

**Brecht: Bertolt, Dichter, Theatertheoretiker und Regisseur, geb. 10. 2. 1898 Augsburg, gest. 14. 8. 1956 Berlin; sozialistischer Dramatiker von Weltruf und Mitschöpfer des epischen Theaters.**



**UALISIERUNG  
HTS**

# ARGUMENT — STUDIENHEFTE SH

- SH 1 Altwater/Haug/Herkommer/  
Holzkamp/Kofler/Wagner Wozu „Kapital“-Studium? 3,50
- SH 2 Friedrich Tomberg Was heißt bürgerliche Wissenschaft? 2,50
- SH 3 M. v. Brentano Philosophie, Theoriestreit, Pluralismus. 3,50
- SH 4 W.F. Haug Kampagnen-Analysen (1). 5,00
- SH 5 Wolfgang Abendroth Faschismus und Antikommunismus. 2,50
- SH 6 Mason/Czichon/Eichholtz/  
Gossweiler Faschismus-Diskussion, 4,50
- SH 7 Heinz Jung Strukturveränderungen der westdeutschen Arbeiter-  
klasse. 3,50
- SH 8 Haug/Völker/Zobl Der Streit um Hanns Eislers »Faustus«. 3,50
- SH 9 Thomas Metscher Kritik des literaturwissenschaftlichen Idealismus.  
2,50
- SH 10 Dreitzel/Furth/Frigga Haug Diskussion über die Rollentheorien. 4,00
- SH 11 Erich Wulff Der Arzt und das Geld. 2,50
- SH 12 Volkmar Sigusch Medizinische Experimente am Menschen. 2,50
- SH 13 Peter Fürstenau Zur Psychoanalyse der Schule als Institution. 2,50
- SH 14 Heydorn/Konneffke Bildungswesen im Spätkapitalismus. 4,50
- SH 15 Frigga Haug Für eine sozialistische Frauenbewegung. 3,50
- SH 16 Friedrich Tomberg Basis und Überbau im historischen Materialismus.  
4,50
- SH 17 Thomas Metscher Ästhetik als Abbildtheorie. 4,00
- SH 18 Michael Nerlich Romanistik und Antikommunismus. 3,50
- SH 19 Warneken/Lenzen Zur Theorie literarischer Produktion. 3,50
- SH 20 W.F. Haug Die Einübung bürgerlicher Verkehrsformen bei Eulen-  
spiegel. 2,50
- SH 21 Axel Hauff Die Katastrophen des Karl Valentin. 4,50
- SH 22 BdWi/Marvin/Theißen/  
Voigt/Uherek Die NofU - Arbeitsweise der Rechtskräfte an der Uni.  
5,00
- SH 23 Erich Wulff Transkulturelle Psychiatrie. 4,50
- SH 24 Gleiss/Heintel/Henkel/  
Jaeggi/Maiers/Ohm/Roer Kritische Psychologie (I). 8,00
- SH 25 Reinhard Opitz Der Sozialliberalismus. 5,00
- SH 26 Schnädelbach/Krause Ideologie-Diskussion. 4,00
- SH 27 Eisenberg/Haberland Linguistik. 3,00
- SH 28 Werner Krauss Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag. 4,50
- SH 29 Tjaden/Gripenburg/  
Kühn/Opitz Faschismus-Diskussion (II). 5,00
- SH 30 Marcuse/Abendroth/  
Gollwitzer/Stolle/  
Kievenheim/Gerken Studentenbewegung - und was danach? 5,00
- SH 31 BdWi u.a. Demokratische Hochschulreform. 4,00
- SH 32 Helmut Ridder Zur Ideologie der »Streitbaren Demokratie«. 4,50
- SH 33 W.F. Haug Ideologie/Warenästhetik/Massenkultur. 4,00
- SH 34 Erich Wulff Psychiatrie und Herrschaft. 4,00
- SH 35 Abholz/Böcker/Frießern/Jenss Arbeitsmedizin. 6,00
- SH 36 Haug, Marcuse, u.a. Emanzipation der Frau. 8,00
- SH 37 Projekt Automation und  
Qualifikation Bildungsökonomie und Bildungsreform. 8,00
- SH 38 D. Henkel/D. Roer Sozialepidemiologie psychischer Störungen. 4,00
- SH 39 H. Gollwitzer Christentum/Demokratie/Sozialismus (I). 7,00

# **Aktualisierung Brechts**

**herausgegeben von Wolfgang Fritz Haug,  
Klaus Pierwoß und Karen Ruoff**

**ARGUMENT-SONDERBAND AS 50**

## Über die Autoren

*Albert, Claudia*, geb. 1953; bis 1979 Lehrerin, wiss. Mitarbeiterin am FB Germanistik FU Berlin.

