als böswilligen Mißgriff; und ihre bewundernswerte Ehrlichkeit, die »verständlicherweise« nicht ohne Kehrseite ist, liegt in der konsequenten Taktik, mit der sie dabei, insgesamt wie in allen Einzelheiten, zu Werke geht. Insgesamt – oder zunächst – wird ja Brecht von ihr nicht etwa heruntergemacht, auch beileibe nicht zum alleinigen Übeltäter gestempelt. Bewahre! Man will ihm zwar »beikommen«; doch »Respektlosigkeit« wäre unfein. Man tut daher

großzügig, gibt sich fair und vornehm und empfiehlt sogar Verständnis und Achtung für den Stückeschreiber und dessen »Widersprüche«, zu deren objektiv-sachlicher »Darlegung« man rät. Freilich nur scheinbar; denn rasch ist auch diesmal wieder, noch im selben Federzug, ein gewisses Tierlein aus dem Sack. (Oder soll ich gleich sagen: der Knüppel, der sich offenbar bestens mit Vornehmheit und Respekt verträgt?) Worin nämlich bestehen jene Wirsingschen, angeblich Brechtschen Widersprüche? Selbstredend in »kunstvoll kaschierten«, in solchen, die »bis hin zu krassen Verlogenheiten« reichen! Die Karten, die diese Schlägerin so bieder »vorzeigt«, sind gezinkt; der vermeintliche »Entdeckungsprozeß« ist von vornherein ein »Entlarvungsprozeß«. Und was da, »über Brecht hinaus«, enthüllt werden soll, ist auch keineswegs »die Korruption der Kunst« schlechthin, über die manches zu sagen wäre, sondern die »der Kunst durch das Dogma«! Womit wir abermals beim alten, uralten Hut aus den fünfziger Jahren wären, von dem sich Wirsing natürlich (um auch ihre »Disposition [...] nicht zu verschweigen«) nie zu trennen gedachte, obwohl sie ihn für nagelneu verkauft. Ihr schwant zwar etwas von der Gefährdung jeglicher Kunst; sie ahnt oder möchte ahnen, daß deren »Menschlichkeit [...] schauerlich fragwürdig« sein kann. Doch selbst dies wird von ihr – unter der Hand – zur Denunziation des Stückeschreibers mißbraucht. Nicht, daß die »Unantastbarkeit« aller Kunst oder Ästhetik, sondern daß diejenige »Brechts [...] zusammenbricht«, will sie beweisen. Anzumerken wäre hier jedoch erstens, daß solch keck behauptete Unantastbarkeit eine pure Fiktion der Kritikerin ist, und zweitens, daß solch »beängstigende Wirklichkeiten«, wie sie, nach Wirsing, von Müller »zutage gefördert« werden und »bislang ungeklärt« herumstehen sollen, schon seit Jahrzehnten, in aller nur wünschbaren Deutlichkeit, bei Brecht selber zu finden sind.²⁰ Es bedurfte, um sie wahrzunehmen, weder einer fatalen Tendenzwende, wie »dringlich« manipuliert »auch immer«, noch eines schmählich reduzierten Pappkameraden »in der DDR«, den man zu einer gänzlich undialektischen »Gegenposition« naiv »fortgeschritten« sein läßt und auf Grund dieser offenbar klerikalen Leistung zur »Eminenz« ernennt. Der dergestalt als Strohmann Aufgebaute und mit »offiziellem« Lob Überhäufte wird sich dafür bedanken!

Er, »der einzige unmittelbare Brecht-Nachfahre, der das Epigonentum hinter sich gelassen hat«, wird sich noch für einiges andere

in Wirsings Orakel zu bedanken haben. Denn an dieser Stelle muß ich nun in der Tat, sozusagen »augenblicklich«, die Fronten wechseln und meinerseits für den so listig ans BRD-Herz geschlossenen DDR-Dramatiker eintreten. Woher nämlich plötzlich die überströmende Liebe, die beinah ehrfürchtige Bewunderung für Müller? Wer (oder was) ist in jenem Orakel »abwesend«, aber zwischen den Zeilen »sehr« nachdrücklich »anwesend«? Etwa ein »Dogma«? Etwa gar das der »Herrschenden«? Weshalb schwelgt Wirsing in Begriffen wie »Korruption« oder »Verlogenheiten«? Weshalb überschlägt sie sich förmlich in verzückten Superlativen von der Art, daß »man« Müller »am ehesten«, nein »liebsten« von Staats wegen »loswerden möchte«? Warum ist er auf diesem »Terrain« unbestritten »der erste«?

Aber muß ich es wirklich aussprechen? Muß ich wirklich sagen, daß Heiner Müller, je weniger er jenseits einer bestimmten Grenze beliebt ist oder beliebt zu sein scheint, es desto mehr diesseits derselben ist? und daß »man« umgekehrt, jedoch nach dem gleichen Schema, der gleichen schizophrenen Logik jeden, der nicht gewillt ist, bei diesem Spiel mitzutun, kurzerhand nach »Ost-Berlin« verbannt wissen möchte? Denn »man« ist »man«: ob »von der« oder jener »Seite«. Was aber geschieht, wenn geschieht, was hier so inständig ersehnt wird, das lehrt, zur peinlichen Genüge, der Fall Biermann. Auch Wolf Biermann war ja »in seinem eigenen Land zu einer ominösen Größe geworden« und erfreute sich deshalb in seinem anderen wachsender Beliebtheit; auch ihn zog »man«, solange »man« ihn »loswerden« wollte, liebreich und bewundernd, voll zärtlicher Dringlichkeit, an die Brust. Doch kaum war er von denen drüben, auf ebenso schmähliche wie tückische Weise, abgeschoben worden, so hatten ihn die hüben bereits verramscht. Müller, der heute so lärmend umworben und rücksichtslos vereinnahmt wird, Müller würde es keinen Deut besser ergehen. Weder er noch Biermann – Wirsing braucht uns daran wahrhaftig nicht zu erinnern – sind Einzelfälle. Beide sind vielmehr symptomatisch. Dies ist das eigentliche, das permanente oder schon wieder permanente »Skandalon«.

Wie stark der Gesamtbereich, der bei solchen Gelegenheiten zum Durchbruch kommt, emotional besetzt ist, verrät nicht zuletzt die Wahl des Begriffs »Beschimpfung«. Denn wieso sind Gegenargumente, vollends wenn sie trifftig sind, Beschimpfungen? (Ich werde, was ich in Frankfurt sagte, nicht noch einmal wiederholen,

möchte aber doch, zur Sicherheit, vor Wirsings haarsträubendem Wortungetüm »Weltzerfalls-Tragik« [und zudem »in Heiner Müllers Welt«!] öffentlich die Flucht ergreifen. Wenn nämlich das ihre Kennzeichnung für Müllers Dramenschaffen ist, so muß ich ihn doppelt in Schutz nehmen. Von ihm stammt dieses Sprachgewölle, dieser begriffliche Galimathias sogenug wie von mir.) Nein, Beschimpfungen – man wird ja, ob man will oder nicht, selber ein wenig vom »kräftigen« Tonfall solcher Berichte angesteckt –, Beschimpfungen sind zum Beispiel die Rüpeleien, die Wirsings Lokalkollege Peter Iden niedergeschrieben hat. Mißliebig ist ihm alles, was er nicht rüde ausschlachten und zur plumpen Anbiederung verwursten kann. »Denn dann tänzelten« – so dieser Schäcker – »die Germanisten herein und spreizten ihr Gefieder, Menschen von der eitlen Spezies sogenannter ›Brechtianer‹. [...] Sie räsonierten hingebungsvoll [...] darüber, ob *Die Maßnahme* eine KP-interne Diskussion widerspiegeln oder die Huldigung Brechts an Stalin sei und ob das Stück formal eher als Tragödie oder als dialektische Übung oder als Therapie-Encounter zu beurteilen wäre.« Dem Peter Iden ist derlei natürlich egal; für ihn hat die Brechtsche *Maßnahme* (ein Werk »schierer Gegenwart« laut Hans Mayer) einen CDU-internen »menschenverachtenden Grundzug«, und damit basta. Er beruft sich für seine Einfälle, die zu den kleineren Brecht-Verleumdungen der Adenauer-Ära gehören, mit hemdsärmeliger Vertraulichkeit auf den »OB« und beschränkt sich im übrigen – auf den »geschlossenen Kreislauf« seiner »Überlegungen«.

Das, Frau Sibylle Wirsing, nenne ich eine »kräftige Beschimpfung«. Jedwedes andere Urteil über Iden, wie es ja, jetzt oder nach ein paar weiteren seiner glanzlosen Längen, fällig wäre, will ich mir verkneifen. Dieses ganze »Encounter« mit ihm ist wirklich nicht bloß trüb, sondern trübselig. Doch »zu lernen« – um ihn ein letztes Mal zu zitieren und nunmehr, zum ersten Male, auch ernst, nämlich nicht nur beim Wort zu nehmen –, zu lernen gibt es daraus, entgegen seiner Meinung, sehr wohl etwas. Denn was dieser »Mutige« von sich gibt, zeugt in Wahrheit von Angst, von nackter Angst: es zeugt von der »Schere im Kopf«, will sagen der Selbstunterwerfung und Selbstzensur gewisser westdeutscher, einst sich rebellisch gebärdender Intellektueller, über die sich im Ausland sogar schon die populären Zeitschriften verbreiten.²¹ Er weiß nur zu gut, wie es um die »Brecht-Dämmerung« (so Rühle

mit Ironie und Vorbehalt) politisch bestellt ist;²² aber anstatt, auf Sibyllenart, ehrlich zu sein, saugt er sich lieber Phrasen aus den Fingern oder plappert leere Behauptungen nach. Sein Verriß ist zugleich eine Ergebenheitsadresse, sein Kollern die verkappte Huldigung eines gewesenen »Papier-Truthahns«.²³

Angesichts solcher Zeugen kann man in der Tat – freilich in anderem Sinne, als Wirsing dies will – von einer »Disposition des Frankfurter Ereignisses« sprechen. Die Denk-, Schreib- und Verhaltensweisen, die in dessen Zusammenhang, dessen Verlauf und vor allem Verfolg ans flackernde Licht der Tendenzwende traten, waren (und sind) repräsentativ. Mindestens ebensoviel wie über Brecht oder seine Wirkung kann man aus ihnen über die Lage in der Bundesrepublik erfahren. Und deren kulturpolitische ›Szene‹ ist allerdings – freilich wiederum anders, als Wirsing meint – eine »düstere«. Sie ist es in mehrfacher, zum wenigsten zweifacher Hinsicht. Denn die meisten ihrer Vertreter kennzeichnet entweder ein allzu gutes oder, weit häufiger noch, ein schlechtes ideologisches Gewissen. Was immer an dieses röhrt, wird um jeden Preis verdrängt, wohingegen jenes sich darin äußert, daß es alle Kritik, Hals über Kopf, selber unter Ideologieverdacht stellt. Als ob, wer von westdeutschen Wendungen nicht erbaut ist, sich darum gleich nach Ostdeutschland wenden – *sich für es verwenden* – oder überhaupt von deutschen Dingen abwenden müßte! Doch beide Reaktionen, das Verdächtigen wie das Verdrängen, sind ja nachgerade bekannt oder sollten es jedenfalls sein. Was hier überall spukt, sind Wiedergänger, sind Schatten aus der Vergangenheit, sind Gespenster der fünfziger Jahre. Sie sind es, die von allen Seiten ihr Haupt erheben, in Frankfurt oder sonstwo: und zwar keineswegs nur, wenn von Brecht und Müller (oder Artaud) oder von Kroetz und sonstwem geredet (oder geschwiegen) wird. Revenants, wohin man blickt! Revenants am Rande, an der globalen Peripherie! Kaum jemand, der es wagte, sein Auge über den deutschen, gar europäischen Umkreis hinaus auf umfassendere, auf Weltprobleme zu richten!²⁴

– *Kaum* jemand, sage ich. Denn selbst in unserem Falle findet man diesen einen. Günther Rühle ist der weiße Rabe unter den Kritikern. Was zerfällt, hat ja mit Weltproblemen herzlich wenig zu tun, trotz massiger Vokabeln. Ihre »Welt« ist eine inländische, rein innerliche. Rühles Beitrag dagegen – aus dem ich, vorsorglich einschränkend, die Parole von der »Brecht-Dämmerung« zitierte,

die dort ihrerseits zitiert wird –, Rühles kleiner Zweispalter darf zum Schluß, *last but emphatically not least*, mit desto größerem Nachdruck gerühmt werden. Der Frankfurter Kritiker geht dem so anzüglich benannten Phänomen sowenig aus dem Wege, wie er das als Moderator beim Kolloquium tat. Im Gegenteil! Allerdings versieht er jenen Slogan mit einem skeptischen Fragezeichen. Ausdrücklich fragt Rühle, nachdem er die Situation knapp umrissen hat: »Ist es so?« Gäbe es – zugunsten auch Samuel Becketts, beispielsweise – bloß noch jene »Brecht-Müdigkeit, Musealisierung, Langeweile«? Wären also Tendenzen, wie sie sich bei Müller und anderen, auf der Tagung nicht oder nur beiläufig erwähnten Autoren melden, dazu »schlechte Kritiken«, wie sie selbst Manfred Wekwerth und Giorgio Strehler für ihre jüngsten Brecht-Inszenierungen einstecken mußten, wären »böse Worte« wie das von der Brechtschen »Gewerkschaftsdramatik« (so, dem Vernehmen nach, der Gewerkschaftsdramatiker Peter Hacks) tatsächlich »Stoff genug, um von einer ›Brecht-Dämmerung‹ zu sprechen«? Dies Günther Rühles Fragen. Aber sie so stellen heißt sie auch schon verneinen. Bereits die Überschrift, die Rühle gewählt hat, enthält die entscheidende Antwort. *Viele Brechts*, lautet sie lapidar.²⁵ Statt zu grollen oder zu zetern oder einfach gleichgültig die Achsel zu zucken, hält dieser Kritiker nüchtern fest: »Die Betrachtung, aber auch die Wirkung des Brechtschen Werks tritt derzeit in ein ganz anderes Stadium.« Kühl wird vorgeschlagen, die sogenannten »großen Stücke«, die späteren vornehmlich aus dem Exil, »temporär« außer acht zu lassen. »Denn aus dem Brechtschen Werk sind inzwischen andere große, zeitweise nicht beachtete, von ihm selbst zurückgestellte Teilstücke in die Aufmerksamkeit gerückt.« Das könne man »sogar zeitlich bestimmen«. Seit Ende der sechziger Jahre sei der frühe Brecht, seit Anfang der siebziger Jahre das Lehrstückschaffen »Gegenstand neuer Diskussion und Erprobung« geworden: und »seit kurzem [...] treten Brechts Auseinandersetzungen mit der NS-Zeit wieder in den Vordergrund«. Ein vergleichbares »Hervor- und Zurücktreten von Stücken« ereigne sich heute, stellt Rühle zusammenfassend klar, »mit keinem anderen dramatischen Werk eines Autors« außer dem Shakespeares. Und sachlich wird gefolgert: »Brechts Werk erweist eine beständige Spiegelungsfähigkeit für wechselnde Fragestellungen. Es ist erst jetzt ein lebendes Ganzes.«

Aber damit nicht genug. Haben wir nicht, gibt der Kritiker zu bedenken, diesen Brecht »immer ausschließlicher [...] unter Begriffen« rezipiert – Jahre, vielleicht Jahrzehnte hindurch? Wurden nicht, wieder und wieder, seine Stücke »als Demonstration seiner Theorie« angesehen? Rühle wehrt sich mit Recht gegen solche »Prozesse der Einengung«; er konstatiert jedoch ebenso offen Bemühungen, Brechts Schaffen erneut »als Biographie« zu begreifen: nämlich »als Durchgang eines fragenden Mannes durch die Zeit«. Ja, Rühle scheut sich nicht vor dem Eingeständnis, daß ihm das Brechtsche Werk nach wie vor »als ein eigener vielfarbiger Kosmos« erscheint! »Diese Breite des Werkes«, so führt er aus, »hat die Verbreitung sowohl über die Theater der Welt möglich gemacht wie die Vervielfachung seiner Funktionen. Es ist rezipierbar vom bourgeoisen Unterhaltungstheater wie von den politisch arbeitenden Gruppen in der dritten Welt (dort hat es eine ganz neue Rolle). Ist das ›Mangel an Eindeutigkeit‹? Es spricht eher für jene Offenheit, aus der dieses Werk selbst hervorging. Brechts Werk ist heute (trotz der deutschen Inszenierungsprobleme für die Spätstücke) sicher auf dem Höhepunkt seiner Virulenz. Brecht wird mehr gespielt als jeder andere deutsche Dichter. Die Dispositionen der Bühnen bestätigen die ›Brecht-Müdigkeit‹ kaum, nur wird die Wirkungsrichtung eine andere.«

Ich verstehe zwar nicht, was Rühle mit »Mangel an Eindeutigkeit« meint; denn gerade Eindeutigkeit, selbst Einfalt wurde und wird Brecht ja fortwährend vorgeworfen. Zumindest war dies, in wechselndem Ausmaß und Tonfall, in sämtlichen Frankfurter Diskussionen der Fall. Erst recht aber tauchen, was Wunder, Benennungen wie »Vereinfacher« und »Vergrößerer« in den Spalten des Feuilletons auf. Daß derlei »Brecht-Einsichten« minderer Art – für beide zeichnet natürlich wiederum Iden verantwortlich – keineswegs originell sind, ändert nichts an ihrer Flachheit und Verfehltheit, spiegelt indes um so deutlicher jene (bewußte oder unbewußte) Verengung, die von Rühle selber getadelt wird. Meinte er also vielleicht einen ›Mangel aus Eindeutigkeit‹? Meinte er schlicht einen ›Mangel an Vieldeutigkeit‹? Und von wem stammt die besagte Äußerung eigentlich? – Doch wie dem auch sei: Sätzen wie den Rühleschen kann man ansonsten nur rückhaltlos beipflichten. Von dieser einen Bemerkung abgesehen (die am Ende auf einem bloßen Druckfehler beruht) treffen sie allesamt ins Schwarze. Brechts Bedeutung für die Dritte Welt zum

Beispiel, die bei Rühle – endlich – hervorgehoben wird, ist inzwischen gar nicht mehr abzuschätzen. Das Werk des Stükkeschreibers, wie vermittelt auch rezipiert, spielt seine in der Tat »ganz neue Rolle« in Indien wie in Lateinamerika, in Afrika wie im Mittleren Osten. Zeugnisse darüber liegen bereits vor;²⁶ auch waren Vertreter aus solchen Ländern, etwa aus Brasilien²⁷, auf dem Kongreß anwesend. Sie hielten sich zwar, und nicht bloß wegen ihrer Sprachschwierigkeiten, bei den Debatten fast ängstlich zurück; aber ich wünschte, einige der Urteile, die sie dann gesprächsweise fällten, wären an die Ohren derer gelangt, die auf ihre »Ich-Schwierigkeiten«, ihre »deutschen Inszenierungsprobleme« oder pseudo-kritischen Verdunkelungswänge pochen. Hier hätten sich manche über die Aktualität Brechts unterrichten können. Ganz ähnlich aktuell scheint er übrigens auch in bestimmten Ländern Europas, etwa in Dänemark oder Portugal, zu sein oder zu wirken; und beide waren ebenfalls in Frankfurt vertreten. Oder vollends – um nochmals der Dritten Welt zu gedenken – die Volksrepublik China, aus der allmählich die ersten einschlägigen Nachrichten zu sickern beginnen!²⁸ Und so könnte man fortfahren. Satz für Satz könnte man Rühles besonnene Bestandsaufnahme durchgehen und die »Verbreitung« wie »Vervielfachung«, die »Offenheit« wie »Virulenz« des Brechtschen Werkes im einzelnen bestätigen, erläutern, durch konkrete Belege ergänzen. Brecht wird zur Zeit mehr gespielt als jeder andere deutsche Dichter – und zwar weltweit. Der Kritiker Rühle hat recht, so wie er auch als Moderator recht hatte. Zu welch letzterem dem Münchner Wendland freilich nichts Besseres einfiel als ein mißgünstiges Abwinken: des Inhalts, da sei von Rühle »Regeneration« gepredigt worden, »nachdem er sich mit Hinweisen auf vermeintliche neue Brecht-Interessen in der Frankfurter Allgemeinen tags zuvor Mut angeschrieben hatte«. Ich fürchte, was allenfalls Mut verlangt, ist die Entschlossenheit zu Obskurantismus und Provinzlertum, wie sie gewisse Schreiber an den Tag legen.

Am liebsten würde ich ja noch Rühles Schlusswägungen, nämlich ob nicht Brecht aus den »Händen der Intellektuellen« langsam in die des Volkes übergehe, in ihrer Gesamtheit hierhersetzen. Obwohl mich dabei, ich verhehle es nicht, denn doch leise Zweifel beschleichen . . . auch wenn Rühle, anders als Buckwitz, der den gleichen Gedanken beflogt und munter vortrug, sehr vorsichtig argumentiert. Aber kann man tatsächlich, wie »über-

rascht« immerhin, eine »ganz stark« gewordene Zuwendung »vor allem der jüngeren Generation« zu Brecht feststellen? Kann man, jedenfalls für West- oder selbst Ostdeutschland, behaupten, daß sich Brechts Werk »unterhalb« der intellektuellen Auseinandersetzung im (von Rühle zudem mit Gänsefüßchen bedachten!) ›Volk‹ auf einmal »ganz anders« etabliere? Träfe derlei nicht eher – freilich durchaus mittels der Intellektuellen – auf die außerdeutsche, namentlich eben außereuropäische Brecht-Rezeption zu?²⁹ Es wäre gewiß schön, wenn Brecht bei uns, gemäß seinem eigenen Wort vom Fortgeschrittensein und Fortschreiten, statt auf fragwürdige Weise volkstümlich zu *sein*, im Begriff wäre, im wahren Sinn volkstümlich zu *werden*. Rühle, im vorletzten Satz seines Beitrags, verheißt es uns zwar; doch weder daran noch an die zusätzliche Verheißung, wonach diese Hoffnung »um so mehr« erstarke, »je mehr« sich Brechts Werk von der Theorie löse und Theater werde, vermag ich so ohne weiteres zu glauben. Denn wäre nicht eine solche ›Lösung‹ doch etwas wie eine ›Patentlösung‹? Lief sie nicht, nach der zu Recht abgelehnten theoretischen »Einengung«, aufs entgegengesetzte Extrem uferloser theatraлизischer Ausweitung hinaus? Daß andererseits zwischen Brecht und Artaud (von dem sogar hier geschwiegen wird) ein »Bezug [...] überhaupt« fehle, wie mir Rühle nachträglich erklärt hat³⁰, erscheint mir gleich doppelt zweifelhaft. Die »Trennwand«, die angeblich »zwischen den beiden Begriffen ›Gewalt‹ und ›Grausamkeit‹ liegt« – denn Brecht habe sich »der Gewaltfrage gestellt, die die Weimarer Republik beherrschte«, während »Artauds Grausamkeit [...] eine ganz andere psycho-dramatische Welt« beschreibe –, diese massive, undurchdringliche Begriffswand (oder allzu säuberliche begriffliche Trennung) will und will mich nicht überzeugen. Gerade zwischen Gewalt und Grausamkeit bestehen beunruhigende Zusammenhänge, und zumal bei Artaud; was Brecht von ihm scheidet, liegt, meine ich, woanders. (Ich bin wirklich der Allerletzte, *dieses Trennende bagatellisieren* – auf neudeutsch: ›herunterspielen‹ – oder gar bestreiten zu wollen; das dürfte mittlerweile³¹ wohl deutlich geworden sein.) Die Gewaltfrage indes, die sich ja keineswegs auf die Weimarer Zeit beschränkt? Gewalt und Gegengewalt in einer Welt der Grausamkeit, die keinerlei Schranken mehr kennt –? Auch gibt oder gab es schließlich (ich erinnere an Peter Weiss) Versuche, darunter höchst bemerkenswerte, zum Teil unstreitig geglückte, jene Brechtsche

Frage mit der Artaudschen Psychodramatik zu verknüpfen. Man betrachte den Weiss'schen *Marat/Sade!* Und Müllers Gewalt-Ballade *Mauser*, seine orgiastische, grausam verfremdende und befremdlich grausame, aber freilich aus früheren Schaffensjahren stammende Radikalisierung der *Maßnahme*: sie wäre selbstverständlich erst recht in die Betrachtung einzubeziehen! Doch *Mauser* blieb, wenn ich nicht sehr irre, auf der Frankfurter Tagung ebenso unbeachtet und unerwähnt wie so manches andere.³²

Völlig, in jeder Einzelheit, kann ich Rühle also doch nicht beipflichten. Aber das sind, gemessen an unserer Einschätzung des Gesamtphänomens, gleichwohl Lappalien. In allem übrigen stimme ich Rühle grundsätzlich zu. Sein Porträt *Viele Brechts*, diese so treffend beschriftete, so sicher hingeworfene Miniatur, ist gerecht und treu und im wesentlichen auch vollständig. Ich würde lediglich, hie und da, die Farben nicht so »ganz stark« und »ganz anders« auftragen – und unbedingt würde ich, und sei es bloß mit ein paar Strichen, die Züge des Lyrikers in meine Skizze einfügen. Die Brechtschen Gedichte nämlich, wenn irgend etwas, bilden ebenfalls eine »Biographie«; sie sind ebenfalls ein lebenslanger, ein geradezu exemplarischer und vom Dichter selber so verstandener »Durchgang eines fragenden Mannes durch die Zeit«. Und da ihn dieser Weg sogar, wie bekannt, bis zur Japanischen See und bis nach Los Angeles führte (man kann es in den Versen über *Die Landschaft des Exils* [vgl. 10, 830 f.] nachlesen) und da nun ferner soviel von der internationalen Wirkung seines Werkes gesprochen worden ist: so müßten wir wohl, um unser Bild vollends abzurunden, zu guter Letzt der Rezeption Brechts in Japan sowie in den USA einige Aufmerksamkeit schenken. Vom Brecht-Interesse in Tokio oder Osaka wissen wir allerdings vorläufig nur, daß es immens zu sein scheint;³³ was hingegen die Vereinigten Staaten betrifft, wo der Dichter immerhin über sieben Jahre verbrachte, so wissen wir schon erheblich mehr.³⁴ Darauf darf ich vielleicht als Bewohner dieses widersprüchlichen Landes, das sich auch Brecht gegenüber widersprüchlich genug verhält, zumindest mit halber Stimme noch hinweisen.