*Haug, Wolfgang Fritz*, geb. 1936; Prof. f. Philosophie FU Berlin; Herausgeber des *Argument*. Letzte Veröff.: *Der Zeitungsroman* (1980).

*Hofmann, Jürgen*, geb. 1941; Theaterwissenschaftler, Priv.Dozent. Letzte Veröff.: *Kritik des kleinbürgerlichen Theaters* (1979).

*Howald, Stefan*, geb. 1953; studierte Geschichte und Germanistik in Zürich; journalistische Tätigkeit.

*Klotz, Volker*, geb. 1930; Prof. f. Literaturwissenschaft Univ. Stuttgart. Letzte Veröff.: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette* (1980).

*Knopf, Jan*, geb. 1944; Priv.Dozent u. Akad. Rat Univ. Karlsruhe. Letzte Veröff.: *Brecht-Handbuch Theater* (1980).

*Nemitz, Rolf*, geb. 1948; Ass. am Psychol. Inst. FU Berlin; Redakteur des *Argument*, Mitglied im »Projekt Automation und Qualifikation« und im »Projekt Ideologie-Theorie (PIT)«.

*Rischbieter, Henning*, geb. 1927; Prof. am Inst. f. Theaterwissenschaft FU Berlin; Herausgeber der Zeitschrift »Theater heute«.

*Rothschild, Thomas*, geb. 1942; wiss. Ass. am Inst. f. Literaturwissenschaft Univ. Stuttgart. Letzte Veröff.: *Liedermacher. 23 Portraits* (1980).

*Hermann, Jost*, geb. 1930; Prof. f. deutsche Literatur und Kulturgeschichte, Univ. of Wisconsin/USA. Letzte Veröff.: *Sieben Arten, an Deutschland zu leiden* (1979).

*Ruoff, Karen (Kramer)*, geb. 1945; Doktorandin, Dozentin an der Stanford University (Berlin Study Center).

*Steinweg, Reiner*, geb. 1939; Mitarbeiter der Hessischen Stiftung Friedens- und Konfliktforschung; Redaktion der »Friedensanalysen«.

*Thiele, Dieter*, geb. 1952; Doktorand in Marburg.

*Wekwerth, Manfred*, geb. 1929; Intendant des »Berliner Ensemble«, Vizepräsident der Akademie der Künste. Letzte Veröff.: *Theater in Diskussion* (1980).

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

**Aktualisierung Brechts** / hrsg. von Wolfgang

Fritz Haug ... — 1. — 4. Tsd. — Berlin:

Argument-Verlag, 1980.

(Das Argument: Argument-Sonde

ISBN 3-920037-47-2

NE: Haug, Wolfgang Fritz [Hrsg.]

ISBN 3-920037-47-2

Copyright © Argument-Verlag GmbH Berlin 1980. Alle Rechte — auch das der Übersetzung — vorbehalten. — Redaktion und Verlag: Altensteinstr. 48 a, 1000 Berlin 33, Telefon 030/8314079. — Auslieferung: Argument-Vertrieb, Tegeler Straße 6, 1000 Berlin 65, Telefon: 030/4619061. — Satz: Barbara Steinhardt, Berlin. — Herstellung: MovimentoDruck, Berlin. — Umschlaggestaltung: Sigrid von Baumgarten und Hans Försch unter Verwendung eines Motivs von Ronald Kobe. — 1.-4. Tausend Mai 1980.