Denn es geht hier ja nicht darum, Bertolt Brecht zu verteidigen oder – eine Vorstellung, die abermals in die fünfziger Jahre gehört – zu retten. Dergleichen hat er nicht mehr nötig. Worum es allein geht, ist die Wahrheit: die offen zutage liegende wie die verborgene oder bewußt verhehlte. Und unter diesem Aspekt

waren die Frankfurter Diskussionen nebst den durch sie provozierten Reaktionen, falls man die Zeichen richtig zu deuten weiß, so repräsentativ, wie man es sich nur wünschen kann. Gerade auch wo sie, diese wie jene, zu wünschen übrig ließen. Das Kolloquium vom September 1978 trug trotz allem seinen Namen zu Recht. Es zeigte eine Standortbestimmung. Nicht bloß das Häuflein der »Brechtianer«, auch manche andere Gruppierung sah sich gezwungen, endgültig Farbe zu bekennen. »Brecht mit 80 Jahren« verdient unseren Dank.

Ihn hätte man freilich bereits in Frankfurt aussprechen müssen. Doch beim Schlußempfang im Kaisersaal des Römers konnte sich offenbar keine der wortgewandten Zelebritäten, die den guten Hochheimer aus den städtischen Weinbergen tranken, dazu aufraffen. Die vielgeschmähten Germanisten, die so herb gerügt worden waren, hielten sich begreiflicherweise zurück; sie wollten sich nicht noch einmal den Mund verbrennen. So sei unser aller Dank wenigstens hier dem Magistrat der Stadt, ihrem Oberbürgermeister mit seinen Mitarbeitern³⁵, dem Planungsausschuß (Walter Hinck, Hans Mayer, Hans Dieter Zimmermann) sowie allen freundlichen Helfern und Helferinnen verspätet, aber um so aufrichtiger dargebracht. Und zwar im Namen sämtlicher Gäste aus nicht weniger als zehn Ländern, die Frankfurt großzügig zu sich eingeladen hatte. Aus neun von ihnen waren sie gekommen; das zehnte hatte nicht nur dem Autor Müller, sondern noch anderen seiner Bürger die Ausreise verweigert. Selbst Günter Hartung nämlich, der letzte Teilnehmer aus der DDR, stand bloß auf dem Programm, bloß auf dem Papier.³⁶

Anmerkungen

1 In einem Brief vom 10. 8. 1967.

2 Vgl. Reinhold Grimm, *The »Brecht Industry«: A Polemical Assessment*. In: *Monatshefte* 69 (1977), S. 337 ff.

3 Hans-Thies Lehmann/Helmut Lethen (Hrsg.), *Bertolt Brechts »Hauspostille«. Text und kollektives Lesen* (Stuttgart, 1978).

4 Noch grundsätzlicher ist der Essay, auf den Cases sich dabei stützte; vgl. Cesare Cases, *Dal secondo al primo Brecht*. In: *Brecht oggi* (Milano, 1977), S. 21 ff.

5 Vgl. Betty N. Weber, *Brechts »Kaukasischer Kreidekreis«, ein Revolutionsstück. Eine Interpretation [...] Mit Texten aus dem Nachlaß* (Frankfurt, 1978); eine

entsprechende Untersuchung zum Galilei-Drama befand sich in Vorbereitung, als diese junge, eigenwillige und so vielversprechende amerikanische Germanistin im Januar 1979 tödlich verunglückte.

6 Das war bereits während der Tagung der Fall und setzte sich dann, mit schöner Regelmäßigkeit, in fast sämtlichen Zeitungsberichten fort, die dazu Stellung nahmen. Vgl. Peter Iden, *Keine Zukunft für den armen B. B.? Das Frankfurter Kolloquium zum 80. Geburtstag von Bertolt Brecht*. In: *Frankfurter Rundschau* (2. 10. 78), S. 6; Jens Wendland, *Wohlfeile Absagen an den Klassiker Brecht. Das Frankfurter Kolloquium litt an reibungsloser Betriebsamkeit*. In: *Süddeutsche Zeitung*, (3. 10. 78), S. 24; Sibylle Wirsing, *Der falsche Brecht oder falsche Zeugen? Das Kolloquium »Brecht mit 80 Jahren« in Frankfurt*. In: *FAZ*, Nr. 218 (4. 10. 78), S. 25. Erst nachträglich zugänglich wurde mir, als einzige Ausnahme, die sachliche Wiedergabe bei Gabriele Nicol, *Der zweite Tod eines Klassikers. Bert Brechts Entthronung hat begonnen – Ein Kolloquium in Frankfurt*. In: *Frankfurter Neue Presse* (2. 10. 78).

7 Vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Deutschland, Deutschland unter anderm. Äußerungen zur Politik* (Frankfurt, 1967). Besonders bezeichnend ist auch die Formulierung »deutschland, mein land, unheilig herz der völker«; vgl. Enzensbergers Lyrikband *landessprache* (Frankfurt, 1960), S. 12 (Hervorhebung von mir).

8 Zu nennen wäre hier namentlich Massimo Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud* (Torino, 1973). Vgl. zur Diskussion und Kritik meinen im *Brecht-Jahrbuch 1979* enthaltenen Beitrag *Castri oder Die Güte des Puddings*, ferner meinen Aufsatz *Dionysos und Sokrates. Nietzsche und der Entwurf eines neuen politischen Theaters*. In: *Karl Marx und Friedrich Nietzsche. Acht Beiträge*. Hrsg. von R. Grimm u. J. Hermand (Königstein, 1978), S. 152 ff.

9 Auch in Wendts am 10. 2. 1978 vom Hessischen Rundfunk gesendetem »Diskussionsbeitrag« *Zum 80. Geburtstag von Bert Brecht*, der mir noch hinterher zu Gesicht kam, taucht der Name Artaud nicht auf. Vielmehr wird erklärt, daß man »dem Brecht auf die Schliche gekommen« sei; wird wortreich beklagt, daß man nirgends »Abgründe« und »schon gar nie« Verzweiflung oder »andererseits ein besinnungsloses Glück« bei ihm finde; ja, es wird Brecht eine Neigung zu »unverschminkter [sic] teutonischer Rohheit« nachgesagt, die »einen schaudern« mache, »weil sie als der Ausdruck einer Menschenverachtung erscheint, die wenig später ihren Führer fand«. Damit wären wir also endlich wieder bei Heinrich von Brentano und dessen Horst Wessel-Vergleichen angelangt – nur daß sie statt von reaktionären Politikern jetzt von Leuten des Theaters gezogen werden. Aber da man sich nach allen Seiten absichern möchte, hängt man seiner Denunziation vorsichtshalber einen verbindlichen Schnörkel an und schließt: »Mag ja sein, daß bald schon Jüngere auf den Brecht mit andern Augen gucken und ihn neu für unser Theater entdecken.« Dieses neckische Schwänzchen macht das trübe ideologische Kraut freilich nicht mehr fett. Auch war es, nebenbei gesagt, nicht etwa Brecht, sondern Artaud, der dem von Wendt beschworenen Hitler – um ihn noch einmal aufs Tapet zu bringen – einst ein Gedicht gewidmet hat. Sollte Wendt vielleicht deshalb jenen Namen scheuen?

10 So Wendland.

11 So Iden; bei ihm und Wendland auch die beiden folgenden Zitate.

12 Schade übrigens, daß Hans Mayer dem zweiten Sechs- bzw. Zwölfstundentag (wenn man die Theaterabende einrechnet) gesundheitlich nicht mehr ganz gewachsen war und deshalb den Posten des Moderators, den er sich vorbehalten hatte, abgeben mußte. Henning Rischbieter, der Herausgeber von *Theater heute*, füllte zwar beherzt die Bresche und lenkte die Diskussion, breit und gelassen, über die Runde; aber

begreiflicherweise stand für ihn vollends der Stückeschreiber, der Theatermann Brecht im Vordergrund. Mit dem ›anderen Brecht‹ konnte oder mochte weder er noch sein Team sich eingehender befassen. Lediglich Baumgart, der einzige Nicht-Dramatiker auf dem Podium, nahm dazu kurz Stellung. Und er, wie schon vor ihm Peymann, sah hier ebenfalls Ansätze und ließ Möglichkeiten offen.

¹³ Das gilt nicht zuletzt auch für Auslandskorrespondenten, von denen die Berichte der Iden und Kollegen, obgleich nicht ohne eigene Zutaten, fleißig ausgeschrieben wurden. Dafür nur ein Beispiel. In dem sinnigerweise *The Daily Progress* genannten Blättchen der amerikanischen Kleinstadt Charlottesville, die freilich auch eine traditionsreiche Universität beherbergt, las man verspätet, aber deutlich: »The Brecht controversy flared anew recently in Frankfurt when 50 directors, playwrights and professors from Europe and the United States assembled to discuss ›Brecht at 80‹. Young intellectuals made clear that they now find irrelevant the robust mixture of theatrical and political polemic that took Berlin by storm in the 1920s and made Brecht the darling of world stages in the 1950s. [...] Today, cried the young directors in Frankfurt, Brecht is boring and old hat.« Zu diesen jungen Anti-Brechtianern wird dann nicht bloß Kroetz, der sich ja gerade umgekehrt geäußert hatte, sondern ausgerechnet auch Harry Buckwitz gezählt! Die Mischung aus Mißverständnis, absichtlicher Entstellung und nur schlecht verhehltem *wishful thinking* ist bezeichnend genug. Vgl. Alison Smale, *The Brecht Debate: Are His Plays Relevant Now?* In: *The Daily Progress*, 9. 11. 78, S. A10.

¹⁴ Vgl. etwa: »Das war dann doch fast so etwas wie ein ›historischer‹ Augenblick, diese Eröffnung des vom Magistrat der Stadt veranstalteten, dreitägigen Brecht-Kolloquiums durch den Oberbürgermeister Wallmann«; in den »wichtigsten Beiträgen des Kolloquiums« sei »Wallmann [...] zugestimmt« worden; die üblichen »Folgen« der Brechtschen »Verengung« habe »Wallmann besonders« an der besagten Menschenverachtung »des Stücks *Die Maßnahme* nachgewiesen«; usw. usw.

¹⁵ Die angeblich »ahnungslose Formel«, über die sich dieser Kritiker entrüstet, schlägt somit auf ihn selber zurück. Niemand anders als Wendland ist es, der hier »meilenweit« an der Wirklichkeit vorbei- oder im Nebel herum-»tappt« – obzwar, wie zu befürchten steht, seinerseits »räsonierend«.

¹⁶ Beide Begriffe stammen von Enzensberger, der darüber bereits in den fünfziger Jahren das Nötige gesagt hat; vgl. Hans Magnus Enzensberger, *Einzelheiten* (Frankfurt, 1962), S. 186 ff.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 192 ff.

¹⁸ Gemeint ist hier natürlich das Buch von Klaus Völker, *Bertolt Brecht. Eine Biographie* (München, 1976). Ich schrieb darüber – »overstating the case a bit, but surely not too much« – in meiner eingangs zitierten Polemik: »There is hardly a new and truly inspiring idea in this gossipy book, and what actually emerges is not so much Brecht the man and writer but Brecht the sentimental lover and eager bedfellow. It has been no secret, however, that he carried on all kinds of affairs throughout his life, so we really do not need Völker's petty details, especially since they add nothing important or enlightening to our understanding of Brecht or his work. Yet Völker indulges in these trivia at the slightest drop of Brecht's pants. Some of his passages are almost reminiscent of the notorious Courths-Mahler with their singular mixture of bombast and kitsch. [...] Relying heavily on what Ruth Berlau, frustrated and embittered, had told him, Völker cannot but present a one-sided picture – and judging from the arrangement of the photographs in the book, he even does this on purpose. The way Helene Weigel is portrayed, for example, offers ample proof of this prejudice«; vgl. *The »Brecht Industry«*, S. 339. Zum Ausgleich für die polemische

Schärfe meines Urteils, die ja zum Teil auf Gattungszwang beruht, sei hier aber ausdrücklich betont, daß Völkers Buch durchaus einige Meriten hat. Doch gerade Brechts Verhältnis zu Frauen und zur Frage der Frau wird besonders einseitig dargestellt. Dessen eigentliche Komplexität kommt bei Völker kaum zur Sprache. – Die *New York Times*, in ihrer Besprechung der Übersetzung des Völkerschen Buches, gelangt übrigens zu ähnlich kritischen Schlußfolgerungen, und zwar ganz allgemein. Ihr Urteil gipfelt in der so lakonischen wie vernichtenden Formel: »merely facts, no ideas«. Ferner heißt es zusammenfassend: »Klaus Völker [...] is full of information, nonsentences, comma splices, lumpen-Marxist analyses and clichés. He is bereft of critical and stylistic cunning. [...] Worse, he simply doesn't think about his own rich material«; vgl. John Leonard, *Books of The Times*. In: *New York Times*, 7. 12. 1978, S. C 21.

19 Daß Wirsing auch sonst manchmal mit gewissen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, lehrt bereits die Überschrift ihres Artikels: nämlich die provozierende Frage *Der falsche Brecht oder falsche Zeugen?* Beim »falschen Brecht« mag zwar der Doppelsinn des Adjektivs, jedenfalls vom Standpunkt der Kritikerin aus, noch angehen; mit den »falschen Zeugen« aber trafe sie nicht nur diejenigen, die von ihr für die »verkehrten« und wohl auch »falschen« gehalten werden, sondern zugleich diejenigen, die sie eingestandenermaßen für die »richtigen« und »rechten«, ja »aufrechten« und »gerechten« hält. Denn die waren, Wirsings eigenem Zeugnis zufolge, nicht bloß vertreten, sondern zahlreich und lautstark vertreten.

20 Da ich persönlich angegriffen bin, darf ich wohl nicht nur auf eigene Beiträge verweisen, sondern mich damit auch begnügen. Vgl. meinen Aufsatz *Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie. Versuch über ein Lehrstück von Brecht*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 78 (1959), S. 396 ff.; ferner den Beitrag *Geständnisse eines Dichters*, in meinem Sammelband *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters. Fünf Essays und ein Bruchstück* (Frankfurt, 1979), S. 7 ff.

21 Vgl. etwa David Zane Mairowitz, *Scissors in the Head. West Germany's Extreme Reaction to Extremism*. In: *Harper's [Magazine]*, Bd. 256, Nr. 1536 (May 1978), S. 28 ff.

22 Man vergleiche etwa die Mischung aus Einsicht und Absicht im folgenden Satz: »Hätte Wallmann nicht den Dramatiker, den Techniker Brecht von dem Politiker Brecht getrennt, was denn doch nicht geht, weil die »Technik« Brechts immer eine Konsequenz seiner politischen Absichten ist – er hätte an diesem Abend ziemlich fehlerlos argumentiert.«

23 Vgl. das gleichnamige Gedicht in Hans Magnus Enzensbergers Sammlung *Gedichte 1955-1970* (Frankfurt, 1971), S. 153.

24 Wieder ist auf Enzensberger zu verweisen, und zwar insbesondere auf seinen programmatischen Essay *Europäische Peripherie* von 1965; vgl. *Deutschland, Deutschland unter anderm*, S. 152 ff.

25 Rühles Artikel, mit dem Untertitel *Zum Frankfurter Kolloquium*, erschien am Vorabend der Tagung in der FAZ.

26 Vgl. vor allem die wichtige Studie von Magdi Youssef, *Brecht in Ägypten. Versuch einer literatursoziologischen Deutung unter besonderer Berücksichtigung der Rezeption des Stücks „Herr Puntila und sein Knecht Matti“* (Bochum, 1976).

27 Ich nenne, stellvertretend für die anderen, den Regisseur Fernando Peixoto aus São Paolo, der auch Verfasser einer wichtigen Brecht-Monographie ist.

28 Siehe dazu den Beitrag von Wolfram Schlenker (Peking) in diesem Band.

29 Man vergleiche hierzu nochmals das genannte Buch von Youssef.

30 In einem Brief vom 2. 11. 1978.

31 Vgl. hierzu den Aufsatz *Brecht, Artaud und das moderne Theater*, in meinem Sammelband *Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik* (Kronberg, 1978), S. 185 ff.;

32 Erst recht gilt der Zusammenhang mit Artaud, nunmehr offen eingestanden, für die jüngsten Äußerungen aus Müllers Feder; ganz zu schweigen von seiner *Hamletmaschine*. Aber gerade dieses letzte Stück, sein angebliches »Endspiel«, lehrt zugleich wieder, daß Müller selbst sehr viel differenzierter und vor allem skeptischer ist als seine übereifrigen Proselyten; vgl. Heiner Müller, *Mauser* (Berlin, 1978) sowie *Die Hamletmaschine, Heiner Müllers Endspiel*. Hrsg. von Theo Girshausen (Köln, 1978).

33 Seit 1965 ist fast jedes zweite Jahr eine neue japanische Brecht-Monographie erschienen.

34 Vgl. vor allem David Bathrick, *Brecht's Marxism and America*. In: *Essays on Brecht. Theater and Politics*. Ed. by Siegfried Mews and Herbert Knust (Chapel Hill, 1974), S. 209 ff.

35 Ich nenne insbesondere Jürgen Herbst vom Amt für Wissenschaft und Kunst, der uns freundlicherweise auch eine Mappe mit Zeitungsausschnitten übersandte. Ihr ist zu entnehmen, daß insgesamt fast zwei Dutzend Berichte in der westdeutschen Tagespresse erschienen sind. Einige dieser Äußerungen seien zum Abschluß noch angeführt, da sie manche der von mir aufgeworfenen Fragen zusätzlich erhellen. »Brecht wäre, dafür gab das Frankfurter Kolloquium aufdringlich-indirekte Auskunft, ohne die wachsenden Zweifel am Marxismus nicht in den Prozeß der Abwertung geraten«, heißt es zum Beispiel – ein seltener Fall von Ehrlichkeit – bei Uwe Schultz, *B. B. – Objekt einer Unlust. Ein Frankfurter Kolloquium zu »Brecht mit 80 Jahren«*. In: *Stuttgarter Zeitung*, (7. 10. 78). Schultz sieht freilich in Brecht einen »Pathetiker« und glaubt, es sei darum gegangen, »ihn zu feiern!«! – Bemerkenswert, obgleich weniger isoliert, ist auch die Feststellung, daß «eine kunstfreudige und zugleich politisch aktivierte Jugend die Fahne Brechts hochhält und sein Werk als dramatischen Zukunftsschlüssel preist»; so Hermann Hartwig, *Vom B. B., der nicht leiden konnte. Das Frankfurter Kolloquium »Brecht mit 80 Jahren« – Abkehr von einem Großen*. In: *Die Rheinpfalz / Ludwigshafener Rundschau* (7. 10. 78). Sollte Rühle also selbst in diesem Punkt recht haben? – Dagegen lesen wir anderswo: »Eine Frage stellte allerdings keiner: sind wir offen für B. B.? Er bot, mit Vorsicht, immerhin Lösungen. Und die verpflichten. Aber natürlich sind Zeiten denkbar, in denen nach Lösungen nicht mehr gefragt wird . . .« Vgl. Sigurd Baecker, *Wo also steht Brecht? Suche nach der Position: Ein Vorbild stört*. In: *Vorwärts* (5. 10. 78). – Das erste und zugleich beste Schlußwort, wie lakonisch auch immer, stammt jedoch abermals von Günther Rühle. Es erschien, unter der Überschrift *Pfiffe und Diskussionen. Brecht-Colloquium im Römer brachte auch neue Vorurteile*, am 2. 10. 78 in der FAZ und darf hier so gut wie ungetkürzt wiedergegeben werden: »Oberbürgermeister Wallmann hatte [die Tagung] mit einer Rede eröffnet, die dem Dichter Brecht Tribut zollte, die politischen Vorbehalte des CDU-Mannes Wallmann aber deutlich formulierte – mitunter so, als gelte es, noch einmal eine Stadtverordnetenrede gegen eine Brechtaufführung im Jahre 1956 zu halten. Immerhin, Wallmann wollte hier vor diesem Forum, dessen einer Teil ihn denn auch mit Buhrufen und Pfiffen bedachte, nicht kneifen, sich aber hoffentlich auch nicht durch solche »kritischen Töne« gegen parteiinterne Vorwürfe, daß ein CDU-Stadtoberhaupt einen Brechkongreß doch schwerlich veranstalten und finanzieren könne, abdecken. Brecht ist ein Autor für die ganze Welt geworden, also doch wohl erst recht für Deutschland. Es gehört zu den größten Frankfurter Verdiensten nach dem Krieg, daß Harry Buckwitz hier Brechts

Werk mit durchsetzen konnte. Es wäre eine kulturelle Aufgabe für die Stadt, Kongresse dieser Art auch für die Zukunft zu bedenken.« Zusammenfassend schrieb Rühle: »Der Freitag brachte intensive Diskussionen über Brechts Lehrstücke und den *Kaukasischen Kreidekreis*. Es war der Tag der Philologen. Der Samstag wurde der Tag der Theaterleute und der Autoren, die in zwei sehr gut besuchten Podiumsgesprächen Schwierigkeiten im Verhältnis zu Brecht diskutierten. Hier wurde das ganze Feld der derzeit bestehenden Spannungen, psychologischen Hemmungen und auch Ratlosigkeiten Brechts Werk gegenüber deutlich; es gab aber auch energische Schläge durch das Dickicht der Empfindungen und neue Vorurteile.« Liest man solche Sätze, so schöpft man neue Hoffnung: und zwar keineswegs nur für den Umgang mit Brecht, sondern auch, trotz aller gegenteiligen Anzeichen, für das Vorhandensein und Weiterbestehen einer nicht bloß vernünftigen, sondern anständigen und vor allem mutigen Kritik.

36 Das wahre Satyrspiel folgte prompt. Denn vollends peinlich wirkt die Reaktion im Hausblatt des »Brecht-Zentrums der DDR«. Genau jene Journaille, die den Dichter aufs gröbste verunglimpfte, wird dort beifällig zitiert! Vgl. *notate* 11 (Dez. 1978), S. 6.

Jan Knopf (Karlsruhe)
Die Lust der Unwissenheit
Zu Hans Dieter Zimmermanns
»Die Last der Lehre«

Ich war beim Frankfurter Brecht-Kolloquium nicht dabei, um es gleich zu sagen; glücklicherweise nicht. Denn ich wäre sonst vielleicht in die beschämende Lage geraten, entweder laut und öffentlich aufzuschreien und die illustre Versammlung zu sprengen (oder wenigstens den Versuch dazu zu wagen, obwohl es fraglich ist, ob heute überhaupt noch etwas erschüttern kann, außer der Überzeugung des eigenen Ichs) oder eben stillzuhalten wie die – ich weiß nicht wieviel hundert – Brechtkenner, -liebhaber, -nachfolger, -totengräber etc., die dem Ereignis bewohnten. Aber ich darf hier wohl das Wort ergreifen, weil Zimmermann mich zum Ausgangspunkt wählte, um seine These, daß der Theoretiker Brecht dem »Praktiker«, dem Stückeschreiber, sozusagen davongelaufen sei, abzusichern. (Es ist wahr: es ist viel von Brechts Theorie gesprochen worden, zu viel vielleicht, vor allem: bevor man die Dramen selbst analysierte. Aber der objektive Grund lag wohl doch darin, daß der Kalte Krieg – und die schlechte Verwertung des Stückeschreibers in den Theatern – das ästhetische Werk so verschüttet hatten, daß es erst einmal mit Hilfe der Theorie wieder ausgegraben werden mußte.)

Zimmermanns Schlußwort – wer gab es ihm? – ist dermaßen von Kenntnissen Brechts, seiner Theorie, seines Werks unbelastet, daß nur des armen B. B. Wort paßt: hier wirft einer dem roten Hut vor, daß er blau ist und nicht grün. Es ist bekannt, daß gerade Unwissenheit dazu neigt, die Vehemenz und subjektive Überzeugtheit der Argumente entschieden zu steigern. Die Frage aber ist: Warum hören sich das die Kenner (etc.) geduldig an? Warum drucken es die Zeitungen als repräsentativ ab?

Zimmermann formulierte fünf Thesen; alle diese Thesen sind falsch und lassen sich leicht widerlegen.

1. These: Brecht habe das hohe Reflexionsniveau seiner Theorie in den späten Stücken nicht einlösen können. Beweis: *Der kaukasische Kreidekreis* sei von »erschreckender Simplizität«,

verkünde eine »verlogene Idylle« (Vorspiel!) und zeige damit, daß Brecht auf eine »präreflexive Stufe« zurückgefallen sei. Einzig Azdak habe noch einen »Abglanz vom frühen Baal«. Daß der frühe Brecht und dann vor allem *Baal* heute gelobt zu werden pflegen, gehört ins modische Bild – wie auch die Tatsache, daß sich alle plötzlich einig zu sein scheinen, es sei die Zeit des Lyrikers Brecht gekommen (warum wohl?). Baal wird jetzt allenthalben empfohlen: der Anarchist ist offenbar die einzige Person, mit der sich die Bürger noch zu identifizieren vermögen. Diese *Kreidekreis*-Kritik ist billig und schon jahrzehntelang abgestanden: sie stammt aus dem Kalten Krieg und stellt eine – Zimmermann mag das nicht wissen – bewußt bösartige Lesart des Stückes dar (vorgetragen u. a. von den Brechtkennern Otto Mann und Martin Esslin). Wer bereit ist, das Vorspiel zu lesen – das *Nachspiel der ersten Fassung* gehört übrigens zur zweiten Fassung (das ist ein Fehler des Materialienbandes, dessen Reproduktion Zimmermann freilich nachzusehen ist): es gibt zwei davon, und zur zweiten Fassung des Vorspiels entstand erst das *Nachspiel (ad libitum* und von vornherein nicht als integraler Bestandteil des Stücks gedacht) –, wer also bereit ist, das Vorspiel wirklich zu lesen, der könnte bemerken, daß es in ihm um eine notwendig gewordene Neuorientierung nach dem Zweiten Weltkrieg (Niederwerfung der Hitler-Armeen) geht (weit weg von Idylle) und daß die Frage verhandelt wird, wie der Wiederaufbau angemessen zu bestreiten ist. Dabei stellt sich die Situation für die Kolchosemitglieder so dar, daß alle »Vergnügungen«, wie es heißt, »rationiert« werden müssen: »der Tabak ist rationiert und der Wein und die Diskussion«. Dennoch besteht der Vorsänger – vom Partei-Sachverständigen zur Kürze gedrängt – auf der notwendigen Länge seiner Erzählung (das zweite Vorspiel – zu dem, wie gesagt, das *Nachspiel* gehört – stellt dies entschiedener als die erste Fassung heraus und setzt pointiert an den Schluß das »Nein« des Sängers). Das heißt: alles wird rationiert, nur die Arbeit nicht und die Kunst nicht. Unterhaltung ist nicht mehr Gegensatz zum Unterhalt: beide gehören notwendig zusammen. Das ist der Sinn des Vorspiels, zu dem dann die Geschichten (von Grusche und Azdak) nicht in gleichnishaft Parallelität treten, wie die Kurzschlüssigen immer behaupten – weil sie von Geschichte offenbar noch nichts gehört haben –, sondern in ein historisches Verhältnis: die Lösung, die der *Kreidekreis* vorschlägt, ist keine gesellschaftliche Lösung,

nicht für die gesamte Gesellschaft möglich; die Betroffenen machen sich auch sinnvollerweise aus dem Staub. Daß sie überhaupt möglich wird, ist ein fast unglaublicher Zufall – deshalb auch werden beide Geschichten nicht parallel bzw. integriert erzählt, sondern nacheinander: es ist unwahrscheinlich – in der geschilderten Gesellschaft –, daß Grusche und Azdak überhaupt aufeinandertreffen, und es ist unwahrscheinlich, daß Azdak überhaupt Richter ist, sein darf (der Großfürst vermutet, weil Azdak ihm einmal geholfen hat, einen Parteigänger in ihm: das Amt erhielt er, nachdem er bereits halb totgeschlagen war; nur der »persönliche Wink« – also wieder ein Zufall höchster Sorte – verhalf ihm dazu). Azdak ist ein Anarchist, der für einen Moment Richter des Staates sein darf, gegen den er angetreten ist (die Lösung des Stückes ist also märchenhaft – damit aber eben in *dieser* Gesellschaft nicht möglich). Die »Gegenwart«, so Klaus-Detlef Müller, bei dem Zimmermann es hätte nachlesen können, »erscheint als Schlußpunkt einer historischen Entwicklung, als [man müßte ergänzen: mögliche, noch nicht realisierte] Verwirklichung geschichtlicher Tendenzen«.

Im übrigen: die jetzt so hochgelobten Brecht-Figuren Baal, Azdak, Puntila (Anarchisten und Säufer) sind keine Brecht-Figuren, allenfalls Baal kann dies beanspruchen: Azdak stammt aus einem chinesischen Stück, Puntila von Hella Wuolijoki, und selbst Baal ist eine Figur, die nicht unbeeinflußt von Johsts *Einsamem* entstanden ist; ich sage dies, weil man – wenn man schon mit Brecht abrechnen will – das gleich ganz tun kann: es stammt nichts von Brecht, alles nur Irrtum.

2. These: Brecht habe die Kunst zur Magd der Wissenschaft gemacht und deshalb *in praxi* versagt. Beweis: Brechts Theater sei nur »Illustration wissenschaftlicher Erkenntnisse«; Literatur werde so zur »Didaktik der Wissenschaft«, wobei das, was Brecht Wissenschaft nenne, der Marxismus nämlich, bereits Vereinfachung wäre, also sich die »Vereinfachung einer Vereinfachung« ergäbe. Entsprechend sei Brechts Werk vom Optimismus geprägt, vom Fortschrittsglauben etc.; aber: »Brechts Optimismus, die Wissenschaft habe die Erde schon fast bewohnbar gemacht, können wir heute nicht mehr teilen. Wir fürchten, die Wissenschaft könnte die Erde unbewohnbar machen.« Schon wieder sitzt Zimmermann der Mode auf: es hat sich herumgesprochen (inzwischen haben es ja alle gemerkt!), daß das mit dem Fortschritt nicht

so ganz klappt (weshalb wir uns denn wieder auf die riskante, »lebensgefährliche Reise in den Körper«, so Michael Krüger, zu begeben haben); und weil die Nachricht von der Furcht so neu ist, kann es nicht sein, daß womöglich schon früher – als niemand hören wollte – jemand ähnliches gesagt haben könnte. Also: Fall Galilei. In der ersten Fassung – kannte Zimmermann seinen Brecht, hätte er jubilierend dort einen scheinbaren Beweis finden können – glaubt Brecht mit seinem »Helden« tatsächlich noch an den »Fortschritt«, ist er optimistisch, allerdings ganz anders, als dies gemeinhin kolportiert wird. Die erste Fassung hat noch nichts mit der Atombombe zu tun (sie war fertig, ehe die Ergebnisse öffentlich mitgeteilt waren – nachzulesen bei Ernst Schumacher), sie sieht vielmehr den Fall Galilei unter dem Gesichtspunkt der notwendigen »Enteignung« des Wissens (ich glaube, dieser Gesichtspunkt ist nicht unaktuell): weil der Wissenschaftler nicht zu seiner Wahrheit steht, sie verrät, seine Wissenschaft verkauft, muß er enteignet werden – durch die anderen; es geht darum, daß Wissen nicht Geheimwissen im Dienste von Firmen, Staaten sein darf (soll), eine Stellungnahme gegen die Praktiken, an die wir uns inzwischen gewöhnt haben (»Atom-Spione« etc. etc.). Wir leben zwar in Demokratien, die demokratische Kontrolle aber über die Wissenschaft ist gering; unsere Wissenschaftler schwören zwar, wenn sie ihren Doktortitel erhalten, nur der Wahrheit zu dienen, sie schwören aber Meineide (wer sich daran hält, verliert entweder seinen Arbeitsplatz oder landet im Gefängnis – es gibt noch deutlichere Fälle: die Rosenbergs; sie landeten auf dem elektrischen Stuhl). Die erste Fassung glaubte noch, daß die Wahrheit dennoch – durch die Enteignung der Wissenschaft – durchzusetzen sei (und läßt Galilei entsprechend »gut« wegkommen: die *Discorsi*, indem sie enteignet werden, finden allgemeine Verbreitung: freilich, sie sind bereits wieder in Latein geschrieben). Die späteren Fassungen – nun unter dem Eindruck der Atombombe – machen diese Lösung zum Anachronismus (Brecht hat dies gelernt): die Bombe gibt, in der Hand von wenigen, aber mit massenhafter Wirkung, den einzelnen eine Macht zurück, die die Enteignung des Wissens zwar nicht aufhebt, aber in ihrer unmittelbaren politischen Bedeutung erheblich schwächt. Da sind welche, die können die Bombe einfach ohne wirksame Kontrolle der gesamten Öffentlichkeit einsetzen, und die Wissenschaftler arbeiten ihnen bereitwillig (ihre Eide vergessend) in die Hände. Der

Galilei der späteren Fassungen sagt deshalb: »Ich halte dafür, daß das einzige Ziel der Wissenschaft darin besteht, die Mühseligkeit der menschlichen Existenz zu erleichtern. Wenn Wissenschaftler, eingeschüchtert durch selbstsüchtige Machthaber, sich damit begnügen, Wissen um des Wissens willen aufzuhäufen, kann die Wissenschaft zum Krüppel gemacht werden, und eure Maschinen mögen nur Drangsal bedeuten. Ihr mögt mit der Zeit alles entdecken, was es zu entdecken gibt, und euer Fortschritt wird doch nur ein Fortschritt von der Menschheit weg sein. Die Kluft zwischen euch und ihr kann eines Tages so groß werden, daß euer Jubelschrei über irgendeine neue Errungenschaft von einem universalen Entsetzensschrei beantwortet werden könnte« – geschrieben nach Hiroshima, 1945. Verfügt Zimmermann nicht über den 3. Band der *Werkausgabe* (dort S. 1340 f. nach der deutschen Fassung von 1956)?

Zum Thema »Kunst« und »Wissenschaft« – das in Kürze nicht zu behandeln ist – nur soviel: Brechts Theater verstand sich nie (und er hat sich dagegen auch explizit gewendet) als »wissenschaftliches Theater«, sondern als »Theater des wissenschaftlichen Zeitalters« (und das ist etwas ganz anderes; Lektüreempfehlung: *Der Messingkauf*). Brecht hat nicht auf der Bühne gezeigt, was die Wissenschaft auch zeigt (das ist sowieso ganz großer Blödsinn: wo sind denn die wiederholten »Bilder«?), er hat sein poetisches Verfahren analog zum wissenschaftlichen Verfahren entwickelt, und zwar um das »Zusammenleben der Menschen« und seine Bewegungsgesetze sichtbar zu machen, also »sehen« zu lehren, wo immer nur geglotzt wird. Die Analogie resultiert aus der Erfahrung, die etwa in der Literaturwissenschaft bei Thomas Mann ausgiebig beschwatzt wird, daß die Kunst – wie sie es im Naturalismus vielleicht einmal glauben mochte – notwendig auswählt, ausspart, arrangiert, wenn sie »Realität abbildet« (*Joseph und seine Brüder* als aufgeblätterter *Genesis*-Bericht, aber dennoch nicht »die Realität« treffend). Modisch ist heute die Folgerung: also ist alles bloß subjektiv, jedes Streben nach Objektivität etc. Irrtum. Brecht zog daraus den wissenschaftlichen Schluß – ohne ihn gäbe es keine Wissenschaft –: Verzicht auf das »Ganze«, »die Realität«, »den Überblick« (die neuzeitliche Perspektive übersah die Wirklichkeit nicht mehr: »übersehen« im doppelten Wort Sinn), dafür aber Erfassung dessen, was wirklich zugänglich ist. Im wissenschaftlichen Experiment werden Naturvorgänge künstlich

(nicht subjektiv) aufgebaut und isoliert (wenn sie funktionieren, sind sie reproduzierbar: das ist die Technik!). Sie geben ein gebautes, montiertes, aber auch notwendigerweise »reduziertes«, vereinfachtes Bild der Wirklichkeit wieder, und sie zeigen zugleich – vorausgesetzt: sie sind richtig –, wie ein Teilbereich der Wirklichkeit funktioniert (erst daraus werden dann die »Gesetze« gefiltert in mathematischer Sprache, mit denen sich dann wiederum die »Wirklichkeit« beherrschen läßt). Dies realisieren Brechts Bilder; bzw. sie versuchen, es zu realisieren; auf der Bühne, dabei Kunstprodukt und Wirklichkeit nicht verwechselnd, wie es seine Kritiker immer wieder einreden wollen.

3. These: Brecht stehe noch in der »vormodernen« Tradition, der Aufklärung des 18. Jahrhunderts nämlich. Beweis: Brecht stelle das *docere* (Belehren) in den Vordergrund, und: die jungen Arbeiter in Ostberlin gingen lieber ins Metropol-Theater (es wird die Wiener Operette zelebriert) als ins Theater am Schiffbauerdamm. Zimmermann bleibt sich treu – und er folgt der Mode: Aufklärung ist vormodern, vorklassisch (prähistorisch: man faselt wieder von der Sagbarkeit des Unsagbaren, die Chöre der *Götterdämmerung* jubilieren wieder); er bestätigt sich, daß er auf der Höhe der Zeit ist (und welche Höhen sind das nicht!). Wie schon bei der 2. These weigert sich Zimmermann, ein poetisches Beispiel anzuführen, und argumentiert statt dessen mit der Theorie, die massenhaft Belege dafür bietet, daß er auch sie nicht kennt. Brechts sogenannter Glaube »an die völlige rationale Durchschaubarkeit der Welt« wird gleichgesetzt mit der Tatsache, Brecht habe nur völlig klare, einfache, marxistischer Lehre zugängliche, also primitive Bilder der Welt hergestellt. Dazu ein Zitat des Philosophen aus dem *Messingkauf*: »Wir wollen nach Verabredung möglichst wenig von der Kunst, ihren eigenen Gesetzen, Beschränkungen, Vorzügen, Verpflichtungen und so weiter reden. Wir haben sie zum bloßen Mittel degradiert, mit Füßen getreten, vergewaltigt, entrechtet und versklavt. Wir fühlen uns nicht mehr verpflichtet, die dumpfen Ahnungen, unterbewußten Kenntnisse, übermächtigen Gefühle und so weiter auszudrücken. Aber unsere neue Aufgabe erfordert allerdings, daß wir, was zwischen den Menschen vorgeht, in aller Breite, Widersprüchlichkeit, in dem Zustand der *Lösbarkeit oder Unlösbarkeit* vorlegen. Es gibt nichts, was nicht zur Sache der Gesellschaft gehört. Die klar bestimmten, beherrschbaren Elemente haben wir vorzufüh-

ren in ihrer Beziehung zu den *unklaren, unbeherrschbaren*, so daß also auch diese in unserm Theater vorkommen« (16, 571 f.; Hervorhebung von mir). Freilich – Brechts Ziel war, auch die unklaren, unbeherrschbaren Elemente klar, beherrschbar zu machen, und zwar aus folgendem Grund: »In der Tat sind die gegenseitigen Beziehungen der Menschen undurchsichtiger geworden, als sie je waren. Das gemeinsame gigantische Unternehmen, in dem sie engagiert sind, scheint sie mehr und mehr zu entzweien, Steigerungen der Produktion verursachen Steigerungen des Elends, und bei der Ausbeutung der Natur gewinnen nur einige wenige, und zwar dadurch, daß sie Menschen ausbeuten. Was der Fortschritt aller sein könnte, wird zum Vorsprung weniger, und ein immer größerer Teil der Produktion wird dazu verwendet, Mittel der Destruktion für gewaltige Kriege zu schaffen. In diesen Kriegen durchforschen die Mütter aller Nationen, ihre Kinder fest an sich gedrückt, entgeistert den Himmel nach den tödlichen Erfindungen der Wissenschaft« (16, 669 f.). Was Zimmermann an »Moderne« anbietet, von der er – da hat er ausnahmsweise recht – Brecht trennt, das ist eben das unbewußte Konglomerat aus Unsagbarem, Unsäglichem, der ganze große überkommene Schlamm des Irrationalen, der uns heute als größte neueste Erkenntnis offeriert wird (Nietzsche-Renaissance, und auch er meinte es anders). Es ist kein Wunder, daß Zimmermann – noch einmal den Argumenten des kalten Brecht-Kriegs erliegend – wiederholt, daß bei Brecht »Röhren und Bewegen« ganz in den Hintergrund gedrängt seien (wieder ohne poetisches Beispiel). »Woher kommt es, daß dem Messingkäufer«, fragt Brechts Dramaturg, »immerfort von den Bürgerlichen Mangel an Gefühl vorgeworfen wurde, eine Sucht, das Gefühlsmäßige zugunsten des Verstandesmäßigen auszurotten?« Und der Philosoph darauf: »Das Vernünftige bei ihm löste in ihren Seelen keine Gefühle aus. Ja, ihr Gefühl rebellierte gegen ihn und seine Vernunft. Er war ihnen bei weitem zu kritisch. Dabei appellierte er nie an ihre Vernunft, nur an die ihrer Feinde. Auch war bei ihm Kritik nur ein Teil der praktischen Änderungsmaßnahmen. Die Klagen über den Lauf von Flüssen und den Geschmack von Früchten sammelte er als einen Teil der Arbeit, deren anderer Teil die Abdämmung von Flüssen und die Veredelung der Obstbäume war. Seine Kritik war etwas Praktisches und damit unmittelbar auch Gefühlsmäßiges, während das, was sie als Kritik kannten, ins

Ethische ging, anstatt ins Praktische, das heißt im Gefühlsmäßigen verblieb« (16, 618). Sogar Nietzsche verspottete diese – man kann ruhig sagen: unrealistische – Haltung als das aufdringliche, wehleidige, mitleidige, aber nichts ändernde Gebaren der Moralapostel (sie häufen sich wieder). Um auch ein poetisches Beispiel, ein bekanntes, zu nennen: Um sich über die Verbindung von Kritik, Produktivität, Gefühl und körperlicher Haltung zu informieren, reichen die ersten Seiten des *Galilei* aus; dort wird auch vorgeführt, was Brecht unter »Lehre« versteht. Der Kritiker, das ist ihm nicht übel zu nehmen, ist auf schlechte Schulen gegangen, die ihm das Lernen dadurch verleidet haben, daß er gezwungen wurde, unverstandene und unverstehbare »Weisheiten« besinnungslos zu reproduzieren (Stichwort: »Moderne«). Aber muß er das unbedingt Brecht vorwerfen? Zu erinnern ist auch (selbst das ist beim wieder hervorgezogenen Nietzsche – bei bewußter Verwendung – zu lernen; Stichwort: »Fröhliche Wissenschaft«), daß die Verbindung von Gefühl mit Produktivität und Erkenntnis eine Erfahrung ist, die sich seit der Renaissance manifestiert hat, aber immer wieder erfolgreich unterdrückt wurde (vgl. Galileis Widerruf; Lektüreempfehlung: Hans Blumenbergs Bücher *Die Legitimität der Neuzeit* und *Die Genesis der kopernikanischen Welt*). Auch die Tatsache, daß die »jungen Arbeiter« lieber in die Operette gehen und nicht zu Brecht, kann nur der einseitig auf Brechts Theater projizieren, der *partout* die gesellschaftlichen Zusammenhänge übersehen will, in denen auch es steht. Wer den »Funktionswechsel des Theaters« innerhalb der Institution Theater – und innerhalb der gegenwärtigen Gesellschaften – erwartet, der ist offenbar auch lieber in die Wiener Operette gegangen. Warum vermag das – auch noch so fortgeschrittene – bürgerliche Theater (zu dem Brecht sein episches zählt – nachzulesen in den Theaterschriften) den Funktionswechsel des Theaters nicht zu vollziehen? »Sein Klassencharakter verhindert, daß es die Konsequenz zieht« (15, 224). Brecht war bescheidener, als die Kritiker es fordern – möglicherweise nur mit dem Lehrtheater nicht, mit dem er erst einmal die Institution, das »Produktionsmittel« Theater, umgehen wollte –, er wollte »die Welt so darstellen, daß sie beherrschbar wird« (15, 261) – letzteres aber nicht auf dem Theater, sondern in der Realität (das ist ein kleiner Unterschied).

4. These: Es gäbe keine Anhaltspunkte dafür, daß Brechts Theater die beabsichtigten Wirkungen auch erreicht hat. Der Beweis, weil schwierig, wird damit geführt, daß Brecht dem Zuschauer bereits im Stück eine Rolle zugewiesen habe, die seine Lösung präjudiziere: im *Kaukasischen Kreidekreis* müsse er das Märchen akzeptieren (er kann sich nicht auf die Seite der Fürstin stellen); im *Guten Menschen von Sezuan* sei der Schluß nur vermeintlich offen. – Zum märchenhaften Schluß des *Kreidekreises* vergleiche man meine Ausführung zur 1. These: es ist ein Märchen, ihn als »realistische Lösung« aufzufassen. Die angebliche Geschlossenheit des *Guten Menschen* geht immer noch von der widerlegbaren Fehlinterpretation aus, daß Shen Te jemand anderes wäre als Shui Ta (sie ist Shui Ta); es ist typisch, daß man, nur weil man Identifikation braucht (Einfühlung), eben Brechts Bild übersieht: der gespaltene (aufgeteilte, zerteilte) Mensch des Kapitalismus, der den Widerspruch von privater Wohlstandigkeit (Sonntagsmoral etc. = Shen Te) und öffentlicher Rolle (Geschäftsgebaren etc. = Shui Ta) vorstellt, einen Widerspruch, der sich auch oft im – als unverständlich beschriebenen – Verhalten der KZ-Schergen objektiviert hat (braver Familienvater, lieber Hundeführer – brutaler Schinder und Mörder; vgl. *Holocaust*). Die Götter am Ende entschwinden, weil sie den halben guten Menschen (Shen Te) als ausreichenden Beweis dafür ansehen, daß die Weltordnung (umgekehrte alte Frage nach der Theodizee) »gut« ist, also unverändert bestehen kann. Der Schluß ist nicht im Sinne der »Geschichte« offen: da entscheidet man sich für die Verschleierung der Realität, welche die Kritiker wissenschaftlich absichern, die darin die Tragödie der Shen Te realisiert sehen. Offenheit des Schlusses heißt: das Stück könnte möglicherweise ein Bewußtsein des vorgeführten »gesellschaftlichen Seins« vermitteln, eine reale Lösung aber gibt es nur in der Realität, nicht auf dem Theater. Die Frage kann also, wenn man nach den »beabsichtigten Wirkungen« fragt, nur lauten: Hat Brechts Theater es vermocht, dieses Bewußtsein zu vermitteln? Zur Beantwortung ist – auf ein wenig Realität der Brecht-Rezeption zu verweisen: auf die drei Kampagnen gegen B.B., 1953 (bis 1956), 1961 (bis 1962), 1978 (bis ?), und auf die Tatsache, daß es in der Bundesrepublik immer noch Kultusbehörden (ihr Name ist Hohn) gibt, die meinen, Brechts Texte aus den Lesebüchern der Kinder entfernen zu müssen. Frage: Wovor haben die Kampagner Angst (gehabt)?

These 5: Die in den Stücken implizierte Rolle des Zuschauers sei so festgelegt, daß ihm keine Wahl gelassen werde; wenn der Zuschauer Stellung nehme, so gezwungenermaßen gegen die Stücke, deren »Aussage«. Folgt also noch der notwendige Hinweis auf die Parabel bei Brecht, der – mit Günter Kunert – unterstellt wird, sie bestätige Gewußtes, sie zeichne sich durch die »Unart der Pädagogen« aus, sie wüßten alles besser (die Schulen waren wirklich schlecht – offenbar auch die der DDR). Schon in der *Mutter* hat Brecht (»klassisch«) vorgeführt, wie produktiv gelernt wird (der lernende Lehrer, der lehrt und belehrt wird). Oder sollte ich lieber wieder auf den *Galilei* verweisen (den man vielleicht gerade noch kennt)? Besser ist es, eine Parabel Brechts zu nehmen, nämlich die vielgescholtene Geschichte vom *Aufhaltsamen* [nicht: »unaufhaltsamen«!] *Aufstieg des Arturo Ui*, die ja – Brecht vereinfacht – eben eine Parabel der Hitler-Geschichte ist: »Im ›Arturo Ui‹ wirkt heute nur noch die krampfhafte Übersetzungsmühsal nach, da Hitler ohnehin auf keinem Podest mehr steht [was bezweifelt werden darf]. Der Zuschauer bemerkt, wie wenig das Stück ein Eigenleben hat, weil er dauernd in Versuchung ist, sich die Bühnenvorgänge in die historische Wirklichkeit zurückzubuchstabieren – ein ›Puzzle in Zeitgeschichte für Anfänger‹ (Hellmuth Karasek). Auch dies Urteil zeugt von profunder »Brecht-Kenntnis«, wobei zu vermuten ist, daß der Interpret noch nicht einmal das Stück gelesen (oder gesehen) hat – oder dabei schließt: denn das »Puzzle« liefert das Stück selbst, nachgestellt jeder Szene, nachzulesen in jeder Brechtausgabe, vorgeführt auf Projektionstafeln, womöglich mit entsprechenden Filmen, in jeder Aufführung. Aber wichtiger ist Folgendes (seit 1974, das heißt seit Helfried W. Seligers Buch *Das Amerikabild Bertolt Brechts*, allgemein zugänglich): das Stück beschreibt nicht die Geschichte Hitlers, sondern – bis in alle Einzelheiten hinein – die Al Capones (einschließlich des gesamten Personals); Al Capones Geschichte hat Brecht aus Darstellungen, die den Aufstieg des Gangsters in genauer Parallelle zum Aufstieg der großen Self-Made-Men Rockefeller und Ford geschildert haben – und diese Geschichte eben paßt – welch merkwürdiger Zufall – auch auf die Geschichte Hitlers (weshalb Brecht auch entgegen sonstigem Usus die Tafeln den Szenen *nachstellt*).