# Inhalt

Vorwort der Herausgeber.....	4
<b>I. Theorie und Politik</b>	
<i>Wolfgang Fritz Haug</i> Brechts Beitrag zum Marxismus.....	7
<i>Wolfgang Fritz Haug</i> Brecht oder Aitmatow? Positionen zur gesellschaftlichen Kompetenz / Inkompetenz von Literatur.....	19
<i>Rolf Nemitz</i> Die Widerspruchskunst des Volker Braun.....	43
<i>Jan Knopf</i> »Eingreifendes Denken« als Realdialektik.....	57
<i>Karen Ruoff</i> Das Denkbare und die Denkware. Zum eingreifenden Denken	75
<i>Dieter Thiele</i> Brecht und der 17. Juni 1953.....	84
<b>II. Theater- und Literaturpraxis</b>	
<i>Manfred Wekerth</i> Brecht-Theater in der Gegenwart.....	101
<i>Jost Hermand</i> Zur Aktualität von Brechts Bearbeitungstechnik.....	122
<i>Jürgen Hofmann</i> Die aufgeklärten Illusionsdramatiker gegen Brecht: Frisch, Grass, Handke.....	143
<i>Claudia Albert</i> Vier Thesen zum Baal.....	153
<i>Reiner Steinweg</i> Aus der Lehrstückpraxis.....	159
<i>Volker Klotz</i> Publikumsdramaturgie in »Die Ausnahme und die Regel«.....	167
<i>Wolfgang Fritz Haug</i> Der »Gute Mensch von Sezuan« / Privateigentum und Moral....	176
<i>Wolfgang Fritz Haug</i> Bürgerhandeln, Starker Mann und Grosser Stil: UI.....	180
<i>Henning Rischbieter</i> Zum »Lesebuch für Städtebewohner«.....	192
<i>Thomas Rothschild</i> Brechts Lyrik am Beispiel der Vertonungen Biermanns.....	199
<i>Stefan Howald</i> Notiz zur Kriegsfiabel.....	208

# Vorwort der Herausgeber

## I

Brecht-Müdigkeit, Veraltung Brechts ...! So tönt es allenthalben aus den Tempeln des bürgerlichen Kulturbetriebs. Die Mythen und die Moden schlagen wieder einmal zu. Geschlagen sind all diejenigen, die einen klaren Kopf und eine Ästhetik des Widerstands und eine Kultur des Widerspruchs benötigen, um nicht in der Unterdrückung aufzugehen.

Freilich können wir mit einem klassischen Gipskopf nichts anfangen, sei er auch Brecht nachgebildet. Neue Verhältnisse und neue Materialien sind zu verarbeiten. Die erste Person verlangt ihr Recht gegen den allzu unpersönlichen Anspruch der »dritten Person«. — Aber so wenig wie die Notwendigkeit des Kämpfens, des Widerstands und des Widerspruchs je eine blossе Mode war, so wenig kann sie veralten, solange die Probleme weiterbestehen. Die Kultur-von-unten, Kultur der sozialen Bewegung, bleibt lebensnotwendige Aufgabe, solange die Klassenherrschaft existiert.

Brechts Name steht dafür, die Theaterzuschauer und Leser als ein Publikum von Weltveränderern zu behandeln. Sein Name steht für den Kopfarbeiter, der nicht »korrumpiert durch polizeizensur und geschmackszensur des freien marktes« (Arbeitsjournal) ist. Sein Name steht für eingreifendes Denken. Und er steht für eine Methode der zum Eingreifen befähigenden Umorganisation des ästhetischen Materials. Sein Name ist Programm. Er steht gegen Bildungsideologie, gegen Illusion und Modegebundenheit des Denkens und des kulturellen Schaffens. Wie Eisler gegen die Dummheit in der Musik kämpfte, so Brecht gegen die Dummheit auf dem Theater, im Gedicht, allgemein in der »höheren Bildung«.

Dieses Programm kann so wenig veralten wie die Notwendigkeit des täglichen Brots. Es ist gegen alle Moden, weil die Moden abhängige Funktionen des Kapitalsystems sind, gegen die es sich richtet. Die Meinungsmacher der kapitalistischen oder kapitalorientierten Kulturindustrien wollen es so, das leuchtet ein. Es ist nicht mehr Mode, gegen das Kapital zu sein, flöten sie. Es ist — zur Vorsicht! — überhaupt nicht mehr Mode, die Zusammenhänge begreifen zu wollen, schärfen sie ein. Sind wir nicht alle theoriemüde?