Es ist zu befürchten, daß diejenigen, die Brecht Einfachheit vorwerfen, an ihrem eigenen einfachen Weltbild gescheitert sind.

Wissen belastet, freilich nur: wenn man die falschen Schulen besucht, und vor allem dann: wenn man die Schulen, die man besuchen mußte, bereits verlassen hat.

III. Besprechungen

Ernst und Renate Schumacher,
Leben Brechts in Wort und Bild
(Berlin: Henschelverlag, 1978), 439 Seiten.

Zwei Jahre nach Erscheinen von Klaus Völkers Brechtbiographie legt der Henschelverlag eine umfangreiche, großformatige Bildbiographie vor. Für den Text zeichnet Ernst Schumacher verantwortlich, das Bildmaterial wurde von Renate Schumacher beschafft. Bilder begleiten nicht nur in reichlicher Anzahl den Text, sondern jedem der fünf Kapitel ist außerdem ein Teil mit Bildtafeln beigegeben. Den Abschluß bilden fünfzehn farbige Bildseiten mit Bühnenzeichnungen von Caspar Neher, Teo Otto, Heinrich Kilger und Karl von Appen. Neben bekannten Bildern bringt das Buch viel zusätzliches Bildmaterial zu Brechts Leben und Schaffen, von Familienphotos und Dokumenten über die Menschen, mit denen Brecht zu tun hatte, bis zu Werkaufnahmen. Hinzu kommt eine große Anzahl Illustrationen zur Zeitgeschichte.

Aber auch vom Text her ist dieses Buch eine begrüßenswerte Ergänzung zu Völkers Biographie. »Am Ende des Jahrhunderts, in dem die Bourgeoisie ihre Herrschaft über die Erde ausdehnte und sich gleichzeitig in einen unerbittlichen Kampf mit dem Todfeind, den sie selbst gezeugt hatte, dem Proletariat, verwickelte, wurde Eugen Berthold Brecht [...] geboren.« So beginnt das Buch, und dieser unmißverständliche Standpunkt wird bis zum Ende beibehalten. Schumachers Text ist voll von zeitgeschichtlichen und ideengeschichtlichen Hinweisen. Im ersten Kapitel (*Von Augsburg über München nach Berlin*) spürt er besonders sorgfältig den Gründen für Brechts Abkehr vom bürgerlichen Elternhaus nach. Die Schilderung der Augsburger Zeit mit ihrer Mischung aus »Natur« und Kleinstadt und damit der Quellen, die Brechts Sprache, Bilder und Menschendarstellung erstehen ließen, gehört zu den gelungensten Teilen des Buches. Interessante Perspektiven ergeben sich ferner – gerade in den ersten beiden Kapiteln – dadurch, daß Schumacher nicht streng chronologisch erzählt, sondern durch Vorwegnahme späterer Werke oder Ereignisse Querverbindungen innerhalb des Brechtschen Werkes sowie

literar- oder zeitgeschichtliche Bezüge schafft. Vor allem die Stücke und ihre Aufführungen, von dem Theaterwissenschaftler Schumacher besonders eingehend behandelt, werden nicht als biographische Einzelstationen, sondern als Teile einer Gesamtentwicklung gesehen. So werden etwa Ähnlichkeiten zwischen Brechts epischen Theaterformen der Vorexilzeit und Strukturen der sowjetischen Revolutionsdramatik vermerkt. Überhaupt werden für die Jahre vor 1933 weniger die Behinderungen, die Brecht durch den erstarkenden Nazieinfluß erfuhr, als Gemeinsamkeiten zwischen seinen Bemühungen und denen Gleichgesinnter in der Sowjetunion herausgestellt. Brechts zweite Moskaureise (1935) wird zum Anlaß genommen, seine Äußerungen zur Sowjetunion ausführlich zu referieren.

Am deutlichsten wird Schumachers Perspektive in der Darstellung von Brechts Leben in der DDR, die weitaus detaillierter ist als die anderen Teile. Hier werden sieben Lebensjahre auf 85 Seiten Text mit 208 Abbildungen behandelt, während die neun früheren Berliner Jahre mit 31 Seiten Text und 160 Abbildungen und die fünfzehn Exiljahre mit 69 Seiten Text und 232 Abbildungen bedacht sind. Für die DDR-Jahre wird nicht nur Brechts Theaterarbeit mit dem Berliner Ensemble eingehend geschildert, sondern auch seine gesellschafts- und kulturpolitische Tätigkeit verfolgt sowie seine gesamtpolitischen Aktivitäten, wie die Aufrufe gegen die Pariser Verträge und die Wiederbewaffnung der Bundesrepublik, gewürdigt. Schumacher behandelt die Formalismus/Realismus-Debatte im sozialistischen Lager ebenso wie Brechts Einstellung zur Politik der SED, wobei er neben bekannten Zitaten auch Briefe heranzieht. Die Entstehung von *Turandot oder der Kongreß der Weißwässcher* rückt er in den unmittelbaren Zusammenhang des 17. Juni 1953. So willkommen alle zusätzlichen Informationen sind, so hätte doch dieser Teil durch Straffung gewonnen. Das gilt auch für die sehr ausführliche Paraphrasierung von Brechts theoretischen Äußerungen mit ihrer Häufung von teilweise sich wiederholenden Zitaten.

Den vier Kapiteln zum *Leben Brechts* lässt Schumacher ein fünftes, *Nachleben Brechts*, folgen. Hier behandelt er die zunehmende Verbreitung des Brechtschen Werks durch Publikationen und Forschung sowie durch die Arbeit des Berliner Ensembles und anderer Theater. Nachdrücklich betont er das ungeschwächte Weiterwirken Brechts in aller Welt, nicht zuletzt in den Entwick-

lungsländern, und sagt voraus, daß neben die künstlerische in steigendem Maße die gesellschaftstheoretische Wirkung treten werde. Ein Anhang mit Anmerkungen, Literaturverzeichnis, Bildnachweisen, Personen-, Werk- und Sachregistern beschließt die Bildbiographie.

Gisela E. Bahr (Oxford, Ohio)

Hellmuth Karasek, *Bertolt Brecht.
Der jüngste Fall eines Theaterklassikers*
(München: Kindler, 1978) 207 Seiten.

Es ist fraglos kein Zufall, daß – passend zu Brechts 80. Geburtstag – sich der Fülle der Nekrologie, wie sie beispielhaft die Frankfurter Fachtagung im Herbst 1978 noch einmal zusammenfaßte, auch die Gesamtabrechnung eines Exponenten der bundesdeutschen Theaterkritik gesellte. Denn als Gesamtabrechnung stellt sich Hellmuth Karaseks Untersuchung des ›jüngsten Falles eines Theaterklassikers‹ schon nach wenigen Seiten heraus; im saloppen Ton seines Hausblattes, in dem er übrigens eine Voranzeige seines Buches als *Spiegel*-Essay veröffentlichte (*Spiegel* Nr. 9/1978, S. 216 f.), marschiert er querbeet durch Leben und Werk des Stückeschreibers, um der vorab gefaßten »Brecht-ist-tot«-These Gewicht zu verleihen.

Wer hinter dem anspruchsvollen Titel den Versuch vermutet, diese These durch eine Analyse der westdeutschen Theaterszene zu belegen, wird sich bald enttäuscht sehen. Zum einen bewegt sich Karasek ganz im Rahmen eines unsystematisch ausgewählten Textmaterials, ohne die Aktualisierungsmöglichkeiten der Brechtschen Stücke mehr als nur am Rande zu thematisieren; zum anderen greift er auf die Versatzstücke der bürgerlichen Forschung und Kritik zurück, die man nach der intensiven Brecht-Rezeption im Gefolge der Studentenbewegung längst hinter sich glaubte. Grundsätzlich ist die Untersuchung dadurch gekennzeichnet, daß sich ihr Verfasser durch keinerlei Vorgaben einer methodisch abgesicherten Literaturwissenschaft irritieren lassen wollte. Dies zeigt sich besonders an der diffusen Anordnung der einzelnen Kapitel, der Einschätzung der Theaterkonzeption, vor allem des Parabeltyps, sowie an der biographisch-psychologistischen Vorgehensweise.

Ein Blick auf die Hauptpunkte der Gliederung zeigt an, in welch umfassendem Rahmen Karasek den »Fall« zu verhandeln gedenkt – wobei unklar ist, welche der beiden Bedeutungen des Wortes ›Fall‹ hier zugrunde liegt (Absturz oder Fall in dem Sinn, wie Gerhard Szczesny *Leben des Galilei* und den ›Fall‹ Bertolt Brecht

in Zusammenhang brachte?). *Die Figuren*, *Das Theater*, *Der Autor*: schon die Aufteilung indiziert das Dilemma, in das sich Karasek begibt. Eine Darstellung, die die Figuren aus dem Kontext der Stückkonzeptionen herauslöst, kann notwendig weder dem einen noch dem anderen gerecht werden.

Karaseks Ziel ist es, die Ursachen für die gegenwärtige »Brecht-Müdigkeit« im Werk des Autors selbst zu lokalisieren; andere mögliche Ursachen stehen für ihn nicht zur Debatte. Er findet jene in einer Leben und Werk durchherrschenden Tendenz zur »Versachlichung«, die keinen Platz für »Konfessionen, Selbstanklagen und Selbstrechtfertigungen« gelassen habe. Auch »privat« sei Brecht »ein Autor der dritten Person«, der subjektive Offenbarungen verabscheue, der uns da, »wo wir Tagebücher erwartet hätten, mit einem ›Arbeitsjournal‹ konfrontiert [...], das auch eigene Stimmungen, Empfindungen, Gefühle eigentlich nur in Hinblick auf deren versachlichende Verarbeitung für aufzeichnungswürdig, für vermerkenswert erachtete« (7 f.). Die unschätzbare Bedeutung des *Arbeitsjournals* für die Analyse der literarischen und politischen Zusammenhänge, in denen Brechts Literaturproduktion steht, ist für Karasek nicht weiter interessant.

Damit hat Karasek seine Ergebnisse vorab formuliert – die folgenden 190 Seiten dienen nurmehr dazu, sie in einzelnen Teilbereichen zu untermauern. Daß die Erfüllung dieses Programms auf Kosten der systematischen Rekonstruktion der Intentionen des Brecht-Theaters geht, läßt sich an der willkürlichen Gliederung des Kapitels über *Das Theater* ablesen: da rangiert der Abschnitt über den »V-Effekt« hinter denen über die »Theorie« und »Brecht und Lukács«, die »Besitzfrage« hinter »Brecht und die Folgen«; und am Ende geht's um die »Parabel«. Dem folgt unverbunden der biographische Hauptteil, der mit »Der Marxist und Thomas Mann« (von deren Beziehung übrigens nur am Rande die Rede ist) anhebt und mit dem Abschnitt »Der Mann, die Frauen« ausklingt.

Als verursachender Faktor für die »objektivistischen« Tendenzen des Brecht-Theaters wird vor allem das ihm zugrunde liegende marxistische »Weltbild« dingfest gemacht. Für den Marxisten Brecht, der die Komplexität menschlicher Konflikte auf die Besitzfrage reduziere, sei der Gang der Weltgeschichte im voraus entschieden – nicht ohne Folgen für die Kunst, wie Karasek weiter bemerkt: denn wenn »die gesellschaftliche Stellung allein jede nur

notwendige Auskunft über Figuren erteilt, [...] dann ist das Drama ein vorausentschiedenes Exempel und kein Abenteuer der Menschenerforschung« (135). Läßt man es dahingestellt sein, ob dies eine angemessene Forderung an das moderne Theater ist, so spricht doch aus diesem Satz eine grundsätzliche Verkennung der politisch-ästhetischen Voraussetzungen und Ziele des Brecht-Theaters. Karasek geht weder dem operativen Kunstbegriff nach, der den innovativen Charakter der Brecht-Stücke wesentlich bestimmt, noch nimmt er dessen besondere Stellung im Kontext der historischen Avantgardebewegungen überhaupt wahr. Mit ausdrücklichem Bezug auf Lukács wirft er Brecht vor, was eigentlich nur für sein eigenes Verständnis gilt, daß er nämlich »ahistorisch eine Stunde Null zwischen dem alten und dem neuen Theater« veranstalte (99). Das herkömmliche Theater – so läßt Karasek wissen – diene Brecht als »Trampolin«, auf dem seine Theatertheorie »ihre neuen Erkenntnisfiguren vollführen und begründen konnte« (86). Um seine These zu stützen, ist sich Karasek auch für eine kleine, aber folgenreiche Unrichtigkeit nicht zu schade: er charakterisiert die bekannte Gegenüberstellung von ›dramatischer‹ und ›epischer‹ Form des Theaters aus den *Anmerkungen zu Mahagonny* wiederholt als »Gegensatzpaare« und »Entgegensestellungen« (88 f.), unterschlägt aber, daß Brecht sie ausdrücklich als »Gewichtsverschiebungen« verstanden wissen wollte (»Dieses Schema zeigt nicht absolute Gegensätze, sondern lediglich Akzentverschiebungen« [17, 1009 f.]).

Doch damit nicht genug. Auch Brechts Weg zum epischen Theater findet eine allen ernst zu nehmenden bisherigen Darstellungen gegenläufige Erklärung. Es sind nicht die Unzulänglichkeiten der traditionellen dramatischen Formen, die die neuen, politisch-aktivistischen Inhalte an neue Ufer drängten, sondern »Brechts schweißtreibende Bemühung um Distanz« gilt Karasek als »subjektiver Grund dafür [...], ein neues, verfremdendes, ein distanzierendes und episches Theater erfinden zu müssen« (12). In einem anderen Zusammenhang schlägt er das Motiv noch einmal an – diesmal aber mit dem Akzent auf der mangelnden schöpferischen Potenz des Stückeschreibers: dieser »kann im Grunde auf der Bühne alles, nur keine Geschichte erzählen, die sich nicht in zwei Sätzen erschöpfend nacherzählen ließe und die deshalb episch angereichert und aufgebaut wird – maliziös könnte man behaupten, daß Brecht das epische Theater schon aus diesem

Grund hätte erfinden müssen, um seine Schwäche zu überspielen und zu *tarnen*« (146; alle Hervorhebungen von mir). Auf die Idee, Brechts Theatertheorie und -praxis aus seinem schöpferischen Unvermögen herzuleiten, ist freilich schon Alfred Kerr gekommen – selbst damit also steht Karaseks ansonsten an neuen Einsichten nicht eben reiches Buch in der Brecht-Forschung nicht einzig da!

Karaseks undialektische Gegenüberstellung (»Dialektik« ist für ihn das »Hokus-Pokus-Wort aller Marxisten« [21]) von traditionellem und epischem Theater lässt eine typologische Unterscheidung verschiedener Realisationsformen epischen Theaters nicht mehr zu. Dieser Betrachtungsweise fällt denn auch der Typus des Parabelstücks zum Opfer. Ohne auf dessen spezifische Struktur einzugehen, die sich – wie gerade die Faschismusparabeln zeigen – sowohl in technischer Hinsicht als auch in der Verarbeitung des historischen Materials von den anderen Stücktypen in wesentlichen Punkten unterscheidet, denunziert Karasek das der Parabel zugrunde liegende Verfahren als einen »Trick: Wirklichkeit wird nicht in ihren Aporien [?] geschildert, ihre Widersprüche werden nicht sichtbar gemacht, sondern der Autor weiß vorher schon, welche Widersprüche er zeigen will, arrangiert also die Wirklichkeit so lange zur Parabel, bis sie paßt« (142). Der Vorwurf der vermeintlichen Geschichtsabstraktheit des Parabelstücks – aus den verschiedensten Ecken der älteren Brecht-Forschung oft genug erhoben – resultiert nicht zuletzt aus Karaseks unzulänglicher Auseinandersetzung mit der spezifischen Rezeption des Marxismus bei Brecht. Indem Karasek sein eigenes Marx-Mißverständnis als das Brechtsche ausgibt, kann er Brecht umstandslos in einen Topf werfen mit den Verkündern »vorbürgerlicher Illusionen.« Brechts Theater suggeriere den Menschen, »daß etwas Höheres, Vorbestimmtes für sie handle, mag man es nun Weltgeist, Bestimmung des Menschen oder List der Vernunft nennen« (137). Abgesehen davon, daß es sich in diesem philosophiegeschichtlichen Rundschlag nicht nur um »vorbürgerliche Illusionen« handelt (wenn man den unsäglichen Begriff schon beibehalten will), zeigt dieses Zitat, daß Karasek die ideologiekritische Dimension des Brecht-Theaters gar nicht erkannt hat. Brechts Intentionen zielen gerade darauf ab, die von bürgerlicher Ideologie unterstellte Naturwüchsigkeit des historischen Prozesses als eine nur scheinbare zu denunzieren und den Menschen als dessen eigentliches

Subjekt zu reinstallieren. Statt den Reduktionismus des Parabelstücks bzw. dessen spezifische Verfremdungsverfahren auf diesem Hintergrund auf ihre Modellhaftigkeit zu befragen, wird dieser Typus vorschnell als bloße Illustration vorgängig bekannter gesellschaftswissenschaftlicher Theoreme erledigt.

War bei früheren Auseinandersetzungen mit Brechts Theater meist noch zu erkennen, von welcher politisch-ästhetischen Position aus Kritik geübt wurde (exponierte Beispiele: die ästhetischen Konzeptionen von Lukács und Adorno), so bleibt dieser Ort bei Karasek völlig verschwommen: mal ist's eine (wie auch immer zu verstehende) »Wirklichkeit«, die als Maßstab für das zeitgenössische Drama herhalten muß, mal ist es die »Menschenforschung«, ein andermal nicht näher bestimmte »Konflikte« – nicht zuletzt seine eigene Standortlosigkeit verstellt Karasek die Möglichkeit einer kritischen Beschäftigung mit Brecht.

Noch in anderer Hinsicht kann seine Untersuchung als beispielhaft für einen Trend der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit Brecht angesehen werden: in dem Versuch nämlich, psychologisch unausgewiesene Interpretationen biographischer Daten mit willkürlich herausgeklauten Teilen aus dem literarischen Werk zu vermengen. So werden Biographie und literarische Produktion als das ständige Bemühen des Stückeschreibers dargestellt, das ursprünglich-vitale »baalische Glücksverlangen« den Bedingungen einer schlechten Welt zu assimilieren. In den vielen Bearbeitungen des Baal-Stoffes habe Brecht seinen Helden schließlich zu einem »harmlos dicken Weihnachtsmann« kastriert (19). Zeit seines Lebens habe Brecht gegen sein sich im *Baal* manifestierendes *alter ego* angekämpft; im Azdak und partiell im Puntila habe es ansatzweise noch einmal einen Durchbruch erlebt – doch auch da gemildert durch die Tatsache, daß beide Figuren nur im Suff sich austoben. Der Vergewaltigung persönlicher Subjektivismen korrespondiere mithin auf der Werkseite die Austreibung der Individualitäten, die »ihren Charakter zu einer Funktion gesellschaftlicher Zusammenhänge macht« (49).

Der Nachweis der ursprünglichen Schaffenskraft wird bei Karasek – wie bei der Masse seiner Kollegen – mit Verweis auf die sogenannten ›großen‹ späten Stücke geführt – der Rest des Werkes indiziert Selbstkasteiung: Literatur also als der Versuch der Verdrängung und Versachlichung eigener Subjektivismen. Müßig zu berichten, daß Brechts Frauengestalten – im biographischen wie

literarischen Sinn – in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit zuteil wird. Dem Kapitel *Huren, Jungfrauen, Mütter* im ersten Teil von Karaseks Buch entspricht das über *Der Mann, die Frauen*, mit dem das Buch endet. Die Intention liegt auf der Hand: die vorgebliche Stilisierung der Frauen zu ›makellos reinen Gestalten‹ in den Stücken (das gilt auch für die ›Huren‹) erscheint als die Kehrseite von Brechts Neigung, mehrere Liebesverhältnisse nebeneinander zu pflegen. Dabei sind die Frauen für Karasek in erster Linie in ihrer Rolle als ›Sexualobjekte‹ interessant: so lässt er sich zwei in den Tagebüchern festgehaltene Episoden aus dem Leben des jungen und des alten Brecht (sie sind übrigens hinlänglich bekannt) als Belege für dessen ungewandeltes Verhältnis zum weiblichen Geschlecht regelrecht auf der Zunge zergehen. Die Bedeutung der Frauen in der literarischen Produktion wird dabei völlig unterschätzt.

Damit sollen nicht die Möglichkeiten wechselseitiger Erhellung von Leben und Werk gelehnt werden. Klaus Völker hat in seiner Brecht-Biographie – bei aller zum Teil unkritischen Nähe zu seinem ›Gegenstand‹ – gezeigt, wie man Biographie und Werkgeschichte aufeinander beziehen kann, ohne daß das eine sich notwendig aus dem anderen ergibt. Biographische Daten und Erfahrungen setzen sich zweifellos nicht so unmittelbar in literarische Produktion um, wie Karaseks Untersuchung das suggeriert. Nur eine methodisch ausgewiesene Verbindung literaturwissenschaftlicher, psychoanalytischer und gesellschaftswissenschaftlicher Verfahren könnte die vielfältigen Beziehungen zwischen Gesellschaft und literarischem Produkt, zwischen denen das erfahrende und produzierende Subjekt steht, in ihren Umrissen erhellen.

Doch mit all diesen methodischen Überlegungen hat Karasek nichts zu tun. Sein Buch gibt sich populär von einem Standpunkt aus, welcher den des Stückeschreibers weit hinter sich glaubt, den man aber angemessener als den Maulwurfshügel der journalistischen Brecht-Kritik bezeichnen sollte. Nur so kann er die Fülle der aufgeworfenen Probleme mit einer Generosität Revue passieren lassen, als hätten sie mit der heutigen Zeit überhaupt nichts mehr zu tun. Der abgeklärte Standpunkt erlaubt es ihm auch, sich die Antiquiertheit der Brechtschen Positionen von Handke bescheinigen zu lassen (›wenn ich an die Kompliziertheit meines eigenen Bewußtseins denke‹ [12]), ohne auch nur ein Wort über die

unterschiedlichen kunsttheoretischen Konzeptionen beider zu verlieren. Die Differenz, die beide letztlich inkommensurabel macht, besteht darin, daß Brecht versucht, durch die Erneuerung der Kategorie des Gebrauchswerts für die Kunst, durch die Institutionalisierung neuer Verkehrsformen zwischen Bühne und Publikum, Kunst aus ihrem autonomen Status in den gesellschaftlichen Praxiszusammenhang einzurücken, während es Handke, gerade umgekehrt, um eine Restitution der Autonomie der Kunst für die Gegenwart geht.

Karaseks Versuch, die Ursachen der »schlechten Zeiten« für Brecht diesem selbst anzulasten, schlägt notwendig dadurch fehl, daß er sich auf die Voraussetzungen von Brechts Theatertheorie und -praxis überhaupt nicht erst einläßt.

Raimund Gerz (Frankfurt)

Wer war Brecht?

Herausgegeben von Werner Mittenzwei
(Berlin/DDR, Rütten & Loening 1977),
751 Seiten.

Der Titel *Wer war Brecht?* erklärt weniger den Inhalt dieses imposanten Sammelbandes, als es dessen Untertitel tut: »Wandlung und Entwicklung der Ansichten über Brecht im Spiegel von *Sinn und Form*«. Fast alle neununddreißig der hier versammelten Aufsätze über Brecht wurden ursprünglich in dieser Zeitschrift veröffentlicht. In seinem Nachwort formuliert der Herausgeber den Zweck des Bandes: eine Auswahl von Beiträgen über Brecht in *Sinn und Form* aus den Jahren 1949 bis 1975 zu treffen (dazu kommen allerdings noch sechs Aufsätze aus anderen ostdeutschen Veröffentlichungen). Dabei nimmt Mittenzwei nur Beiträge von DDR-Autoren auf. Ja, er beschränkt seine Auswahl zusätzlich: »Die Brecht-Rezeption in der DDR bildet den thematischen Gesichtspunkt des Bandes.« Hier wird also nicht einmal versucht, eine Antwort auf die breite Frage des Titels zu geben.

Im Anhang werden alle in *Sinn und Form* erschienenen Arbeiten über Brecht aufgeführt. Darunter erwecken einige nicht aufgenommene Titel Interesse, wie etwa Volker Brauns *Gedichte zu Gedichten. Zu Brechts »Die Wahrheit einigt«*. Gerade schöpferische Beiträge und Artikel über die Werke Brechts kommen in diesem vorwiegend ideologisch und kritisch angelegten Band zu kurz. In der Mehrzahl der Artikel geht es um Brechts Ästhetik und Theorie.