Es ist, als wollten die Tuis ihren Dichter begraben, den Autor des »Kongresses der Weisswäscher« zum Schweigen bringen, der ihre weisse Weste beschmutzt hat.

Und was ist das Neue, in dessen Namen der Verschleiss Brechts ausgerufen wird? Man muss schnell zugreifen, weil es schneller veraltet, als es hervorgebracht wird. Alte Bekannte schminken sich neu. Die Reise nach innen, der Ästhetizismus, der Absurdismus, die verschiedenen teils goldenen, teils schwarzen Schatten, welche die kapitalistische Ordnung wirft und innerhalb derer der Protest gegen sie »in Ordnung« ist.

Unter diese »allerneuesten« Gestalten von Gestern haben sich, nicht zuletzt aufgrund von Fehlern marxistischer Kulturauffassungen und Intellektuellenpolitik, auch berechnete Ansprüche »ästhetischer Emanzipation« von einer karg und und unsinnlich vorgestellten Brecht-Auffassung verirrt.

Und schliesslich waren es Ermüdungserscheinungen und ins Ästhetische gedrängte Ausdrucksbedürfnisse des Alltags in den sozialistischen Ländern, vor allem der DDR, die dort auf eine »ästhetische Emanzipation« drängen liessen. Die neu zu beantwortende Frage ist: Wie verhält sich das Werk Brechts und wie seine Methode zu den Problemen einer gehemmten sozialistischen Demokratie? Wie lassen sich auf Dauer Adressaten als Weltveränderer ansprechen und einbeziehen, wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse nur staatlich angeleitete Weltveränderung zulassen wollen?

In der Brecht-Müdigkeit überlagern sich Motive aus entgegengesetzter Richtung: Reaktionäre und ungeduldig vorwärtstreibende Motive. Die Progressiven in diesem Bündnis stärken so die konservative Front und emanzipieren sich daher im ästhetischen Ausdruck um den Preis der Selbstausschaltung aus der Wirklichkeit.

Fällig ist daher eine Fehlerkritik und schöpferische Erneuerung der »brechtschen Linie«, die zur Auflösung jener falschen Front beitragen kann.

Die Autoren dieses Bandes repräsentieren ein differenziertes Spektrum politischer und ästhetischer Positionen im einzelnen. In vielem artikulieren sie gegensätzliche Auffassungen. Aber sie sind sich einig darin, dass die von Brecht verkörperten Ansprüche so aktuell sind wie je und dass diese Ansprüche die Alternative zum Selbstverrat der Intellektuellen verkörpern. Auch begreifen sie, dass der vom System verordnete Wechsel von Mode und Veraltung sie zur Existenz einer intellektuellen Schickeria verurteilen würde.

Und sie gehen alle von der Einsicht in die Notwendigkeit aus, dass die brechtsche Linie in die Gegenwart schöpferisch weitergezogen werden muss.

## II

Nach prinzipiellen Durchsetzungsschwierigkeiten und verschiedenen Boykott-Aktionen in den ersten beiden Jahrzehnten nach Ende des 2. Weltkriegs gab es für den Stückeschreiber Bertolt Brecht in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre eine ausgesprochene Hoch-Zeit auf dem Theater. Entscheidend dafür war die gesellschaftliche Infragestellung auch der Bereiche von Kunst und Kultur durch die Ausserparlamentarische Opposition (APO) und Studentenbewegung. Gerade was die Vermittlung von Politischem und Ästhetischem betraf, wurde Brecht aktuell. Bei der Selbst-

Entdeckung und Bewußtwerdung fortschrittlicher Theaterleute zu Theater-Produzenten spielten seine theater-theoretischen Schriften eine grosse Rolle. Die Eröffnung der »Schaubühne am Halleschen Ufer« als eines Versuchs kollektiver Theaterarbeit am 5. Oktober 1970 mit einer Aufführung von Brechts »Mutter« war ein programmatischer Markierungspunkt zu Beginn des Jahrzehnts.