Die Aufsätze folgen der über hundert Seiten langen Einleitung Mittenzweis zum Thema »Der Realismus-Streit um Brecht« und sind in zwei Gruppen zusammengefaßt: erstens »*Sinn und Form* über Brecht«; zweitens »*Die Klassik-Debatte*«. Die Artikel der ersten Gruppe stammen zum Teil aus den beiden Sonderheften der Zeitschrift zu Bertolt Brecht. Aus dem ersten Sonderheft von 1949 werden allerdings nur zwei Beiträge wiederabgedruckt: Jherings *Der Volksdramatiker* und Paul Rillas *Episch oder dramatisch*. Aus dem zweiten Sonderheft von 1957 sind aufgenommen: Elisabeth

Hauptmann, *Notizen über Brechts Arbeit 1926*, weiter die Autoren Wekwerth, Rülicke, Bunge, Berlau, Hanns Eisler und Anna Seghers; auch Johannes R. Becher ist vertreten, und zwar mit einem Auszug aus seiner Gedenkrede zu Brechts Tod. Aus den Jahren danach stammen Beiträge von zwei Brecht-Schülern: Rülickes Aufsatz über *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* und der Bunges über das geplante Lehrgedicht *Das Manifest*. Ernst Schumacher schreibt über *Leben des Galilei* und Günter Kunert über das *Teppichweber*-Gedicht.

Auf den meisten der übrigen Seiten stehen Fragen der marxistischen Ästhetik zur Debatte. So verteidigt Mittenzwei in seiner langen Einleitung Brecht zuerst als den noch anerkannten, dann als den möglicherweise überholten, aber immer noch umstrittenen Dichter. Doch schon hier und erst recht in einer revidierten Fassung seines Aufsatzes *Die Brecht-Lukács Debatte* geht er dann auf die unumgängliche Streitfrage nach Brechts Formalismus ein.

In den Aufsätzen der zweiten Gruppe taucht überraschenderweise eine neue Streitfrage, Brechts Verhältnis zur Klassik, auf, die sich zu einer Diskussion über die richtige Haltung des Sozialismus zur Klassik in Geschichte und Gegenwart ausweitet. Während Mittenzwei seinen Helden letzten Endes sowohl mit dem Realismus als auch mit der deutschen Klassik in Einklang bringen will, greift Hans-Heinrich Reuter Mittenzweis Versöhnungsversuch an, und Helmut Holtzhauer führt einen Überraschungsangriff auf die westliche Germanistik durch, unter anderem auf den amerikanischen Germanisten Jost Hermand.

Wie wunderbar sind die Wege des reifen Sozialismus! Gerade die heutigen Kinder der Revolution nehmen die Leistung einer vergangenen monarchischen Zeit in Schutz. Besonders positiv zugunsten der Klassik drückt sich Hans-Dietrich Dahnke in seinem Aufsatz *Sozialismus und deutsche Klassik* aus: »[Es] bleibt unbestreitbar, daß die Klassik, was Lebenskraft und Fruchtbarkeit ihres Schaffens betrifft, nicht nur für ihre Epoche das höchste geleistet hat, sondern Maßstäbe für Literatur gesetzt hat, die immer einen verpflichtenden und beispielhaften Charakter behalten, ohne daß daraus ahistorische Normen abgeleitet werden könnten.« Man fragt sich, wie man sich jetzt zur Leistung der Klassik verhalten soll. Eins ist klar: sicher nicht mehr so, wie Johannes R. Becher es 1949 in seiner Rede anlässlich des 200.

Geburtstags von Goethe empfahl – in dem Jahr, als er *Sinn und Form* mitbegründete. Damals tat er den exaltierten Ausspruch: »Vorwärts zu Goethe und mit Goethe vorwärts! Geburtsstunde, Wiedergeburtsstunde Goethes: Sternstunde unseres Volkes, Sternstunde der Menschheit!«

Auch könne Brecht, meint Dahnke, so positiv er sich zur ausländischen Klassik – Shakespeare und John Gay – verhalte, keineswegs als Führer zur deutschen Klassik dienen. Ausdrücklich bezeichnet Dahnke Brechts Beziehung zu Goethe als »im wesentlichen negativ« – trotz aller Versuche »des Beschönigens und Zurechtbiegens« von Mittenzwei. Mit Recht bemängelt er auch Mittenzweis Beweis, daß die Materialwert-Theorie von Brecht und anderen Avantgardisten der zwanziger und dreißiger Jahre mit der Leninschen Theorie vom kulturellen Erbe vereinbar sei. In der Tat – wenn dem so wäre, hätte ein Befürworter der Materialwert-Theorie wie Sergej Tretjakow seine Ästhetik nicht mit dem Leben bezahlen müssen. Solche Begebenheiten erhöhen darum ungemein das Interesse an Mittenzweis letztem Artikel in dem Band: *Brecht und die Schicksale der Materialästhetik* (1975).

Insgesamt führt uns dieser Sammelband einige seit längerem aus dem Blick geschwundene Meilensteine der Brecht-Kritik wieder vor Augen. Auch umreißt er die Geschichte des Brechtschen Ruhms und bewertet die jetzige Stellung des Dichters in der DDR. Was uns im Westen aber vielleicht am meisten fasziniert, ist das darin enthaltene Bild der lebhaften Diskussionen über die marxistische Ästhetik, gleichviel ob es sich um den Realismus-Streit von damals oder um die Klassik-Debatte von heute handelt. Anscheinend geht es dabei weniger um Brechts Werk als um seine Beziehung zur Norm, ja neuerdings um seine eigene normative Bedeutung. Wie tröstlich, vom Osten zu wissen: »Plus ça change, plus c'est la même chose.«

Marjorie L. Hoover (New York)

Keith A. Dickson, *Towards Utopia: A Study of Brecht* (Fair Lawn, New Jersey: Oxford University Press, 1979), 332 Seiten.

In this ambitious and thoughtfully argued study, the author attempts to identify the optimistic and visionary aspects in Brecht's outlook and writing. He builds his thesis upon two premises: first, that »the complete Brecht is inaccessible without a careful consideration of his political and philosophical views« (v), and second, that »Brecht's art demands a dialectical response from reader and audience« (3). Dickson first lays out Brecht's attitudes towards »Nature«, »Man and Society«, and »The Historical Perspective«. Following an appropriately Marxist paradigm, Dickson next considers the superstructure, showing how Brecht sought to point up the contradictions in prerevolutionary societies within the areas of religion, law, political ideology, and literature. The final section of the book examines the range of Brecht's expression in various literary forms.

The opening chapters document the shift in Brecht's preoccupations from a desire for »reunification with nature« (19) to the point where he consciously espouses Marxism and sees society, not raw nature, as the principal arena of conflict. Of particular interest is the long chapter on history, where much light is thrown on *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*, *Mutter Courage*, and *Leben des Galilei* by a close look at Brecht's method of »X-raying« history. The second section reveals more of the eclectic pedigree of Brecht's outlook and style, not simply based on Marx, but borrowing from the Bible, Confucius and even from Kipling, among others. Specific issues are focused on through a discussion of pertinent works; for example, Brecht's views on »classic literature« are examined in relation to his adaptations of *Antigone* and *Coriolanus*. Less satisfying is the third section, *In Search of Form*. Each of the areas Dickson treats, drama and theatre, fiction, and the lyric, has already been the subject of book length studies; and a further significant area, Brecht's writing for film, is not even considered. Beyond this, the shift in focus from thematic to formal concerns

leads to a certain amount of repetition, while doing little to advance the book's main thesis.

Dickson's central contention is that the utopian side of Brecht has been obscured by the satirical. Engels' dismissal of utopian socialism notwithstanding, Dickson invokes Lenin on »the right to dream« (7). And while he concedes every poet's distaste for utopia as a dull place to live, he maintains that Brecht still believed in the pursuit of utopia in the sense of »infinite progress toward an ever receding goal« (8). Brecht is thus seen as an Ernst Bloch style optimist, guarding an irreducible, defiant principle of hope. The most direct basis for this claim comes from a reexamination of Brecht's last historical play, *Die Tage der Commune*, which Dickson considers »unjustly neglected« (109). Uniquely in Brecht's canon, this play depicts, however fleetingly, the goal of history and not just progress towards that goal. And though a historical failure, the exemplary value of the Commune as a source of hope and inspiration lives on undiminished. Dickson also singles out the prologue to *Der kaukasische Kreidekreis*; celebrating as it does the »triumph of reason over chaos«, he sees it as a »symbol of infant Utopia« (161).

Less direct expressions of hope only become clear in understanding Brecht's approach to his audience. Brecht posits a spectator »capable of intervening in the process of nature and society« (27). With his technique of *Verfremdung* Brecht intended »to make the audience an accredited partner in the debate« (248), even to the extent of »coauthorship«. Thus, what appears to be a pessimistic conclusion, as in the case of *Mutter Courage*, could be read optimistically by an audience with sufficient perspective to respond dialectically and learn from her mistakes. Dickson argues likewise for a participatory relationship between writer and reader in Brecht's lyrics, where »our independent and unsolicited contribution to the poem is more important than the words on the page« (294). Whether a utopian more than any other reading is necessarily to be inferred from such a process is, of course, open to question.

Whether indeed Dickson has proved his case for Brecht as a basic utopian remains uncertain and depends on how much latitude is given with definitions. In any case, he has done students of Brecht a service by showing the intimate and complex relationship of Marxist ideas to his writing. He takes pains to present Brecht's

position objectively throughout, though he offers at the same time a critical perspective of restrained judaeo-christian humanism. He questions, for example, how Brecht with his monistic view of history can dismiss Arturo Ui/Hitler as a replaceable tyrant, but suddenly require Galileo as an individual scapegoat for the failure of modern science to create a social ethic. Though the conceptual scope of this book is demanding, it is elegantly written and consistently readable. Specialists may not feel any particular issues have been solved, but together with more general readers they should welcome the cogent and well informed perspectives that *Towards Utopia* offers to further the debate.

Gregory Mason (St. Peter, Minnesota)

John Dewey's *Art as Experience* is a remarkable achievement. It is a work that has been much discussed and analyzed, but few people seem to have paid much attention to the book's originality and its potential to change the way we think about art. In this article, I will argue that the book's originality lies in its emphasis on the relationship between art and life, and its recognition of the importance of experience. Dewey's book is not just a collection of ideas; it is a way of thinking about art that challenges us to look beyond traditional categories and to consider the ways in which art can be experienced. Dewey's book is a call to action, a reminder that art is not just a means of expression, but a way of life. It is a book that invites us to question our assumptions about art and to consider the ways in which art can be used to transform our lives. Dewey's book is a book that is both challenging and inspiring, and it is a book that is sure to have a lasting impact on the way we think about art.

Ungvári, Tamás: Brecht Színházi Forradalma [= Brechts Theaterrevolution] (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978), 158 Seiten.

Das Buch behandelt Brechts Theorien im Rahmen der »Entstehungsgeschichte einer ästhetischen Idee« (7) und setzt sich vor allem mit den größtenteils wohlbekannten Traditionen auseinander, die zum Gebrauch der Begriffe »episches Theater« und »V-Effekt« bei Brecht führten. Gleichzeitig will Ungvári zeigen, wie sich bei Brecht Theorie und Praxis wechselseitig durchdringen. In den beiden Schlüsselbegriffen des Brechtschen Theaters sieht der Verfasser die Entstehung revolutionär neuer Kategorien, die zwar auf weitgehend nachweisbaren Einflüssen beruhen, bei Brecht aber zu einer einzigartigen und zukunftsweisenden Synthese erhoben werden.

Der erste Teil des Buches analysiert die Ursprünge der Theorie des epischen Theaters bei Brecht, deren Entwicklung sich seit den Jahren um 1930 in drei Phasen vollzieht. Ungvári betont die Wichtigkeit antagonistischer theoretischer Konstruktionen in der Zeit aufeinanderfolgender »-ismen« der Weimarer Republik sowie die Rolle utopischer und nihilistischer Tendenzen. Brecht benützte zwar verschiedene Traditionen, stehe ihnen aber mit großer Souveränität gegenüber, den Feuerbach-Thesen von Marx wird große Wichtigkeit zugeschrieben. Die allgemeine »Krise der Persönlichkeit« in den Nachkriegsjahren führe zur Tendenz, die Bruchstücke einer als zerfallen empfundenen Welt als neue Elemente zu sehen und sie immer wieder in einem Prozeß der Umfunktionierung zu gebrauchen. Im Sinne Bacons und Diderots betone Brecht die Wichtigkeit von Experiment und Beobachtung: rezipiere aus dem 19. Jahrhundert aber vor allem nur Hegel und Marx. In seine Theorie wie auch in seine dramatische Praxis habe er Elemente des Naturalismus und Expressionismus übernommen, aus den Schriften Wilhelm Worringers die Ablehnung der »Einfühlung« mit Betonung einer neuen Lehre der »Abstraktion«. Seine dramatische Praxis ziele mit der Entwicklung neuer technischer Möglichkeiten auf einen Kampf gegen die übermäßige Abhängigkeit der handelnden Personen vom Milieu ab. Neue,

umfunktionierte Gattungen der Parabel und der Parodie seien so entstanden, mit deren Hilfe Brecht den Gegensatz von Belehrung und Unterhaltung überwunden und schließlich eine neue Form der »aufgeklärten Katharsis« entwickelt habe (54).

Der Hauptteil des Buches ist der Entstehungsgeschichte der Brechtschen Verfremdungstheorie gewidmet. Vor allem betont Ungvári die Rolle der Marx-Renaissance um 1930, die einem neuen Bewußtsein der Hegelschen Wurzeln des Marxismus Vorschub geleistet und auch auf Brecht eine große Wirkung ausgeübt habe. Brecht komme zu Hegel über die Vermittlung durch Marx; es gelinge ihm, positive Elemente der Hegelschen Philosophie zu übernehmen, sie aber zugleich im aktivistischen Sinne gegen jede Forderung einer statischen Totalität zu interpretieren. So finde er neue Wege, um das schon allgemein Bekannte zu neuer künstlerischer Wirklichkeit zu formen. Kurz wird auch die Rolle der romantischen Ironie gestreift sowie auf die Wortgeschichte des Terminus »Verfremdung« hingewiesen.

Ungvári bespricht dann eingehender die Übernahme der Marx-schen Entfremdungstheorie durch Brecht und weist auf die Wirkung hin, die Karl Korsch und auch Lukács auf Brecht hatten; immer wieder betont er jedoch, daß Brechts Ansichten oft auch durch das Studium der philosophischen Schriften Lenins mitbestimmt wurden. Eine zentrale Stellung in diesem Kapitel nimmt die Besprechung von Brechts Auffassung der Kategorie der Totalität ein, die er den Ansichten von Lukács gegenüber mit den Worten charakterisierte: »Tatsächlich kann man sich eine Totalität nur *bauen*, machen, zusammenstellen, und man sollte das in aller Offenheit tun, aber nach einem Plan und zu einem bestimmten Zweck« (152). Ein relativ gründliches Kapitel ist dem Verhältnis von Brecht und Lukács gewidmet, das eine Zusammenfassung der Angriffe von Lukács enthält, aber auch auf die seinerzeit ungedruckten, nur in Gesprächen und Aufzeichnungen überlieferten Antworten von Brecht hinweist. Zu Recht deutet Ungvári an, daß sich Brecht vor allem aus taktischen Gründen davon abhalten ließ, offen gegen Lukács zu polemisieren; er weist auch darauf hin, daß sich der Gegensatz zwischen dem Dramatiker und dem Philosophen in ihren letzten Lebensjahren weitgehend verminderte.

Ungvári sieht Brecht als typischen Künstler der Epoche nach »dem Ende der Kunstperiode« im Sinne Heines, wenn hier auch die Argumentation des Verfassers beim Gebrauch des *Lutezia-*

Vorworts etwas verworren erscheint (113 f.). Die neue künstlerische Situation habe es notwendig gemacht, die Theorie des epischen Theaters mit den technischen Mitteln des V-Effekts zu verbinden, um die der historischen Epoche der Emigrationszeit und der Volksfront entsprechenden großen Parabelstücke schaffen zu können (135). Der Verfasser bespricht, wie Brecht sich Ansichten der russischen Formalisten (Šklovskij, Tretjakow) zu eigen mache, wenn es sich nach Ungvári auch eher um »internationale unverabredete Übereinstimmungen« als um philologisch in jeder Hinsicht direkte Übernahmen gehandelt hat (vgl. 118 ff.). Er weist wieder auf den Einfluß Lenins bei der neuen Auffassung der Funktion der Form bei Brecht hin und sieht in dessen Theater eine dialektische Überwindung des Schillerschen Gegensatzes von naiver und sentimentalischer Dichtung.

Das letzte Kapitel des Buches trägt den Titel: *Ausschließlichkeit oder Universalität?* Diese Fragestellung wurde schon an mehreren Stellen der Analyse vorbereitet; es geht um das Problem des Universalitätsanspruchs der marxistischen Ästhetik (137), den Ungvári durchaus bejaht, aber dem Anspruch der »Ausschließlichkeit« einzelner ästhetischer Richtungen und Theorien gegenüberstellt. Er betont wiederum, daß die ästhetischen Ansichten von Brecht und Lukács und der sowjetischen Kunsttheorie aus denselben Wurzeln entstehen, sich dann aber in verschiedenen Richtungen weiterentwickeln. Die Jahre des Stalinismus und die Kampfperiode des Faschismus hätten einer Situation Vorschub geleistet, in der sich diese Richtungen nicht in freiem Meinungskampf auseinandersetzen konnten, sondern mit Ausschließlichkeitsansprüchen auftraten, die sich tragisch auf das Leben einzelner Schriftsteller auswirkten. Nach Ungváris Meinung ist darum auch heute noch die Erforschung der Genese einzelner ästhetischer Kategorien in der Entwicklung der marxistischen Literatur von großer Bedeutung; nur so könne ihre Universalität vor verzerrenden Einseitigkeiten bewahrt werden.

Das Buch Ungváris zeugt von Informiertheit auf dem Gebiet der östlichen wie auch der westlichen Brecht-Literatur. Für die Brecht-Forschung ist es weniger als Beitrag zur Kenntnis der Brechtschen Ästhetik wichtig denn als Dokument der literaturpolitischen Auseinandersetzung mit Möglichkeiten der Brecht-Rezeption in den Ländern des Staatssozialismus.

Leslie Bodi (Clayton/Vict., Australien)

Antony Tatlow, *The Mask of Evil: Brecht's Response to the Poetry, Theatre and Thought of China and Japan. A Comparative and Critical Evaluation* (Bern-Frankfurt-Las Vegas: Peter Lang, 1977), 629 Seiten.

Über das Thema Brecht und Ostasien hat Antony Tatlow schon früher geschrieben: ein Buch (*Brechts chinesische Gedichte*, 1973) sowie mehrere Aufsätze. Der jetzt vorliegende Band behandelt jedoch Brechts Beziehungen zu China und Japan zum erstenmal auf umfassende Weise. Tatlow setzt sich ausführlich und minutiös mit oft vagen Behauptungen, scheinrichtigen Beweisführungen und herkömmlichen Klischeevorstellungen der bisherigen Forschung auseinander. Er nimmt gegen diejenigen Stellung, die China und Japan als exotischen Dekor im Werke Brechts abtun, aber auch gegen jene, welche behaupten, daß Brecht die letzte Weisheit aus Ostasien bezogen habe. Sogar der Ansicht, daß Brecht im Chinesischen die glückliche Verbindung des Künstlerischen und des Didaktischen begrüßt habe, steht Tatlow zurückhaltend gegenüber: »What is the precise nature of this didactic purpose and where lie the limits of this admiration for East Asian artistry, and how is this combination actually refracted in his work?« Diese Art von Exaktheit kennzeichnet Tatlows Arbeit; jede Frage wird detailliert beantwortet, jedes Argument erschöpfend behandelt.

Da es nicht seine Absicht ist, eine weitere Arbeit über die Entwicklung des Brechtschen Schaffens vorzulegen, hat Tatlow auf chronologische Anordnung verzichtet. Statt dessen ordnet er sein Material nach Gattungen bzw. Sachgebieten und Ländern. Auf diese Weise ergeben sich sechs Kapitel: 1. *Japanese Poetry*; 2. *Chinese Poetry*; 3. *Japanese Theatre*; 4. *Chinese Theatre*; 5. *Chinese Philosophy*; 6. *The Chinese Example: Art and Dialectics*. Abgeschlossen wird das Buch durch zwei kurze Anhänge, eine ausführliche Bibliographie und ein Namen- und Sachregister. Tatlow versteht seine Arbeit nicht so sehr als Quellenforschung; ihn interessieren das Was, Warum und Wie mehr als das Wo und

Wann. Das heißt aber nicht, daß die Quellen vernachlässigt würden. Der Autor scheut sich durchaus nicht, detaillierte Beweise für seine Schlußfolgerungen zu erbringen, wo es ihm notwendig erscheint.

Wie alle folgenden Kapitel beginnt auch das über *Japanese Poetry* mit einer knappen Einführung. Der zweite Abschnitt weist, anhand des Gedichts *Auf einen chinesischen Theewurzellöwen*, auf die anstehende Problematik hin. Manche Interpreten – wie zum Beispiel Schuhmann und Esslin – glauben, dieses Gedicht sei in der »Haiku«-Tradition geschrieben. Andere vertreten die Ansicht, die Gedichtform »Tanka« stehe den späten Gedichten Brechts näher. Volker Klotz stellt eine starke innere Affinität zwischen diesen Gedichten und denen der Imaginisten, die sich ebenfalls von japanischer Lyrik beeinflussen ließen, fest. Eine dritte Gruppe von Brecht-Interpreten meint dagegen, daß die späten Gedichte ausschließlich in der europäischen Tradition verwurzelt seien, da die ostasiatische Lyrik nur einfache und schlichte Gedichte kenne und nicht inhaltsschwer sein könne (was falsch ist). Anschließend setzt sich Tatlow mit den verschiedenen Betrachtungsweisen auseinander. Da Patrick Bridgwater der exponierteste der japanischen »Richtung« ist, werden seine Argumente am genauesten untersucht. Er behauptet, daß gewisse Gedichte Brechts den Gedichtformen Haiku, Tanka oder Renga nahestünden. Tatlow muß indes fast jedesmal feststellen, daß die Ähnlichkeiten – wenn überhaupt von solchen die Rede sein kann – minimal und daher unwesentlich sind. Bridgwater kann keine überzeugenden Beweise für seine Theorie vorlegen, zumal Brecht Waleys Übersetzung der japanischen Gedichte weder besaß noch überhaupt erwähnt. Um so mehr überzeugt Tatlows These, wonach diese angeblich japanisch gefärbten Gedichte gar nicht so japanisch seien, und zwar besonders deshalb, weil man es bei der japanischen Lyrik meist mit »einem intellektuell reflektierten Gefühl« zu tun hat, während Brecht selbst bekannte, daß für ihn Assoziationen und Emotionen maßgebender waren als Gedanken.

Anders als hier, wo sich Tatlow kritisch mit bisherigen Interpreten auseinandersetzt, geht er im Kapitel über *Chinese Poetry* chronologisch vor. Man erhält auch Einblicke in Brechts Übersetzungen chinesischer Gedichte, die er in englischer Fassung kannte. Tatlow stellt fest, daß in der Tat etwas Chinesisches in Brechts späten Gedichten zu spüren sei, was sich aber einer genauen

Definition entziehe. Nur wenige Bilder oder Motive lassen sich nämlich eindeutig als chinesisch identifizieren, und Tatlow konnte nur zwei Zeilen ausfindig machen, die direkt einem chinesischen Vers nachgebildet sind. Mir persönlich kommt das Chinesische aber selbst darin schwach vor. Doch immerhin hat Tatlow klare Argumente und Beweise geliefert, wo die früheren Interpreten lediglich Behauptungen, Ahnungen und Vermutungen vorgebracht haben. Und Klarheit ist in diesem Fall wichtig: nicht nur wegen der Beziehung zwischen Brechts Gedichten und der japanischen und chinesischen Lyrik, sondern weil wir nur so Brechts Entwicklung als Lyriker zu bestimmen und zu beurteilen vermögen.

Im dritten Kapitel, *Japanese Theatre*, erklärt Tatlow zuerst den Unterschied zwischen No- und Kabuki-Theater und stellt dann die europäische Reaktion auf diese Theaterformen dar: bei den Russen Meyerhold und Eisenstein, ferner bei Yeats und schließlich bei Brecht selber. Nach Tatlow liegt das No-Spiel *Taniko* vier Brechtschen Dramen zugrunde: den zwei Versionen des *Jasagers*, dem *Neinsager* und der *Maßnahme*. Es geht jeweils um das Motiv der Selbstaufopferung: der Betroffene sieht die Notwendigkeit seines Sterbenmüssens ein und ist damit einverstanden. Einverständnis ist das Schlüsselwort. Brecht kannte nur die Titelübersetzung der *Taniko*-Version von Waley durch Elisabeth Hauptmann. Schon Waley hatte seine Übersetzung so zurechtgestutzt, daß sie die »ruthless exactions of religions« aufzeigt. Brecht veränderte das Drama noch weiter: von Religion ist nicht mehr die Rede; die Pilgerfahrt wird durch eine Forschungsreise ersetzt. Dadurch entfällt die Notwendigkeit und der Sinn des Opfers. Brecht führt einen mystischen »Brauch« ein. Dieser schreibt die Ja-Antwort des Opfers vor, das wirklich keine andere Wahl hat, als zu sterben. Als die aufführenden Schulkinder den mystischen »Brauch« kritisierten, schrieb Brecht den *Neinsager*, in dem das Opfer einen »neuen großen Brauch« verlangt, nämlich »in jeder neuen Lage neu nachzudenken«. Doch Brecht war auch damit noch nicht zufrieden; in der zweiten Version des *Jasagers* wollen die Mitschüler das Opfer nur zurücklassen; dieses verlangt aber, ins Tal geworfen zu werden, weil es Angst hat, allein zu sterben. Erst in der *Maßnahme* verbindet sich das Einverständnis mit der Notwendigkeit: sowohl die Kameraden als auch das Opfer sehen nun die absolute Notwendigkeit ein. Tatlow hat somit eindeutig

Steinwags These widerlegt, wonach Brecht bewußt die erste Version so und nicht anders geschrieben habe, um zu provozieren, weshalb der *Neinsager* eine Korrektur der zweiten Version des *Jasagers* sei. Die ursprüngliche Notwendigkeit, die Waley in seiner Teilübersetzung hatte fallenlassen, um die Unbarmherzigkeit der Religion zu veranschaulichen, wurde von Brecht nach mehreren Versuchen in der *Maßnahme* wiederhergestellt. Der Unterschied liegt allerdings darin, daß das Opfer im Original wieder ins Leben zurückkehrt, so daß der Opfertod letztlich seine Schrecken verliert, zumal das Ganze nur eine Prüfung darstellt. Ebenso hat Tatlow nachgewiesen, und zwar wiederum in Auseinandersetzung mit Steinweg, daß es wesentliche Unterschiede zwischen Theorie und Praxis bei Brecht gibt. Dessen zwei beste Lehrstücke, *Die Maßnahme* und *Die Ausnahme und die Regel*, legen davon Zeugnis ab.

Dasselbe Kapitel enthält noch eine dritte wichtige These: nämlich daß die japanische Schauspielkunst die Entwicklung des Verfremdungseffekts wesentlich mitbestimmt habe – und dies noch vor Brechts Begegnung mit der chinesischen Schauspielkunst. An nachprüfbarer Beweisen liegen allerdings nur eine unveröffentlichte und undatierbare Aufzeichnung (*Über die japanische Schauspieltechnik*) und eine ebenso kurze, aber publizierte und datierte (*Das asiatische Vorbild*) vor. Elisabeth Hauptmann war davon überzeugt, daß Brecht in Berlin, beim Besuch einer japanischen Schauspieltruppe im Oktober 1930 und Januar 1931, Kabuki-Aufführungen gesehen haben muß. Tatlow führt noch einige indirekte Indizien an, um seine These zu untermauern; sie sind aber keineswegs überzeugend. Außerdem läßt sich das Argument, daß die von Esslin angeführten Ähnlichkeiten zwischen Brecht und dem chinesischen Theater auch aufs japanische Theater bezogen werden können, ebenfalls (und umgekehrt) für die von Tatlow angeführten japanischen Merkmale geltend machen. Daß Brecht später die Gestik des chinesischen Theaters als übertrieben, ja »besessen« bezeichnete, ist kein Beweis dafür, daß er die japanische Technik übernommen hat. Im Kapitel über das chinesische Theater leuchtet Tatlows Behauptung, daß das japanische Theater auf Brecht gewirkt haben müsse, bevor er sich ernsthaft mit dem chinesischen beschäftigte, hingegen eher ein.

Das vierte Kapitel hat drei Schwerpunkte. Zuerst beschreibt Tatlow das nebensächlich oder zufällig Chinesische in den Dra-

men Brechts. Er zeigt die *chinoiserie à la mode* am Beispiel des Malaien Shlink aus Yokohama auf, der seine Jugend in einem Ruderboot, das er für eine Dschunke hält, auf dem Jangtsekiang verbringt. Brechts Chinoiserie verliert jedoch mit der Zeit ihren phantastischen Charakter und wird realistischer. Im *Guten Menschen* ist Sezuan zwar ein abstrakter Begriff; doch geographisch gesehen liegt es wirklich in China, und die Charaktere und Bräuche passen sich dieser Lage an. Erfreulich ist, daß Tatlow die Vorlage für das Stück *Die Ausnahme und die Regel*, das bisher gewöhnlich mit dem japanischen Theater in Zusammenhang gebracht wurde, aufgespürt hat. Er zeichnet die Entwicklung vom Original zum Lehrstück nach und gewährt uns dabei einen Einblick in die Werkstatt des Dramatikers. Vor allem demonstriert Tatlow anhand des Textes erneut die Spannung zwischen Theorie und Praxis im Werke Brechts.

Thematisch und strukturell führt *Die Ausnahme und die Regel* zum *Guten Menschen von Sezuan* und zum *Kaukasischen Kreidekreis*. Tatlow vergleicht diesen mit Klabunds eher märchenhaftem *Kreidekreis*, besonders im Hinblick auf die Rolle des Richters in beiden Stücken. Johannes von Guenthers *Kreidekreis* wird – bis auf zwei Erwähnungen – außer acht gelassen, da Tatlow mit anderen Interpreten annimmt, Brecht habe diese Bearbeitung nicht gekannt. Laut Aussage der Witwe Guenthers hat aber nicht nur Klabund die Anregung zu seinem Stück von ihrem Mann empfangen, als dieser Leiter des Georg Müller-Verlags war, sondern auch Brecht hat, ihr zufolge, den Guentherschen *Kreidekreis* gekannt. Er habe sogar ein Exemplar der Reclam-Ausgabe für sein Archiv angefordert. Darüber hinaus sollen beide Männer vor der Uraufführung des *Kaukasischen Kreidekreises* ausführlich über dessen Zentralmotiv miteinander diskutiert haben. Die Guenthersche Bearbeitung muß also in Zukunft bei vergleichenden Studien über diese Dramen berücksichtigt werden. Sicher wird dabei der Begriff der Gerechtigkeit, einschließlich der Rolle des Dichters, in neuem Licht erscheinen. – Der letzte Teil des Kapitels ist der Frage gewidmet, welche Techniken der chinesischen Bühne Brecht schöpferisch beeinflußt haben. Diese Untersuchung rundet die These Tatlows ab und bestätigt, was er vorher – mangels direkter Beweise – durch Indizien wahrscheinlich gemacht hat. Das japanische Theater hat in der Tat vor dem chinesischen auf Brecht gewirkt (vgl. hierzu schon R. Grimm, *Bertolt Brecht und die*

Weltliteratur, 1961, S. 19).

Im vorletzten Kapitel geht es um die chinesische Philosophie – ein umfassendes Gebiet. Aus Raummangel kann ich mich nur kurz mit diesem Thema befassen, obwohl oder gerade weil es im längsten und komplexesten Teil des Buches behandelt wird. Hier scheint Tatlow chronologisch die Rezeption Chinas durch Brecht nachzuvollziehen: wahrscheinlich um der in der Kritik verbreiteten Auffassung von der fehlenden Systematik in Brechts Aufnahme der chinesischen Philosophie entgegenzutreten. Zuweilen erweckt er dabei freilich den Eindruck, als beschäftige ihn mehr Brechts Meinung über die Personen der Philosophen als deren Philosophie. Aber hat sich Brecht nicht wirklich mehr für die Haltung eines Philosophen als für dessen Meinungen interessiert? Mir scheint, daß es Tatlow gelungen ist, Brechts Beziehungen zu Konfuzius, Mo Tse und Lao Tse überzeugend darzustellen.

Das letzte Kapitel des Buches, *The Chinese Example: Art and Dialectics*, läßt sich am besten mit Tatlows eigenen Worten charakterisieren: »To this end he studied the flux of things, engaging his talents in a critical and stimulating externalization of the ›events behind the events‹ through an art symbolized by the masks of the Noh theatre which hung upon his wall, mindful of the grace of Chinese style, and transporting the Chinese teachers' human standard, which he guarded with the doubter's confidence and watchfulness.« Mich persönlich interessiert dabei die Frage: Wie läßt sich Brechts Bewunderung für zwei so gegensätzliche Phänomene wie das traditionelle China und dasjenige Mao Tse-tungs erklären? Hat diese Bewunderung einen widersprüchlichen Charakter? Besteht zwischen Mao Tse-tung und dem alten China kein scharfer Widerspruch? Oder trifft am Ende beides zu? Auch Tatlow gibt darauf keine Antwort.

Adrian Hsia (Montreal)

Reinhold Grimm, *Nach dem Naturalismus. Essays zur modernen Dramatik* (Königstein: Athenäum, 1978), 210 Seiten

Benjamins Dissertation unheilvollen Schicksals, die Entdeckung des *Trauerspiel*-Nachlasses, explodierte – gleichsam ein Spätzünder – in den fünfziger Jahren mitten in die deutsche Wissenschaftlichkeit hinein. Damals konnten nur die Eingeweihten geahnt haben, daß das theoretische Gegenstück der Experimente Brechts nicht nur in den später zum *Organon* systematisierten schöpferischen Notizen, sondern auch in der Arbeit Walter Benjamins zusammengefaßt war. Den Durchbruch vollzog ein aus Ungarn stammender Gelehrter, Peter Szondi, dem ebenfalls ein tragisches Schicksal zuteil wurde. Im Jahre 1956 war seine *Theorie des modernen Dramas* das erste Werk, das die Theorie Benjamins in einem ihrer wesentlichen Motive weiterführte.

Ende des vergangenen Jahrhunderts begann die Entwicklung des europäischen Dramas ihren neuen Weg inmitten einer großen Krise: die klassische dramatische Praxis, die pyramidenartig aufgebaute, geschlossene, organische und einheitliche Tragödie wurde von Ibsen, Tschechow, Strindberg, Maeterlinck und Hauptmann bereits in Frage gestellt. Diese Krise entpuppt sich freilich als eine der fruchtbarsten ihrer Art. Aus ihr wuchs zunächst das Œuvre von Pirandello und Brecht sowie – nach dem Zweiten Weltkrieg – das Schaffen von Genet, Camus und Pinter hervor.

Die Theaterpraxis vermag mit der Bühnentheorie nicht Schritt zu halten; sie reagiert allenfalls auf zwar geistreiche, jedoch wissenschaftlich und in ihren Zusammenhängen weniger geklärte theoretische Impulse wie die von Jan Kott. Die neue Essaysammlung von Reinhold Grimm, *Nach dem Naturalismus*, ist noch bei weitem nicht das Werk, das die Regungen der Theaterwelt beeinflussen könnte, wiewohl – vielleicht seit Szondis Ansatz – noch keine derart durchdachte, solide und ein System andeutende Arbeit über die moderne Dramaturgie entstanden ist. Grimm nimmt mit besonderen Vorteilen an jenem seltsamen römischen

Karneval teil, wo bekanntlich – einmal im Jahr – selbst die Lahmen und Krüppel zum Start zugelassen werden. Ihm fehlt nämlich gerade die lähmende Einsprachigkeit: eines echten Komparatisten würdig, lässt er sein Auge gleichermaßen über die deutsche und italienische, die französische und angelsächsische Entwicklung schweifen. Doch nicht so sehr diese Kenntnisse lassen Grimm *hors de concours* antreten als vielmehr der bewußte Entschluß, die Gedanken Benjamins und Szondis an klassischen Beispielen in angemessener Breite zu entfalten.

Die Konzeption ist klar. Neben der in Regeln gefaßten klassisch-idealstischen Dramaturgie Gustav Freytags gibt es noch eine »zweite Linie«, die sich von Calderóns Welttheater und dem barocken Trauerspiel bis in die unmittelbare Gegenwart erstreckt, ja heute sogar die Hegemonie anstrebt. Gegenüber den geschlossenen sind dies offene Formen; gegenüber den organischen Ideensystemen wirken heute solche, die eher zerrüttet und fragmentarisch sind. Der Mangel an Einheit zeigt sich schon daran, daß diese Strömungen – im Unterschied zur universellen europäischen Literaturentwicklung – selbst im Rückblick lokal wirken. Das italienische *teatro grottesco* löste lange Zeit keinen Widerhall aus und wurde höchstens von Pirandello in andere Sprachgebiete vermittelt. Der deutsche Expressionismus blieb förmlich in den eigenen, auch geschichtlich bedingten Rahmen eingezwängt, von der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg bis zum Untergang der Weimarer Republik. Ohne es auszusprechen, verdeutlicht Grimm mit der Struktur seines Buches, daß die letzte große, wahrhaft universelle literarische Strömung in Europa der Naturalismus war. »Moderne« bedeutet auch insofern etwas Unvollständiges, als die Entwicklung in Italien, Deutschland und den angelsächsischen Ländern trotz aller sich durchhaltenden Stränge jeweils an Ort und Zeit gebunden ist. Wenn Grimm zum Beispiel das deutsche Drama der zwanziger Jahre analysiert, vermag er – vorzüglicher Kenner des Sprachsystems von Parallelen und Analogien – keine einzige weltliterarische Projektion aufzuzeigen: vermutlich eben, weil es keine gibt. Toller und Kaiser etwa konnten sich kaum im Ausland durchsetzen; höchstens das Œuvre Werfels oder Zuckmayers mag die geistigen Grenzen überschritten haben. Die heutige Expressionismus-Forschung dürfte uns bereits die ehemalige Realität verbüllen: daß nämlich diese Bewegung trotz all ihrer internationalen Prätentionen ein »deutsches Abenteuer« geblieben ist, von der

Geschichte nach 1933 gleichsam zwischen Hammer und Amboß festgehalten. Im eigenen Land als »entartete Kunst« geshmäht, galt der Expressionismus in einer seiner letzten Zufluchtsstätten, der Moskauer Zeitschrift *Das Wort*, gar als »Quartiermacher des Faschismus« (so Lukács).

Für den heutigen Komparatisten liegt jedoch die Herausforderung gerade darin. Je internationaler der Anspruch literarischer Strömungen, desto fester ihre Bindung an Ort und Zeit. Das bezeugt übrigens auch die Veralterungsrate, welche die Werke der verschiedenen Ismen mitunter zu geschichtlichen Erinnerungen degradiert. Durch den bewußten Dienst an der Gegenwart werden sie bei weitem nicht so gut konserviert wie einst durch rein ästhetischen Anspruch – der Forscher wandelt hier zwischen Schlackenhalden, als wäre er in Eliots *Waste Land*. Dennoch werden in Grimms Essays die Werke verschiedener Autoren, etwa Arnolt Bronnens oder René Schickeles, durch irgend etwas zum Leben erweckt – vermutlich deshalb, weil von ihm Zusammenhänge selbst in diesem schwierigen Material entdeckt werden. Für ihn liegt die Bedeutung eines Werkes nicht in dessen Wirkung, auch nicht in dem inhärenten ästhetischen Wert, sondern eher in einer spezifischen »Valenz«, die es sozusagen mit anderen Molekülen verbindet. Hier äußert sich, was der Komparatist mit René Welleks Worten *discriminations* nennt. Dem Anschein nach, so zeigt uns Grimm, konnte auch Bronnen Anspruch auf den Rang eines epischen Dramatikers erheben – und er hat dies tatsächlich getan. In Wirklichkeit aber wurde das Drama von Bronnen mythisiert und nicht episiert.

Mit seiner feinen Analyse bietet Grimm hier ein Beispiel dafür, daß der »Ideengehalt« den Formgebrauch bestimmt, während der Formgebrauch einen Einblick in diesen Ideengehalt gewährt. Grimm entdeckt ferner, daß hinter den Masken und Marionetten des *teatro grottesco* der Nihilismus einer totalen Verzweiflung spukt und daß revolutionäre Dramen sich oft der »Mausefallen«-Methode – des *play within the play* – bedienen, weil die zentrale Frage jeder Revolution das Verhältnis von Theorie und Praxis ist: die Bühne erlaubt es, so wird uns gezeigt, dieses Drama gleichsam im Versuchslabor, unter Verhältnissen chemischer Reinheit, aufzuführen. In Grimms acht Essays, die hauptsächlich drei Gedankenkreisen gewidmet sind, wird also offenbar mehr geboten als die mit philologischer Akribie vorgenommene Beschreibung des

Strukturunterschieds zwischen klassischem und modernem Drama, der Beziehungen des epischen Dramas zum Naturalismus, der deutschen Bühnenwerke der zwanziger Jahre, der neuartigen Züge des Humors in den Komödien zwischen 1918 und 1933, mehr sogar als die Gesamtheit dieser Essays: eine festumrissene Betrachtungsweise und eine ausgeprägte Methodologie. Und wenn es etwas gibt, worüber der Rezensent mit Grimm zu diskutieren hat, dann gerade in Sachen Methodologie.

In methodologischer Hinsicht ist Grimm ebenso offen wie das von ihm charakterisierte Drama: er engagiert sich für keinen der heutigen Modetrends. Die angelsächsische Einwirkung auf die deutsche Philologie ist hier nicht im stilistischen Bereich, sondern im Spektrum der Assoziationen zu ertappen. Diese Philologie verlangte ehemals noch die Gewißheit der »Übernahme«, wenn es um die Schilderung eines ähnlichen ästhetischen Zuges ging. In einem Essay, in dem er Brecht und Artaud nebeneinanderstellt, antwortet Grimm auf diese alte Methode mit offener Herausforderung. All dies zugegeben, scheint er aber dennoch auf halbem Wege zwischen den beiden Auffassungen und Betrachtungsweisen angesiedelt zu sein. Zum einen wird er durch die philologische Fundiertheit ganz natürlich zur geschichtlichen Betrachtung verlockt – deshalb ist er ja auch imstande, die Beziehungen des Naturalismus zum Epischen so exakt zu schildern. Andererseits wird aber durch die Strukturbeschreibung gerade dieser geschichtlich geprägte Geist aus seinen Essays wieder verscheucht. Indem er ein sorgfältiges und genaues Entwicklungsdiagramm der modernen Dramatik aufzeichnet, meint Grimm, es gehe hier lediglich um das Erstarken einer bereits bestehenden Strömung. Er ist mit der Hypothese einverstanden, »daß es zwei strukturell verschiedene, aber gleichberechtigt nebeneinander bestehende Dramentypen gebe«, die sich in der Geschichte gleichsam typologisch abwechseln. Dabei zeigt jedoch auch Grimms Beispielsammlung gerade solche Entwicklungsströmungen, die sich gegenseitig dialektisch verleugnen. Die vorgegebenen Formstrukturen werden durch ihre neue Aktualität in der Tat auch erneuert und umgewandelt, so sehr sie zunächst als geschichtliche Vorbilder bereitstehen mögen.

Dies aber vermag Grimm nicht immer genügend plastisch zu sehen und zu zeigen. In Brechts Fall ist es für ihn natürlich, daß sich dessen Streben nach dem Epischen über die früheren Initiativen hinwegsetzt und daß der Künstler die ehemaligen Formver-

fahren im Interesse eines radikal verschiedenen Ziels mit eben-solcher Methode sich selber angleicht. Doch was Grimm bei Brecht für natürlich hält, lässt er anscheinend nicht für den gesamten literarischen Prozeß gelten. Benjamin hielt die im Schoße des 18. Jahrhunderts aufkeimende neue Dramaturgie nur *per analogiam* für die erste Phase der Modernität. Grimm dagegen faßt schon diese ganze Periode gleichsam als Ouverture des »eigentlich Modernen« auf, und dieses »eigentlich Moderne« dauert ihm zufolge von den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts praktisch bis heute. Zwischen den beiden Phasen der Moderne besteht jedoch ein dramatischer Unterschied. Während in der ersten Periode Keime der modernen Tendenzen – jedenfalls aus weltliterarischer Sicht – als reine Kuriosa vorkommen, ist in der zweiten der Freiheitskampf, die Emanzipation und das Streben nach Ausschließlichkeit dieser Richtungen die eigentliche Substanz des gesamten Geschehens.

Grimm versteht also sehr wohl den Geist der Geschichtlichkeit, wenn er sich ein Detail zum Forschungsobjekt wählt. Deshalb ist ja auch seine Themenwahl jederzeit so bereit: die Analyse des Naturalismus, der italienischen Groteske und des Expressionismus von der Jahrhundertwende bis zu den dreißiger Jahren führt uns wie eine systematische Literaturgeschichte bis zur Gegenwart. Doch durch das Denken in Formtraditionen wird zugleich ebendiese Geschichtlichkeit verbannt. Bei aller Fairness der Behandlung lässt sich zudem in bezug auf zwei Denker eine gewisse Gereiztheit vernehmen: Lukács und George Steiner bekommen schlechte Zensuren. Dabei könnten aber vielleicht gerade beider – miteinander hadernde – Denkweisen Reinholt Grimm, diesen sorgfältigen und bedeutenden Erforscher der Moderne, daran erinnern, daß ein wenig mehr Geschichtsphilosophie – selbst auf die Gefahr übertriebener Verallgemeinerung hin – attraktiver und nützlicher ist als die heute modische Strukturanalyse, wo so viele verlockende Ergebnisse durch den Neopositivismus überschattet werden. Aus Budapest, der Geburtsstadt Lukács', darf man wohl etwas mehr Soziologie von einem Forscher verlangen, der Brechts Banner in Madison und Frankfurt gleichermaßen hochhält.

Tamás Ungvári (Budapest)

Knut Brynhildsvoll, *Dokumentarteater* (Oslo: Universitetsforlaget, 1973), 179 Seiten.

In certain circumstances naïveté may almost seem a blessing in literary scholarship, particularly if, as is the case with this study, the field is largely given over to treatments permeated by the deadly earnestness of the self-styled »politically conscious«. If for no other reason, it is precisely because of the infectious enthusiasm for German documentary drama which Brynhildsvoll communicates to his reader that this book commands our attention. In a field in which the self-righteous political harangue has to some extent replaced literary scholarship, it is refreshing to encounter a critic who, although politically »correct«, nonetheless contents himself to share with the reader the excitement which he experiences at the birth and life of a new literary form.

Dokumentarteater is roughly divided into four parts: 1) a description of dramatic forms which precede the documentary drama, 2) an establishment of the genre in a historical tradition, 3) the reading and criticism of the most important examples of the genre, and 4) a summary characterization of documentary drama as an aesthetic category. Section three is by far the most extensive and most interesting part of the book, comprising two thirds of its volume and dealing in some detail with thirteen plays. The first play receives a full 26-page treatment while the last is allotted but a paltry two paragraphs, leading the reader to wonder whether or not the author planned fuller discussions of the later plays and the book somehow mysteriously got away from him. The treatments of the individual plays include Rolf Hochhuth's *Der Stellvertreter* and *Soldaten*, Peter Weiss' *Vietnam-Diskurs*, Heinar Kipphardt's *In der Sache J. Robert Oppenheimer* and *Joel Brand*, Rolf Schneider's *Prozeß in Nürnberg*, Wolfgang Graetz' *Die Verschwörer*, Günter Grass' *Die Plebejer proben den Aufstand*, Walter Jens' *Die rote Rosa*, and Michael Hatry's *Notstandsübung*. They consist primarily in a lengthy plot summary and a discussion regarding the historical veracity of the events portrayed in the drama, which is all interesting enough but hardly germane to a critical analysis of the genre or the individual plays. On occasion the author will venture

rather tentative opinions concerning the dramatic viability of a work, but critical thinking is not, unfortunately, Brynhildsvoll's strong suit. He is sadly given to pronouncing sweeping generalizations as though they were axiomatic truths which all his readers must share. »In the traditional historical drama content is subordinated to the artistic treatment and the aesthetic goal.« Such a statement requires, at the very least, a substantiating paragraph. Which historical dramas? Shakespeare's? Strindberg's? Schiller's? In what way does history serve art in this genre? And are there any valid reasons for it doing so? Brynhildsvoll deems it unnecessary to answer any of these questions. But he does maintain that »it is necessary for us to keep in mind the fact that the division of literature into pure genres is solely the result of a theoretical abstraction, which reflects certain ideal patterns rather than a current poetic reality«. Surely any literary critic who has devoted even a moment's thought to the problem of genre would be reluctant to rush into print with this statement.

The authorial enthusiasm and easy conversational style of this study do, unfortunately, little to compensate for the muddy thinking which suffuses it on all levels and all topics. Brynhildsvoll's fascination with documentary theater is so keen that he is disinclined to grant legitimacy to any dramatic form which has come before it. Thus he dispenses with the entire problem of literary mimesis with the following: »Representation and reproduction are legitimate artistic media in static periods with rigidly defined ideas.« So much for the realists! A fundamental glaring contradiction in his thought recurs time and again: he maintains, on the one hand, that documentary theater is a vital genre precisely because it expresses »the increasing certainty that modern man is a victim of the play of anonymous, invisible powers«, and because it is a »subjective, expressive art form«. On the other hand, he persists in analyzing the individual plays precisely from the criterion of objectivity, damning those who allow subjective factors to enter into a composition and lauding those who adhere rigorously to a presentation of historical documents. This becomes all the more preposterous when Brynhildsvoll seems to allow even the possibility of a totally objective theatrical recreation of history, disclaiming altogether any intervention on the part of the playwright. He observes no apparent contradiction between documentary drama's avowed purpose of objective historical representation

and its strongly tendentious nature. Indeed, in almost all respects, this is a book written with blinders on.