Engagierte Theatermacher erwarteten von Aufführungen der Brecht-Stücke direkte politische Veränderung, was sich freilich als illusionär erwies. Benjamins Erkenntnis aus den zwanziger Jahren bewies sich aufs Neue, »daß der bürgerliche Produktions- und Publikationsapparat erstaunliche Mengen von revolutionären Themen assimilierten, ja propagieren kann, ohne damit seinen eigenen Bestand und den Bestand der ihn besitzenden Klasse ernstlich in Frage zu stellen«. Bei der Assimilierung des Brechtschen Werkes durch die westdeutschen Bühnen wurde der politische Zündstoff der Stücke weitgehend entschärft.

In der Abkehr vom institutionalisierten Theater wurden die Lehrstücke Brechts als der vermeintlich revolutionäre Teil seines Werkes propagiert und ebenfalls in ihrer Wirksamkeit überschätzt. Mitte der siebziger Jahre, mit dem verstärkten Einsetzen restaurativer Entwicklungen, mit der zunehmenden Abkehr von einem politisch verstandenen Theater, kamen die frühen Stücke Brechts in das Blickfeld der Theatermacher. Sie wurden auffallend häufig gespielt, weil der Autor Brecht in ihnen politisch und ästhetisch nicht so festgelegt scheint wie in den grossen Stücken, die während des Exils entstanden. Mittlerweile ist auch diese Phase abgeschlossen. Fazit der Brecht-Ermüdeten: die Parabeldramaturgie der Stücke und die soziale Determiniertheit der Figuren in diesen Stücken reichen zur Darstellung unserer komplizierter gewordenen Wirklichkeit nicht mehr aus.

Das letzte große Brecht-Kolloquium (»Brecht mit 80 Jahren«), 1978 in Frankfurt/Main, fand am Endpunkt der zweiten Phase der Brecht-Rezeption statt. Dieses Kolloquium leistete in keiner Weise eine Aufarbeitung der Rezeptions-Geschichte, schon gar nicht mit einer Perspektive für die kommenden Jahre.

Ein neues Entscheidungsstadium steht bevor. Welche Wege führen weiter? Keine Frage ist, daß die Stücke Brechts weiterhin fester Bestandteil des Theaterrepertoires sein werden. Aber ein bruchloses Anknüpfen an die vielfach von den Modellvorstellungen geprägte Aufführungs- und Konsumtionspraxis vergangener Jahre ist nicht möglich; sie widerspricht der Dialektik des historischen Prozesses, die Brecht für seine Arbeiten selber produktiv gemacht hat. Ästhetische Muster können nicht als überzeitliche ästhetische Normen ausgegeben werden. Die Methode der historisch-materialistischen Dialektik in den Werken Brechts ist in der weiteren Beschäftigung mit diesem Autor auf dessen Werk selber anzuwen-

den. Wie ist mit dieser Methode das Werk Brechts unter den Bedingungen der gegenwärtigen Klassenauseinandersetzungen wieder produktiv zu machen?

### III

Innerhalb des *Argument*-Programms steht die »Brechtische Linie« an hervorragender Stelle. Es ist ein bewusstes Symbol, dass der fünfzigste *Argument*-Sonderband der Aktualisierung Brechts gewidmet ist. Wie zuvor die Sonderbände über Hanns Eisler (AS 5) und über Brechts Tui-Kritik (AS 11) ist dieser Band in Zusammenarbeit mit dem Landestheater Tübingen entstanden. Er wird dem dreitägigen Brecht-Colloquium in Tübingen vom 16. bis 18. Mai 1980 zugrundeliegen.