Dokumentarteater is not, however, completely without merit or applicability, for it does pose (albeit without answering and sometimes wrongheadedly) some important questions about the genre. But ultimately its selection of texts and authorial enthusiasm are the only virtues which commend this book to our critical attention.

Marilyn E. Johns (Charlottesville, Virginia)

- 606 Herman Bang, Exzentrische Existenzen
607 Guillaume Apollinaire, Bestiarium
608 Hermann Hesse, Klingsors letzter Sommer
609 René Schickele, Die Witwe Bosca
610 Machado de Assis, Der Irrenarzt
611 Wladimir Trendjakow, Die Nacht nach der Entlassung
612 Peter Handke, Die Angst des Tormanns beim Elfmeter
613 André Gide, Die Aufzeichnungen und Gedichte des André Walter
614 Bernhard Guttmann, Das alte Ohr
616 Ludwig Wittgenstein, Bemerkungen über die Farbe
617 Paul Nizon, Stolz
618 Alexander Lernet-Holenia, Die Auferstehung des Maltravers
619 Jean Tardieu, Mein imaginäres Museum
620 Arno Holz / Johannes Schlaf, Papa Hamlet
621 Hans Erich Nossack, Vier Etüden
622 Reinhold Schneider, Las Casas vor Karl V.
624 Ludwig Hohl, Bergfahrt
627 Vladimir Nabokov, Lushins Verteidigung
628 Donald Barthelme, Komm wieder, Dr. Caligari
629 Louis Aragon, Libertinage, die Ausschweifung
630 Ödön von Horváth, Sechsunddreißig Stunden
631 Bernhard Shaw, Sozialismus für Millionäre
633 Lloyd deMause, Über die Geschichte der Kindheit
634 Rainer Maria Rilke, Die Sonette an Orpheus
635 Aldous Huxley, Das Lächeln der Gioconda
637 Wolf von Niebel schütz, Über Dichtung
638 Henry de Montherlant, Die kleine Infantin
639 Yasushi Inoue, Eroberungszüge
640 August Strindberg, Das rote Zimmer
641 Ernst Simon, Entscheidung zum Judentum
642 Albert Ehrenstein, Briefe an Gott
645 Marie Luise Kaschnitz, Beschreibung eines Dorfes
646 Thomas Bernhard, Der Weltverbesserer
647 Wolfgang Hildesheimer, Exerzitien mit Papst Johannes
648 Volker Braun, Unvollendete Geschichte
649 Hans Carossa, Ein Tag im Spätsommer 1947
651 Regina Ullmann, Ausgewählte Erzählungen
652 Stéphane Mallarmé, Eines Faunen Nachmittag
653 Flann O'Brien, Das harte Leben
654 Valery Larbaud, Fermina Márquez
671 Yehudi Menuhin, Kunst und Wissenschaft als verwandte Begriffe

- 897 Ralph-Rainer Wuthenow, Muse, Maske, Meduse
898 Cohen/Taylor, Ausbruchversuche. Identität und Widerstand
901 Der bürgerliche Rechtsstaat. Herausgegeben von Mehdi Tohidipur
902 Ernest Borneman, Psychoanalyse des Geldes
903 Steven Marcus, Umkehrung der Moral
904 Alfred Sohn-Rethel, Warenform und Denkform
905 Beiträge zur Soziologie der Gewerkschaften. Hrsg. von Joachim Bergmann
906 Brecht-Jahrbuch 1977
907 Horst Kern, Michael Schumann, Industriearbeit und Arbeiterbewußtsein
908 Julian Przybós, Werkzeug aus Licht
910 Peter Weiss, Stücke II
913 Martin Walser, Das Sauspiel mit Materialien. Herausgegeben von Werner Brändle
916 Dürkop/Hardtmann (Hrsg.), Frauen im Gefängnis
917 Bowles S./Gintis H., Pädagogik und die Widersprüche der Ökonomie
918 Klaus-Martin Groth, Die Krise der Staatsfinanzen
920 Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch, Herausgegeben von Arno Münster
921 Silvia Bovenschen, Die imaginäre Weiblichkeit
922 Anderson, Von der Antike zum Feudalismus
923 Sozialdemokratische Arbeiterbewegung, Band 1, Herausgegeben von Wolfgang Lüthardt
925 Friedensanalysen 6
927 Ausgewählte Gedichte Brechts, Herausgegeben von Walter Hinck
928 Betty Nance Weber, Brechts »Kreidekreis«
929 Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke. Herausgegeben von Reiner Steinweg
930 Walter Benjamin, Briefe 1 und 2. Herausgegeben von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno
932 Jugendarbeitslosigkeit. Herausgegeben von Gero Lenhardt
933 Ute Gerhard, Verhältnisse und Verhinderungen
934 Sozialdemokratische Arbeiterbewegung, Band 2, Herausgegeben von Wolfgang Lüthardt
935 Literatur ist Utopie. Herausgegeben von Gert Ueding
936 Berger/Heßler/Kavemann, Brot für heute, Hunger für morgen
937 Labrousse, Lefebvre, Soboul u. a. Geburt der bürgerlichen Gesellschaft 1789. Herausgegeben von I. A. Hartig
938 Habermas, Bovenschen u. a., Gespräche mit Marcuse
939 Thomas Brasch, Rotter Und weiter
940 Simone Weil, Fabriktagebuch
941 Ute Volmerg, Identität und Arbeitserfahrung

- 942 Klaus Eßler, Lateinamerika
943 Gewerkschaften und Strafvollzug, Hrsg. v. Lüderssen u. a.
944 Alexander von Brünneck, Politische Justiz
945 Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen
948 Thompson/Caspard/Puls; Alltagspraxis, Wahrnehmungsformen, Protestverhalten
949 Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache
950 Perry Anderson, Die Entstehung des absolutistischen Staates
951 Grundrechte als Fundament der Demokratie, hrsg. von Joachim Perels
954 Elias/Lepenies, Zwei Reden. Theodor W. Adorno-Preis 1977
955 Friedensanalysen 7
956 Brecht-Jahrbuch 1978. Hrsg. Fuegi/Grimm/Hermand
957 Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie 11
958 Friedensanalysen 8
959 Martin Walser, Wer ist ein Schriftsteller?
960 Albert Soboul, Französische Revolution und Volksbewegung
962 Bettelheim/Mészárós/Rossanda u. a., Zurückforderung der Zukunft
963 Starnberger Studien 2
964 Nach dem Protest. Literatur im Umbruch. Herausgegeben von W. Martin Lüdke
966 Kern, Kampf um Arbeitsbedingungen
967 Michail M. Bachtin, Die Ästhetik des Wortes, hrsg. von Rainer Grübel
968 Frauen, die pfeifen. Herausgegeben von R. Geiger, H. Holinka, C. Rosenkranz, S. Weigel
969 Ernst Bloch, Die Lehren von der Materie
970 Giuliano Scabia, Das große Theater des Marco Cavallo
971 Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach
974 Jirí Kosta, Abriß der sozialökonomischen Entwicklung der Tschechoslowakei 1945-1977
975 Nathan, Ideologie, Sexualität und Neurose
976 Bernd Jürgen Warneken, Literarische Produktion
978 Klaus Mäding, Strafrecht und Massenerziehung in der VR China
979 Bertolt Brecht, Tagebücher 1920-1922
981 Jeanne Favret-Saada, Die Wörter, der Zauber, der Tod
983 Bassam Tibi, Internationale Politik und Entwicklungsländer-Forschung
984 Dieter Kühn, Löwenmusik
985 Agnes Schoch, Vorarbeiten zu einer pädagogischen Kommunikationstheorie
987 Augusto Boal, Theater der Unterdrückten
989 Brecht-Jahrbuch 1979
991 Ruggiero Romano u. a., Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen
992 Naturalismus/Ästhetizismus. Herausgegeben von Bürger/Schutte-Sasse
993 Ginette Raimbault, Kinder sprechen vom Tod
996 Starnberger Studien 3
1000 Stichworte zur >Geistigen Situation der Zeit< 1. Band, Nation und Republik; 2. Band, Politik und Kultur. Herausgegeben von Jürgen Habermas.

Alphabetisches Verzeichnis der edition suhrkamp

- Abendroth, Sozialgesch. d. europ. Arbeiterbewegung 106
Abendroth, Ein Leben 820
Achternbusch, L'Etat c'est moi 551
Adam, Südafrika 343
Adorno, Drei Studien zu Hegel 38
Adorno, Eingriffe 10
Adorno, Kritik 469
Adorno, Jargon d. Eigentlichkeit 91
Adorno, Moments musicaux 54
Adorno, Ohne Leitbild 201
Adorno, Stichworte 347
Adorno, Zur Metakritik der Erkenntnistheorie 590
Adorno, Gesellschaftstheorie u. Kultur 772
Aggression und Anpassung 282
Alberts/Balzer/Heister/Warneken u.a., Segmente der Unterhaltungsindustrie 651
Alff, Der Begriff Faschismus 456
Alff, Materialien zum Kontinuitätsproblem 714
Althusser, Für Marx 737
Altvater/Basso/Mattick/Offe u. a., Rahmenbedingungen 824
Andersch, Die Blindheit des Kunstwerks 133
Anderson, Von der Antike 922
Anderson, Entstehung des absolutistischen Staates 950
Antworten auf H. Marcuse 263
Architektur als Ideologie 243
Architektur u. Kapitalverwertung 638
Über H. C. Artmann 541
Arzt u. Patient in der Industriegesellschaft, hrsg. v. O. Döhner 643
Aspekte der Marxschen Theorie I 632
Aspekte der Marxschen Theorie II 633
Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke, hrsg. von Reiner Steinweg 929
Augstein, Meinungen 214
Aus der Zeit der Verzweiflung 840
Ausgewählte Gedichte Brechts, hrsg. von W. Hinck 927
Autonomie der Kunst 592
Autorenkollektiv Textinterpretation . . . , Projektarbeit als Lernprozeß 675
Bachrach/Baratz, Macht und Armut 813
Bachtin, Ästhetik des Wortes, hrsg. von Rainer Grüber 1
Bahr (Hrsg.), Brecht, »Die Rundköpfe . . .«, Bühnenfassung 605
Baran/Sweezy, Monopolkapital [in Amerika] 636
Barthes, Mythen des Alltags 92
- Barthes, Kritik und Wahrheit 218
Basaglia, F., Die abweichende Mehrheit 537
Basaglia, F. (Hrsg.), Die negierte Institution 655
Basaglia, F. (Hrsg.), Was ist Psychiatrie? 708
Basso, L., Gesellschaftsformation u. Staatsform 720
Baudelaire, Tableaux Parisiens 34
Becker, E. / Jungblut, Strategien der Bildungsproduktion 556
Becker, H., Bildungsforschung 483
Becker, J., Felder 61
Becker, J., Ränder 351
Becker, J., Umgebungen 722
Über Jürgen Becker 552
Beckett, Aus einem aufgegeb. Werk 145
Beckett, Fin de partie / Endspiel 96
Materialien zum »Endspiel« 286
Beckett, Das letzte Band 389
Beckett, Warten auf Godot 3
Beckett, Glückliche Tage 849
Beiträge zur marxist. Erkenntnistheorie 349
Benjamin, Drei Hörmmodelle 468
Benjamin, Das Kunstwerk 28
Benjamin, Über Kinder 391
Benjamin, Kritik der Gewalt 103
Benjamin, Städtebilder 17
Benjamin, Versuche über Brecht 172
Benjamin, Briefe 1 und 2, hrsg. v. Scholem/Adorno 930
Bergk/Ewald/Fichte u.a., Aufklärung und Gedankenfreiheit 890
Berger, Untersuchungsmethode u. soziale Wirklichkeit 712
Berger/Heßler/Kavemann, Brot für heute 936
Bergman, Wilde Erdbeeren 79
Bergmann, Beiträge zur Soziologie d. Gewerkschaften 905
Bernhard, Amras 142
Bernhard, Fest für Boris 440
Bernhard, Prosa 213
Bernhard, Ungenach 279
Bernhard, Wattens 353
Über Thomas Bernhard 401
Bernstein, Beiträge zu einer Theorie 850
Bertaux, Hölderlin u. d. Französ. Revol. 344
Berufsbildungsreform, hrsg. v. C. Offe 761
Bettelheim/Mészárós/Rossanda u. a., Zurückforderung der Zukunft 962
Blatter, Genormte Tage 858
Blanke u. a., Bürgerlicher Staat 861
Bloch, Avicenna 22
Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins I 726

- Bloch, Ästhetik des Vor-Scheins II 732
Bloch, Das antizipierende Bewußtsein 585
Bloch, Die Lehren von der Materie 969
Bloch, Christian Thomasius 193
Bloch, Durch die Wüste 74
Bloch, Über Hegel 413
Bloch, Pädagogica 455
Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie I 11
Bloch, Tübinger Einleitung in die Philosophie II 58
Bloch, Über Karl Marx 291
Bloch, Vom Hasard zur Katastrophe 534
Bloch, Widerstand und Friede 257
Bloch/Braudel/L. Febvre u. a., Schrift und Materie der Geschichte 814
Block, Ausgewählte Aufsätze 71
Blumenberg, Kopernikan. Wende 138
Boal, Theater der Unterdrückten 987
Bock, Geschichte des ›linken Radikalismus‹ in Deutschland 645
Boer, Lodewijk de, The Family 760
Böckelmann, Theorie der Massenkommunikation 658
Böhme, Soz.-u. Wirtschaftsgesch. 253
du Bois-Reymond, B. Söll, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände 681
du Bois-Reymond, M., Strategien kompensativer Erziehung 507
du Bois-Reymond, Verkehrsformen 830
Bolius, Erziehungsroman 876
Bond, Gerettet / Hochzeit d. Papstes 461
Bond, Bündel 500
Borneman, Psychoanalyse des Geldes 902
Bosse, Verwaltete Unterentwicklung 752
Bowles/Gintis, Pädagogik 917
Brackert, Bauernkrieg 782
Brandt u. a., Zur Frauenfrage im Kapitalismus 581
Brandys, Granada 167
Brasch, Rotter 939
Braun, Gedichte 397
Braun, Es genügt nicht die einfache Wahrheit 799
Brecht, Antigone / Materialien 134
Brecht, Arturo Ui 144
Brecht, Ausgewählte Gedichte 86
Brecht, Baal 170
Brecht, Baal der asoziale 248
Brecht, Brotladen 339
Brecht, Das Verhör des Lukullus 740
Brecht, Der gute Mensch v. Sezuan 73
Materialien zu ›Der gute Mensch ...‹ 247
Brecht, Der Tui-Roman 603
Brecht, Die Dreigroschenoper 229
Brecht, Die Geschäfte des Julius Cäsar 332
Brecht, Die heilige Johanna der Schlachthöfe 113
Brecht, Die heilige Johanna / Fragmente und Varianten 427
Brecht, Die Maßnahme 415
Brecht, Die Tage der Commune 169
Brecht, Furcht u. Elend d. 3. Reiches 392
Brecht, Gedichte u. Lieder aus Stücken 9
Brecht, Herr Puntila 105
Brecht, Im Dickicht der Städte 246
Brecht, Jasager – Neinsager 171
Brecht, Kaukasischer Kreidekreis 31
Materialien zum ›Kreidekreis‹ 155
Brecht, Kuhle Wampe 362
Brecht, Leben des Galilei 1
Materialien zu ›Leben des Galilei‹ 44
Brecht, Leben Eduards II. 245
Brecht, Stadt Mahagonny 21
Brecht, Mann ist Mann 259
Brecht, Mutter Courage 49
Materialien zu ›Mutter Courage‹ 50
Materialien zu ›Die Mutter‹ 305
Brecht, Die Mutter (Regiebuch) 517
Brecht, Über Realismus 485
Brecht, Über d. Beruf d. Schauspielers 384
Brecht, Schweyk im zweiten Weltkrieg 132
Materialien zu ›Schweyk im zweit. Weltkrieg‹ 604
Brecht, Die Gesichte der Simone Machard 369
Brecht, Über Politik und Kunst 442
Brecht, Über experiment. Theater 377
Brecht, Trommeln in der Nacht 490
Brecht, Tagebücher 1920–1922 979
Brecht, Über Lyrik 70
Brecht, Gedichte in 4 Bänden 835–38
Brecht-Jahrbuch 1974 758
Brecht-Jahrbuch 1975 797
Brecht-Jahrbuch 1976 853
Brecht-Jahrbuch 1977 906
Brecht-Jahrbuch 1978 956
Brecht-Jahrbuch 1979 989
Brecht, Drei Lehrstücke 817
Brecht im Gespräch, hrsg. von Werner Hecht 771
Brechts Modell der Lehrstücke, hrsg. von Rainer Steinweg 929
Brede u. a., Determinanten d. Wohnungsversorgung 745
Brede u. a., Politische Ökonomie d. Bodens 868
Bredekamp, Kunst als Medium sozialer Konflikte 763
Materialien zu H. Brochs ›Die Schlafwandler‹ 571
Brooks, Parodoxie im Gedicht 124

- Brus, Funktionsprobleme d. sozialist. Wirtschaft 472
Brus, W., Sozialistisches Eigentum 801
Brünneck, Politische Justiz 944
Bubner, Dialektik u. Wissenschaft 597
Bürger, Die französ. Frühauklärung 525
Bürger, Theorie der Avantgarde 727
Bürger, Aktualität und Geschichtlichkeit 879
Bürger/Schulte-Sasse (Hrsg.), Naturalismus 992
Bulthaup, Zur gesellschaftl. Funktion der Naturwissenschaften 670
Burke, Dichtung als symbol. Handlung 153
Burke, Rhetorik in Hitlers »Mein Kampf« 231
Busch, Die multinationalen Konzerne 741
Cardoso/Faletto, Abhängigkeit 841
Caspar D. Friedrich u. d. dt. Nachwelt, hrsg. v. W. Hofmann 777
Celan, Ausgewählte Gedichte 262
Über Paul Celan 495
Chasseguet-Smiguel (Hrsg.), Psychoanalyse der weiblichen Sexualität 697
Chomsky, Aus Staatsraison 736
Claas, Die politische Ästhetik 832
Clemenz, Gesellschaftl. Ursprünge des Faschismus 550
Cohen/Taylor, Ausbruchversuche 898
Cogoy, Wertstruktur und Preisstruktur 810
Cooper, Psychiatrie u. Anti-Psychiatrie 497
Córdova/Michelen, Lateinamerika 311
Creeley, Gedichte 227
Dallemagne, Die Grenzen der Wirtschaftspolitik 730
Damus, Entscheidungsstrukturen in der DDR-Wirtschaft 649
Deleuze/Guattari, Kafka 807
Deleuze/Parnet, Dialoge 666
Determinanten der westdeutschen Restauration 1945-1949 575
Deutsche und Juden 196
Die Hexen der Neuzeit, hrsg. von Claudia Honegger 743
Dobb, Organis. Kapitalismus 166
Dobb, Wert- und Verteilungstheorien 765
Döbert, R./Nunner-Winkler, G., Adoleszenzkrise und Identitätsbildung 794
Dorst, Eiszeit 610
Dorst, Toller 294
Über Tankred Dorst (Werkbuch) 713
Drechsel u. a., Massenzeichenware 501
Doras, Ganze Tage in den Bäumen 80
Duras, Hiroshima mon amour 26
Eckensberger, Sozialisationsbedingungen d. öffentl. Erziehung 466
Eco, Zeichen 895
Eich, Abgelegene Gehöfte 288
Eich, Botschaften des Regens 48
Eich, Mädchen aus Viterbo 60
Eich, Setubal / Lazertis 5
Eich, Marionettenspiele / Unter Wasser 89
Über Günter Eich 402
Eichenbaum, Theorie u. Gesch. d. Literatur 119
Eisner, Politik des libertären Sozialismus 422
Eisner, Sozialismus als Aktion 773
Elias/Lepenes, Zwei Reden 954
Eliot, Die Cocktail Party 98
Eliot, Der Familiengang 152
Eliot, Mord im Dom 8
Eliot, Was ist ein Klassiker? 33
Entstalinisierung in der Sowjetunion 609
Enzensberger, Blindenschrift 217
Enzensberger, Deutschland 203
Enzensberger, Einzelheiten I 63
Enzensberger, Einzelheiten II 87
Enzensberger, Landessprache 304
Enzensberger, Das Verhör von Habana 553
Enzensberger, Palaver 696
Enzensberger, Der Weg ins Freie 759
Über H. M. Enzensberger 403
Erkenntnistheorie, marxist. Beiträge 349
Eschenburg, Über Autorität 129
Euchner, Egoismus und Gemeinwohl 614
Expressionismusdebatte, hrsg. von H. J. Schmitt 646
Fassbinder, Antiteater 443
Fassbinder, Antiteater 2 560
Fassbinder, Stücke 3 803
Favret-Saada, Die Wörter, der Zauber, der Tod 981
Fichant/Pêcheux, Überlegungen zur Wissenschaftsgeschichte 866
Fischer-Seidel, James Joyces »Ulysses« 826
Fleischer, Marxismus und Geschichte 323
Materialien zu M. F. Fleißer 594
Foucault, Psychologie u. Geisteskrankheit 272
Frauenarbeit - Frauenbefreiung, hrsg. v. A. Schwarzer 637
Frauenfrage im Kapitalismus, Brandt/Kootz/Steppe 581
Frauen im Gefängnis, hrsg. von Dürkop/Hardtmann 916
Frauen, die pfeifen, hrsg. von Geiger/Holinka u. a. 968
Frerichs/Kraiker, Konstitutionsbedingungen 685
Friedensanalysen 1 784
Friedensanalysen 2 834
Friedensanalysen 3 847
Friedensanalysen 4 871
Friedensanalysen 5 891
Friedensanalysen 6 925
Friedensanalysen 7 955

- Friedensanalysen 8 958
Friedensanalysen 9 755
Friedensanalysen 10 748
Frisch, Ausgewählte Prosa 36
Frisch, Biedermann u. d. Brandstifter 41
Frisch, Die chinesische Mauer 65
Frisch, Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie 4
Frisch, Graf Öderland 32
Frisch, Frühe Stücke. Santa Cruz / Nun singen sie wieder 154
Frisch, Zürich – Transit 161
Frisch, Öffentlichkeit 209
Frisch/Hentig, Zwei Reden 874
Über Max Frisch 404
Über Max Frisch II 852
Materialien zu Max Frischs »Andorra« 653
Fritzsche, Politische Romantik 778
Fromm, Sozialpsychologie 425
Fučík, Reportage unter dem Strang geschrieben 854
Fuegi/Grimm/Hermand (Hrsg.), Brecht-Jahrbuch 1974 758
Gastarbeiter 539
Gefesselte Jugend / Fürsorgeerziehung 514
Geiss, Geschichte u. Geschichtswissenschaft 569
Germanistik 204
Gerhard, Ute, Verhältnisse und Verhinderungen 933
Gesellschaft, Beiträge zur Marxschen Theorie I 695
Gesellschaft II 731
Gesellschaft III 739
Gesellschaft IV 764
Gesellschaft V 787
Gesellschaft VI 806
Gesellschaft VII 827
Gesellschaft VIII/IX 863
Gesellschaft X 886
Gesellschaft XI 957
Gesellschaft XII 865
Gesellschaft XIII 692
Gesellschaftsstrukturen, hrsg. v. O. Negt u. K. Meschkat 589
Gespräche mit Ernst Bloch, Hrsg. von Rainer Traub und Harald Wieser 798
Gewerkschaften und Strafvollzug, Hrsg. v. Lüderssen u. a. 943
Goeschel/Heyer/Schmidbauer, Soziologie der Polizei I 380
Goffman, Asyle 678
Goldscheid/Schumpeter, Finanzkrise 698
Gombrich/Hochberg/Black, Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit 860
Grass, Hochwasser 40
Gröll, Erziehung 802
Groth, Die Krise der Staatsfinanzen 918
Grundrechte als Fundament, hrsg. von Joachim Perels 951
Guattari, Psychotherapie 768
Guérin, Anarchismus 240
Haavikko, Jahre 115
Habermas, Logik d. Sozialwissenschaft. 481
Habermas, Protestbewegung u. Hochschulreform 354
Habermas, Technik u. Wissenschaft als Ideologie 287
Habermas, Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus 623
Habermas, Bovenschen u. a., Gespräche mit Marcuse 938
Habermas, Stichworte zur »Geistigen Situation der Zeit« 1000
Hacks, Das Poetische 544
Hacks, Stücke nach Stücken 122
Hacks, Zwei Bearbeitungen 47
Handke, Die Innenwelt 307
Handke, Kaspar 322
Handke, Publikumsbeschimpfung 177
Handke, Wind und Meer 431
Handke, Ritt über den Bodensee 509
Über Peter Handke 518
Hannover, Rosa Luxemburg 233
Hartig/Kurz, Sprache als soz. Kontrolle 543
Hartig, Geburt der bürgerlichen Gesellschaft 937
Haug, Kritik d. Warenästhetik 513
Haug, Bestimmte Negation 607
Haug, Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion 657
Hecht, Sieben Studien über Brecht 570
Hegel im Kontext 510
Hegels Philosophie 441
Heinemann, Präsidiale Reden 790
Heinsohn/Knieper, Theorie d. Familienrechts 747
Heller, A., Das Alltagsleben 805
Heinsohn/Knieper, Spielpädagogik 809
Heller, E., Nietzsche 67
Heller, E., Studien zur modernen Literatur 42
Hennicke (Hrsg.), Probleme d. Sozialismus i. d. Übergangsgesellschaften 640
Hennig, Thesen z. dt. Sozial- u. Wirtschaftsgeschichte 662
Hennig, Bürgerliche Gesellschaft 875
Henrich, Hegel im Kontext 510
Herbert, Ein Barbar 2 365
Herbert, Gedichte 88
Hermand, J., Von deutscher Republik 793
Herzen, Die gescheiterte Revolution 842
Hesse, Geheimnisse 52
Hesse, Tractat vom Steppenwolf 84

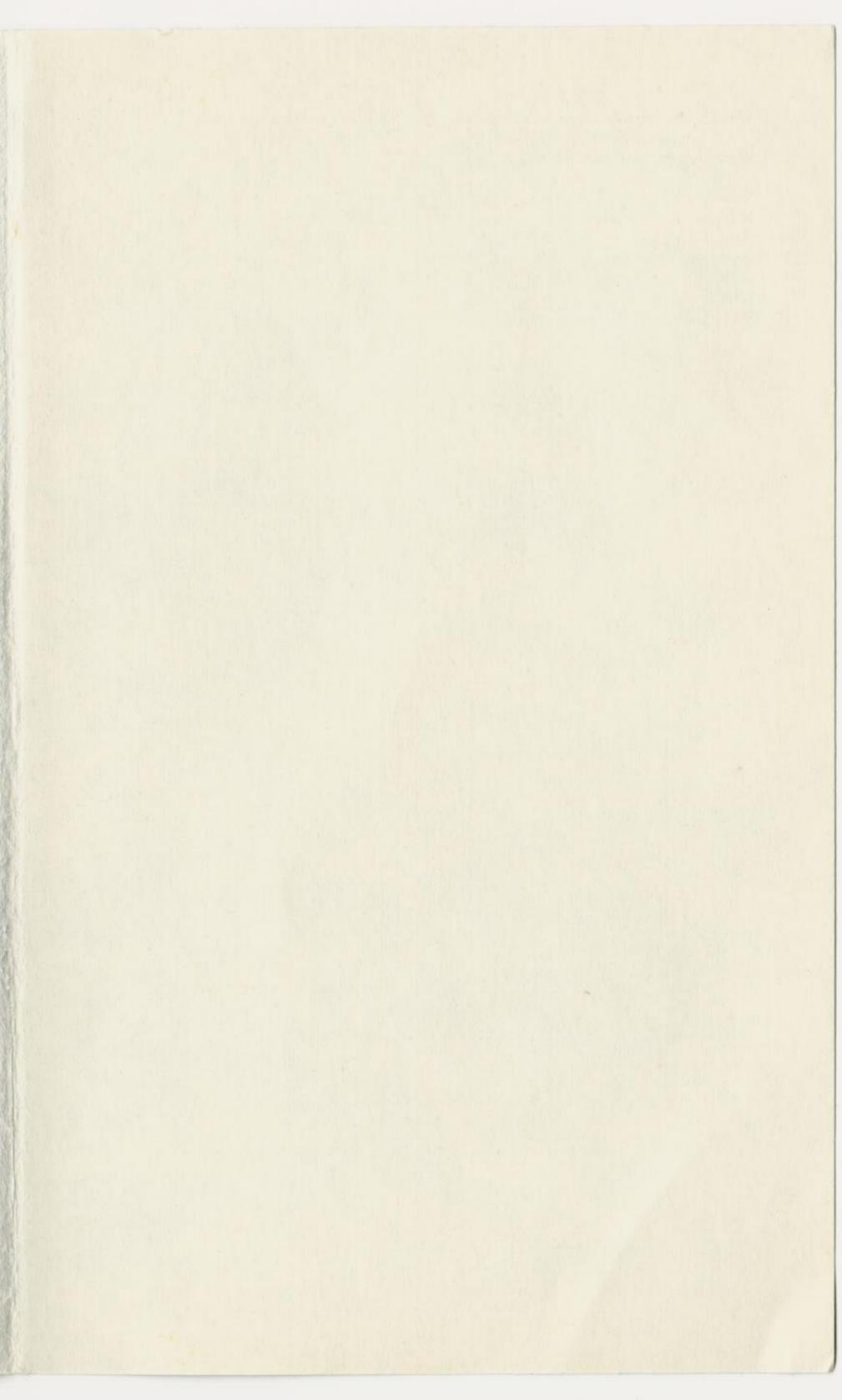
- Hildesheimer, Das Opfer Helena / Monolog 118
Hildesheimer, Interpretationen zu Joyce u. Büchner 297
Hildesheimer, Mozart / Beckett 190
Hildesheimer, Nachtstück 23
Hildesheimer, Herrn Walsers Raben 77
Über Wolfgang Hildesheimer 488
Hinck, Geschichte im Gedicht 721
Hirsch, Wiss.-techn. Fortschritt i. d. BRD 437
Hirsch/Leibfried, Wissenschafts- u. Bildungspolitik 480
Hirsch, Staatsapparat u. Reprod. des Kapitals 704
Hobsbawm, Industrie und Empire I 315
Hobsbawm, Industrie und Empire II 316
Hobsbawm, Auf dem Weg zum ›historischen‹ Kompromiß 851
Hochmann, Thesen zu einer Gemeindepsychiatrie 618
Hoffmann-Axthelm, Theorie der künstler. Arbeit 682
Hoffmann (Hrsg.), Perspektiven kommunaler Kulturpolitik 718
Hofmann, Universität, Ideologie u. Gesellschaft 261
Hondrich, Theorie der Herrschaft 599
Horn, Dressur oder Erziehung 199
Horn u. a., Gewaltverhältnisse u. d. Ohnmacht d. Kritik 775
Horn (Hrsg.), Gruppendynamik u. ›subjekt. Faktor‹ 538
Hortleder, Gesellschaftsbild d. Ingenieurs 394
Hortleder, Ingenieure in der Industriegesellschaft 663
Horvat, B., Die jugoslaw. Gesellschaft 561
(Horváth) Materialien zu Ödön v. H. 436
Materialien zu H., ›Geschichten aus dem Wienerwald‹ 533
Materialien zu H., ›Glaube Liebe Hoffnung‹ 671
Materialien zu H., ›Kasimir und Karoline‹ 611
Über Ödön v. Horváth 584
Hrabal, Tanzstunden 126
Hrabal, Zuglauf überwacht 256
(Huchel) Über Peter Huchel 647
Huffschmid, Politik des Kapitals 313
Imperialismus und strukturelle Gewalt, hrsg. von D. Senghaas 563
Information über Psychoanalyse 648
Internat. Beziehungen, Probleme der 593
Jacoby, Soziale Amnesie 859
Jaeggi, Literatur und Politik 522
Jahoda u. a., Die Arbeitslosen v. Marienthal 769
Jakobson, Kindersprache 330
Jauß, Literaturgeschichte 418
Johnson, Das dritte Buch über Achim 100
Johnson, Karsch 59
Über Uwe Johnson 405
(Joyce, J.) Materialien zu J., ›Dubliner‹ 357
Joyce, St., Dubliner Tagebuch 216
Jugendkriminalität 325
Kalivoda, Marxismus 373
Kapitalismus, Peripherer, hrsg. von D. Senghaas 652
Kasack, Das unbekannte Ziel 35
Kaschnitz, Beschreibung eines Dorfes 188
Kern, Kampf um Arbeitsbedingungen 966
Kern/Schumann, Industriearbeit 907
Kino, Theorie des 557
Kipphardt, Hund des Generals 14
Kipphardt, Joel Brand 139
Kipphardt, In Sachen Oppenheimer 64
Kipphardt, Die Soldaten 273
Kipphardt, Stücke I 659
Kipphardt, Stücke II 677
Kirche und Klassenbindung, hrsg. v. Y. Spiegel 709
Kirchheimer, Politik und Verfassung 95
Kirchheimer, Funktionen des Staates u. d. Verfassung 548
Kirchheimer, Von der Weimarer Demokratie 821
Klöckner, Anna 791
Kluge/Negr, Öffentlichkeit und Erfahrung 639
Kluge, Lernprozesse mit tödlichem Ausgang 665
Kluge, Gelegenheitsarbeit einer Sklavin 733
Kluge, Neue Geschichten 819
Knieper, Weltmarkt 828
Über Wolfgang Koeppen 864
Kommune i. d. Staatsorganisation 680
Kosta, Abriß d. sozialökonomischen Entwicklung der Tschechoslowakei 974
Kracauer, Jacques Offenbach 971
Kraiker/Frerichs, Konstitutionsbedingungen 685
Kreiler, Verständigungstexte Gefangener 716
Kristeva/Eco/Bachtin u. a., Textsemiotik 796
Kristeva, Die Revolution d. poetischen Sprache 949
Kritische Friedenserziehung 661
Kritische Friedensforschung 478
Kroetz, Drei Stücke 473
Kroetz, Oberösterreich u. a. 707
Kroetz, Vier Stücke 586
Kroetz, Drei neue Stücke 753
Krolow, Ausgewählte Gedichte 24
Krolow, Landschaften für mich 146
Krolow, Schattengefecht 78
Über Karl Krolow 527

- Kris, Die ästhetische Illusion 867
Kropotkin, Ideale und Wirklichkeit 762
Kühn, Ausflüge im Fesselballon 656
Kühn, Goldberg-Variationen 795
Kühn, Grenzen des Widerstands 531
Kühn, Unternehmen Rammbock 683
Kühn, Löwenmusik 984
Kühnl/Rilling/Sager, Die NPD 318
Kulturpolitik, Kommunale 718
Kunst, Autonomie der 592
Laermann, u.a., Reise und Utopie 766
Laing, Phänomenologie der Erfahrung 314
Laing/Cooper, Vernunft und Gewalt 574
Laing/Phillipson/Lee, Interpers. Wahrnehmung 499
Landauer, Erkenntnis und Befreiung 818
Leithäuser/Volmerg/Wutka, Entwurf zu einer Empirie 878
Lefebvre, H., Marxismus heute 99
Lefebvre, H., Dialekt. Materialismus 160
Lefebvre, H., Metaphilosophie 734
Lefebvre, Einführung in die Modernität 831
Lehrlingsprotokolle 511
Lehrstück Lukács, hrsg. v. I. Matzur 554
Leithäuser/Heinz, Produktion, Arbeit, Sozialisation 873
Lempert, Berufliche Bildung 699
Lenhardt, Berufliche Weiterbildung 744
Lenhardt, Der hilflose Sozialstaat 932
Lévi-Strauss, Ende d. Totemismus 128
Liberman, Methoden d. Wirtschaftslenkung im Sozialismus 688
Linhartová, Geschichten 141
Literaturunterricht, Reform 672
Lippe, Bürgerliche Subjektivität 749
Literatur und Literaturtheorie, hrsg. von Hohendahl u. P. Herminghouse 779
Loch/Kernberg u. a., Psychoanalyse im Wandel 881
Lorenz, Sozialgeschichte der Sowjetunion 1 654
Lorenz (Hrsg.), Umwälzung einer Gesellschaft 870
Lorenzer, Kritik d. psychoanalyt. Symbolbegriffs 393
Lorenzer, Gegenstand der Psychoanalyse 572
Lotman, Struktur d. künstler. Textes 582
Lüdke (Hrsg.), Nach dem Protest 964
Lukács, Heller, Márkus u. a., Individuum und Praxis 545
Luthardt (Hrsg.), Sozialdemokratische Arbeiterbewegung Band 1 923/Bd. 2 934
Lyon, Bertolt Brecht und Rudyard Kipling 804
Mäding, Strafrecht 978
Majakowskij, Wie macht man Verse? 62
Malkowski, Was für ein Morgen 792
Mandel, Marxist. Wirtschaftstheorie, 2 Bände 595/96
Mandel, Der Spätkapitalismus 521
Marcuse, Umkehrung der Moral 903
Marcuse, Versuch über die Befreiung 329
Marcuse, H., Konterrevolution u. Revolte 591
Marcuse, Kultur u. Gesellschaft I 101
Marcuse, Kultur u. Gesellschaft II 135
Marcuse, Theorie der Gesellschaft 300
Marcuse, Zeit-Messungen 770
Marx, Die Ethnologischen Exzerpte 800
Marxist. Rechtstheorie, Probleme der 729
Marxsche Theorie, Aspekte, I 632
Marxsche Theorie, Aspekte, II 633
Massing, Polit. Soziologie 724
Mattick, Spontaneität und Organisation 735
Mattick, Beiträge zur Kritik des Geldes 723
Matzner, J. (Hrsg.), Lehrstück Lukács 554
Mayer, H., Anmerkungen zu Brecht 143
Mayer, H., Anmerkungen zu Wagner 189
Mayer, H., Das Geschehen u. d. Schweigen 342
Mayer, H., Repräsentant u. Märtyrer 463
Mayer, H., Über Peter Huchel 647
Über Hans Mayer 887
Meier, Begriff „Demokratie“ 387
Meschkat/Negt, Gesellschaftsstrukturen 589
Michel, Sprachlose Intelligenz 270
Michels, Polit. Widerstand in den USA 719
Mitbestimmung, Kritik der 358
Mitscherlich, Krankheit als Konflikt I 164
Mitscherlich, Krankheit als Konflikt II 237
Mitscherlich, Unwirtlichkeit unserer Städte 123
Mitscherlich, Freiheit und Unfreiheit i. d. Krankheit 505
Mittelstraß, J. (Hrsg.) Methodologische Probleme 742
Monopol und Staat, hrsg. v. R. Ebbinghausen 674
Moral und Gesellschaft 290
Moser, Repress. Krim.psychiatrie 419
Moser/Künzel, Gespräche mit Eingeschlossenen 375
Moser, Verstehen, Urteilen, Verurteilen 880
Most, Kapital und Arbeit 587
Müller, Die Verdrängung des Ornaments 829
Müller-Schwefe (Hrsg.), Männergeschenk 717
Münchner Räterepublik 178
Mukařovský, Ästhetik 428
Mukařovský, Poetik 230
Über Adolf Muschg 686
Napoleoni, Ökonom. Theorien 244
Napoleoni, Ricardo und Marx, hrsg. von Cristina Pennavaja 702

- Nathan, Ideologie, Sexualität und Neurose 975
Negt/Kluge, Öffentlichkeit u. Erfahrung 639
Negt/Meschkat, Gesellschaftsstrukturen 589
Negt, Keine Demokratie 812
Neues Hörspiel O-Ton, hrsg. von K. Schöning 705
Neumann-Schönwetter, Psychosexuelle Entwicklung 627
Neumann, Wirtschaft, Staat, Demokratie 892
Nossack, Das Mal u. a. Erzählungen 97
Nossack, Das Testament 117
Nossack, Der Neugierige 45
Nossack, Der Untergang 19
Nossack, Pseudoautobiograph. Glossen 445
Über Hans Erich Nossack 406
Nyssen (Hrsg.), Polytechnik in der BRD? 573
Obaldia, Wind in den Zweigen 159
Oehler, Pariser Bilder 1 725
v. Oertzen, Die soz. Funktion des staatsrechtl. Positivismus 660
Overmann, Sprache und soz. Herkunft 519
Offe, Strukturprobleme d. kapitalist. Staates 549
Offe, Berufsbildungsreform 761
Olson, Gedichte 112
Ostaijen, Grotesken 202
Parker, Meine Sprache bin ich 728
Peripherer Kapitalismus, hrsg. von D. Senghaas 652
Perspektiven der kommunalen Kulturpolitik, hrsg. v. H. Hoffmann 718
Piscator, Theater der Auseinandersetzung 883
Piton, Anders leben 767
Piven/Cloward, Regulierung der Armut 872
Politik der Subjektivität, hrsg. von Michaela Wunderle
Politzer, Kritik der Grundlagen 893
Poulantzas, Die Krise 888
Pozzoli, Rosa Luxemburg 710
Preuß, Legalität und Pluralismus 626
Price, Ein langes glückl. Leben 120
Probleme d. intern. Beziehungen 593
Probleme d. marxist. Rechtstheorie 729
Probleme d. Sozialismus u. der Übergangsgesellschaften 640
Probleme einer materialist. Staatstheorie, hrsg. v. J. Hirsch 617
Projektarbeit als Lernprozeß 675
Prokop D., Massenkultur u. Spontaneität 679
Prokop U., Weiblicher Lebenszusammenhang 808
Pross, Bildungschancen v. Mädchen 319
Prüß, Kernforschungspolitik i. d. BRD 715
Przybós, Werkzeug aus Licht 908
Psychiatrie, Was ist . . . 708
Psychoanalyse als Sozialwissenschaft. 454
Psychoanalyse, Information über 648
Psychoanalyse d. weibl. Sexualität 697
Puls/Thompson u. a., Wahrnehmungsformen u. Protestverhalten 948
Queneau, Mein Freund Pierrot 76
Raimbault, Kinder sprechen vom Tod 993
Rajewsky, Arbeitskampfrecht 361
Rammstedt, Soziale Bewegung 844
Reform d. Literaturunterrichts, hrsg. v. H. Brackert / W. Raitz 672
Reichert/Senn, Materialien zu Joyce »Ein Porträt d. Künstlers« 776
Restaurierung, Determinanten d. westdt. R. 575
Ritsert (Hrsg.), Zur Wissenschaftslogik 754
Ritter, Hegel u. d. Französ. Revolution 114
Ritter-Röhr, D. (Hrsg.) Der Arzt, sein Patient und die Gesellschaft 746
Rocker, Aus d. Memoiren eines dt. Anarchisten 711
Röheim, Psychoanalyse und Anthropologie 839
Rolshausen, Wissenschaft 703
Romano, Die Gleichzeitigkeit 991
Rossanda, Über Dialektik v. Kontinuität u. Bruch 687
Rossanda/Magri, Der lange Marsch 823
Rottleuthner (Hrsg.), Probleme d. marxist. Rechtstheorie 729
Runge, Bottroper Protokolle 271
Runge, Frauen 359
Runge, Reise nach Rostock 479
Rüpkе, Schwangerschaftsabbruch 815
Russell, Probleme d. Philosophie 207
Russell, Wege zur Freiheit 447
Sachs, Das Leiden Israels 51
Sandkühler, Praxis u. Geschichtsbewußtsein 529
Sarraute, Schweigen / Lüge 299
Scabia, Marco Cavallo 970
Schäfer/Edelstein/Becker, Probleme d. Schule (Beispiel Odenwaldschule) 496
Schäfer/Nedelmann, CDU-Staat 370
Schedler, Kindertheater 520
Scheugl/Schmidt jr., Eine Subgeschichte d. Films, 2 Bände 471
Schklowskij, Schriften zum Film 174
Schklowskij, Zoo 130
Schlaffer, Der Bürger als Held 624
Schlaffer, Studien zum ästhetischen Historismus 756
Schmidt, Ordnungsfaktor 487
Schmitt, Der Streit mit Georg Lukács 579
Schmitt, Expressionismus-Debatte 646
Schneider/Kuda, Arbeiterräte 296
Schnurre, Kassiber / Neue Gedichte 94
Scholem, Judentum 414

- Schoch, Vorarbeiten 985
Schram, Die perman. Revolution i. China 151
Schütze, Rekonstrukt. d. Freiheit 298
Schule und Staat im 18. u. 19. Jh., hrsg. v. K. Hartmann, F. Nyssen, H. Waldeyer 694
Schwarzer (Hrsg.), Frauenarbeit – Frauenbefreiung 637
Sechehaye, Tagebuch einer Schizophrenen 613
Segmente der Unterhaltungsindustrie 651
Senghaas, Rüstung und Materialismus 498
Senghaas, Weltwirtschaftsordnung 856
Setzer, Wahlsystem in England 664
Shaw, Caesar and Cleopatra 102
Shaw, Der Katechismus d. Umstürzlers 75
Siebert, Strukturbedingungen 882
Soboul, Französische Revolution 960
Söll/du Bois-Reymond, Neuköllner Schulbuch, 2 Bände 681
Sohn-Rethel, Geistige u. körperl. Arbeit 555
Sohn-Rethel, Ökonomie u. Klassenstruktur d. dt. Faschismus 630
Sohn-Rethel, Warenform und Denkform 904
Sozialistische Realismuskonzeptionen 701
Spazier/Bopp, Grenzübergänge. Psychotherapie 738
Spiegel (Hrsg.), Kirche u. Klassenbindung 709
Straffa, Warenproduktion 780
Starnberger Studien 1 877
Starnberger Studien 2 963
Starnberger Studien 3 996
Sternberger, Bürger 224
Straschek, Handbuch wider das Kino 446
Streik, Theorie und Praxis 385
Strindberg, Ein Traumspiel 25
Struck, Klassenliebe 629
Sweezy, Theorie d. kapitalist. Entwicklung 433
Sweezy/Huberman, Sozialismus in Kuba 426
Szondi, Über eine freie Universität 620
Szondi, Hölderlin-Studien 379
Szondi, Theorie d. mod. Dramas 27
Tagträume vom aufrechten Gang, hrsg. von Arno Münster 920
Tardieu, Imaginäres Museum 131
Technologie und Kapital 598
Teige, Liquidierung der ‚Kunst‘ 278
Tibi, Militär u. Sozialismus i. d. Dritten Welt 631
Tibi, Internationale Politik 983
Tiedemann, Studien z. Philosophie Walter Benjamin 644
Theorie der Avantgarde, hrsg. v. W. Martin Lüdke 825
Tohidipur (Hrsg.), Verfassung 822
Tohidipur (Hrsg.) Der bürgerliche Rechtsstaat 901
Toleranz, Kritik der reinen 181
Toulmin, Voraussicht u. Verstehen 292
Tumler, Nachprüfung eines Abschieds 57
Tynjanov, Literar. Kunstmittel 197
Ueding, Glanzvolles Elend. Versuch über Kitsch u. Kolportage 622
Ueding, (Hrsg.), Literatur ist Utopie 935
Uspenskij, Poetik der Komposition 673
Volmerg, Identität und Arbeitserfahrung 941
Vossler, Revolution von 1848 210
Vyskočil, Knochen 211
Walser, Abstecher / Zimmerschlacht 205
Walser, Heimatkunde 269
Walser, Der Schwarze Schwan 90
Walser, Die Gallistl'sche Krankheit 689
Walser, Eiche und Angora 16
Walser, Ein Flugzeug über d. Haus 30
Walser, Kinderspiel 400
Walser, Leseerfahrungen 109
Walser, Lügengeschichten 81
Walser, Überlebensgroß Herr Krott 55
Walser, Wie u. wovon handelt Literatur 642
Walser, Sauspiel mit Materialien, hrsg. von Werner Brändle 913
Walser, Wer ist ein Schriftsteller? 959
Über Martin Walser 407
Warneken, Literarische Produktion 976
Was ist Psychiatrie?, hrsg. v. F. Basaglia 708
Weber, Über d. Ungleichheit d. Bildungschancen in der BRD 601
Weber, Betty N., Brechts ‚Kreidekreis‘ 928
Wehler, Geschichte als Histor. Sozialwissenschaft 650
Weil, Simone, Fabriktagbuch 940
Weiss, Abschied von den Eltern 85
Weiss, Stücke I 833
Weiss, Stücke II 910
Weiss, Fluchtpunkt 125
Weiss, Gesang v. Lusitanischen Popanz 700
Weiss, Gespräch d. drei Gehenden 7
Weiss, Jean Paul Marat 68
Materialien zu ‚Marat/Sade‘ 232
Weiss, Rapporte 2 444
Weiss, Schatten des Körpers 53
Über Peter Weiss 408
Weiss, Alexander, Bericht aus der Klinik 889
Wellek, Konfrontationen 82
Wellershoff, Die Auflösung des Kunstbegriffs 848
Wellmer, Gesellschaftstheorie 335
Wesker, Die Freunde 420
Wesker, Die Küche 542
Wesker, Trilogie 215
Winckler, Studie z. gesellsch. Funktion fa- schist. Sprache 417

- Winckler, Kulturwarenproduktion / Aufsätze
z. Literatur- u. Sprachsoziologie 628
- Wirth, Kapitalismustheorie in der DDR
562
- Witte (Hrsg.), Theorie des Kinos 557
- Wittgenstein, Tractatus 12
- Wolf, Danke schön 331
- Wolf, Fortsetzung des Berichts 378
- Wolf, mein Famili 512
- Wolf, Pilzer und Pelzer 234
- Wolf, Auf der Suche nach Doktor Q. 811
- Wolf, Die Gefährlichkeit 845
- Über Ror Wolf 559
- Wolff/Moore/Marcuse, Kritik d. reinen Toleranz 181
- Wuthenow, Muse, Maske, Meduse 897
- Zima, Kritik der Literatursociologie 857
- Zimmermann/Eigel, Plötzlich brach der Schulrat in Tränen aus 429
- Zimmermann, Vom Nutzen der Literatur 885
- Zoll, Der Doppelcharakter der Gewerkschaften 816



Grimm/Mann und Frau
Brockhaus Taschenbuch 1980 212

ISBN 3-518-10432-2 <1200>