Wolfgang Fritz Haug

## Brechts Beitrag zum Marxismus<sup>1</sup>

*Josef Schleifstein zum 65. Geburtstag am 13.3.1980*

### I

Der Stückeschreiber und Dichter Brecht hat lange Zeit die Aufmerksamkeit so stark auf sich gezogen, dass hinter ihm eine andere Gestalt verdeckt blieb: der marxistische Philosoph. An dieser Verdeckung ist aktiv mitgewirkt worden von den Philosophen »vom Fach« und von all denen, die der unmittelbaren politischen Eindeutigkeit der theoretischen Schriften Brechts wegen das literarische Werk als geringeres, weil in der literarischen Ideologie einwickelbares Übel in den Vordergrund stellten. Mittenzweis erkenntnisreiche Geschichte der Brecht-Rezeption in der DDR zeigt, dass es dort spezifische komplexe Gründe gab, die der Aufnahme des Brecht'schen Werks insgesamt und seiner theoretischen Schriften im Besonderen entgegenstanden. Vorerst gibt es nicht viel mehr als eine kleine Internationale von Brecht-Kennern, die den Theoretiker Brecht zu schätzen gelernt haben. Es ist an der Zeit, einen bedeutenden Teil des Werkes von Brecht seinem unfreiwilligen Eingeweihtendasein zu entreissen und massenhaft anzueignen. Wir wollen mit einem gewichtigen Doppelgrund für unsere Rückständigkeit in der Brecht-Aneignung nicht hinterm Berg halten: Erstens war es nach Marx Lenin, von dem Brecht am nachhaltigsten gelernt hat — und dies war für Bürgerliche und für antileninistische Linke ein Verdrängungsgrund; zweitens war Brecht kein Mitglied der kommunistischen Partei, blieb trotz enger Zusammenarbeit mit der Arbeiterbewegung im Ruch des »unorganisierten bürgerli-

chen Intellektuellen« — und dies machte es bei einer bestimmten Auffassung der »Zuständigkeits-Verteilung« fast unmöglich, ihn von dieser Seite als marxistischen Theoretiker anzuerkennen. Die beiden Gründe kommen aus entgegengesetzter Richtung, aber — wie so oft in der Politik — sie überlagern einander und verstärken sich dadurch wechselseitig. Die Behauptung sei gewagt, dass dieser unorganisierte Intellektuelle und Literat Brecht einen hochwichtigen Beitrag zur marxistischen Philosophie geleistet hat — vielleicht den wichtigsten im deutschen Sprachraum der Jahre 30 bis 50. Wir verdanken ihm — vorausgesetzt, daß wir seine Vorschläge prüfen und vielleicht sogar annehmen — die brauchbarste Fassung materialistischer Dialektik. Dies gilt natürlich auf den ersten Blick für Brechts »Buch der Wendungen«, seinen »Me-ti«, in dem es um ein dialektisches, zum Leben, Eingreifen, Kämpfen befähigendes Denken und Verhalten von Einzelnen und Kollektiven unter widersprüchlichen Bedingungen geht. Eine dialektische Lehre vom Denken und Verhalten wird hier entwickelt. Und Denken wird selbst als eine Form von Verhalten gefasst. Werner Mittenzwei sagt mit völligem Recht: »Lenin ist die geistig alles überspannende Gestalt dieses Werkes..., am Beispiel seiner Denkweise demonstriert Brecht, wie die Wirklichkeit gemeistert werden kann.« (1976, 146) Hanns Eisler betont in seinen Gesprächen mit Bunge, dass Brecht insgesamt — also nicht nur auf den »Me-ti« bezogen — »mehr von Lenin gelernt hat, als man allgemein weiss« (Eisler 1970, 95). »Brechts intensives Studium der Werke Lenins setzte Anfang der dreissiger Jahre ein. Die Spuren dieser Beschäftigung sind auf allen Gebieten seines Denkens nachweisbar. Dennoch ist der Einfluss Lenins von der Brecht-Forschung bisher viel zu wenig beachtet worden. Allenthalben wird auf den grossen Einschnitt in seinem Leben durch das Studium des 'Kapitals' aufmerksam gemacht. Die Bekanntschaft mit dem Werke Lenins löste bei Brecht eine ähnliche Wendung aus. Vor allem trug sie dazu bei, die Kluft zwischen Theorie und Praxis zu überwinden, die in den zwanziger Jahren noch vorhanden war, als Brecht auf die Seite des Proletariats überwechselte.« (Mittenzwei 1976, 146)

## II

Das Veröffentlichungsschicksal der theoretischen Schriften Brechts ist ebenso Wirkung wie Ursache der Verdeckung seines Beitrags zur marxistischen Philosophie. Wichtiges steckt in den Schriften zum Theater, etwa dem »Messingkauf«, wo schliesslich der »Philosoph« das entscheidende Wort hat: Sein Interesse am Theater wird im Titel ausgedrückt. Wie ein Metallhändler beim Ankauf einer Trompete sich nur für das Messing interessiert, also rücksichtslos gegen die besondere ästhetische Form ist, interessiert dieser Philosoph sich nach eigener Auskunft fürs Theater aus folgendem Grund: »Da mich die Art und Weise des Zusammenlebens der

Menschen interessiert, interessieren mich auch eure Nachahmungen desselben.« (Messingkauf, Erste Nacht)

Im letzten Band der Werkausgabe von 1967, unter dem missverständlichen, weil vom allgemeintheoretischen Charakter des Inhalts ablenkenden Titel »Schriften zur Politik und Gesellschaft« finden sich u. a. »Marxistische Studien 1926-1939«, »Notizen zur Philosophie 1929-1941« und »Aufsätze über den Faschismus 1933-1939«. Diese ungemein erkenntnisreichen, klar, knapp und kühn formulierten Texte sind nicht nur unter der Überschrift »zur Politik und Gesellschaft« in ihrer allgemeinen theoretischen Kompetenz verleugnet. Ihnen werden auch noch expressionistisch-nihilistische Schriften des jungen Brecht vorangestellt. Das ist etwa so, als würde man die Werke von Marx mit seinen — schwülstigen — Jugendgedichten beginnen oder Engels' Werke mit dem Fragment seines Seeräuberromans. Als wären diese Hindernisse noch nicht genug, distanziert sich der Herausgeber Werner Hecht im Nachwort von den theoretischen Schriften. »Wie könnte man überhaupt die theoretischen Schriften losgelöst von den literarischen Arbeiten begreifen!« (Hecht 1967, 51\*) Seine Erklärung: Brechts theoretische Schriften seien verallgemeinernde Kommentare zu seinem Kunstschaffen. »Die Theorie, die Brecht entwickelt hat, ist in allen Phasen die Theorie einer Praxis, die direkt aus ihr entnommen wurde und sich wiederum auf sie auswirkte.« (Ebd.) Mit »Praxis« ist hier nur die literarische, genauer die theatralische gemeint. Die Positionen des Philosophen im Messingkauf wird hier verleugnet. Nicht dem Interesse am Verhalten der Menschen entspringt das Interesse an den theatralischen Abbildungen desselben, sondern umgekehrt, das allgemeintheoretische und -praktische Interesse wird nur als Kommentar zum theatralischen Interesse gewertet. Wer noch immer nicht genügend abgeschreckt ist, der wird ausdrücklich vor den theoretischen Schriften gewarnt: Eine isolierte Betrachtung der Schriften birgt den Keim zu Mißverständnissen in sich.« (Ebd.) Die theoretischen Schriften sollen wie Materialien im Anhang zu einem Theaterprogrammheft verstanden werden. »Leser und Zuschauer, Theaterleute und Schriftsteller, nicht zuletzt Wissenschaftler sollen möglichst viel Material zur Verfügung haben, um Brechts Ansichten und Haltungen kennenzulernen.« Wie heisst es doch bei Brecht: Es sind die schlechten Bücher, die das Interesse von der Welt auf sich lenken. Brechts theoretische Schriften werden hier nur insofern für interessant befunden, als sie über seine »Ansichten« informieren, nicht aber, insofern sie das Interesse auf die Wirklichkeit lenken und Erkenntnisse über sie vermitteln. Diese Form der Herausgabe und Kommentierung theoretischer Schriften gleicht einer unauffälligen Beerdigung. Als »Theoretiker« ist der in die literar-ideologische Form des »Dichters« eingesperrte Brecht allenfalls in Gestalt des Theatertheoretikers anerkannt. Hinzukommt, dass die allgemeintheoretischen Schriften »in die-

ser Ausgabe« — anlässlich des 70. Geburtstages von Brecht 1968 — »zum erstenmal veröffentlicht« werden.

### III

Mit völligem Recht kennzeichnet Werner Mittenzwei — in der Nachfolge von Hanns Eisler — Brecht, und zwar nicht zuletzt den Philosophen Brecht, als Schüler von Marx und Engels. Aber er formuliert Brechts Leistung zu bescheiden, wenn er sie als »Anwendung der materialistischen Dialektik« kennzeichnet. »Anwendung« unterstellt, dass es das »Anzuwendende« vorher fix und fertig gibt, was jedoch bei der theoretischen Auffassung der materialistischen Dialektik nicht der Fall ist. Neben der Vorstellung vom »Anwenden« muss man auch die Vorstellung vom »Schüler« präziser fassen. Lenin war ein »Schüler«, von dem auch sein »Lehrer« Marx hätte lernen können. Und — wenn auch mit der starken Einschränkung auf Theorie und literarische Gestaltung — ein ebensolcher Leninschüler war wiederum Brecht. Anders hätte er für uns Heutige keine besondere Bedeutung. Er hat unter sich wandelnden Bedingungen weitergedacht. Lenin hatte den Marxismus weiterentwickelt für Bedingungen des monopolistisch-imperialistischen Entwicklungsstadiums des Kapitalismus; und er hatte begonnen, eine Revolutionstheorie für die Länder »des Ostens«, die spätere »Dritte Welt« zu entwerfen. Nicht zuletzt konzipierte er den sozialistischen Aufbau in der SU. Nach Lenins Tod waren neuartige Probleme zu bewältigen. Abgesehen von den ungeheuren innersowjetischen Entwicklungsproblemen waren es folgende Problemgruppen: Die Gründe für die Niederlage der Revolution in allen entwickelten kapitalistischen Ländern und die Entwicklung einer diesen Ländern angemessenen revolutionären Strategie; die Folgen und Bewegungsformen der Systemkonkurrenz mit dem von ihr hervorgerufenen Schwanken der entwickelten kapitalistischen Staaten zwischen »sozialstaatlich« integrativer und faschistischer Linie. Jede sozialistische Politik steht seither vor der Aufgabe, wirksame antifaschistische Politik zu sein. Unter den kommunistischen Führern ist es bekanntlich Antonio Gramsci, der sich im faschistischen Gefängnis besonders intensiv darum bemüht hat, theoretisch zur Lösung der neuen Aufgaben beizutragen. Seine »Kerkerhefte« (Quaderni del carcere) haben daher, trotz ihrer unsystematischen und terminologisch oft unklaren, durch die Zensur mitgeprägten Form, eine hohe Bedeutung für die Weiterentwicklung einer marxistischen Theorie der eigentümlichen Stabilität der entwickelten kapitalistischen Länder in der Krise. Wir wagen zu behaupten, dass der unorganisierte Intellektuelle Brecht in einiger Hinsicht mit dem Arbeiterführer Gramsci verglichen werden kann. Theoretisch ist die Parallele fassbar in dem unabhängig voneinander vollzogenen Bruch mit dem Ökonomismus und mit einer damit verschmolzenen hegelianisierenden Denkweise,



wie sie in europäischer Tradition vor allem im Werk von Georg Lukàcs ausgeprägt ist. Lukàcs' Denkweise pflanzt sich »atmosphärisch« auch bei vielen Marxisten fort, die sich ganz »unphilosophisch« vorkommen. Es ist ein Denken, welches die unterschiedlichen »Überbau-Ebenen« als blossen unselbständigen Ausdruck der ökonomischen Basis fasst. Im Umgang mit den Überbauphänomenen scheint daher die jeweils direkte Reduktion auf die Basis, auf die Klassengrundlage zumal, angezeigt. Eine klassenreduktionistische Entlarvungsstrategie ist die Folge. Verbunden damit ist die — durch das Scheitern dieser Strategie immer wieder genährte — Vorstellung von der abgesonderten Existenz eines »wahren Bewusstseins«.

Brecht hat an der Entwicklung unseres Verständnisses von materialistischer Dialektik insofern Anteil, als er zur Ausbildung eines Denkens in relativ voneinander unabhängigen Instanzen beiträgt. Damit soll gesagt sein, dass zum Beispiel ideologische Instanzen nicht einfach für blosser falsche Erscheinungen erklärt, sondern in ihrer relativen Selbständigkeit respektiert werden können. Verlangt ist ein komplexeres und wendigeres Verhalten. Gramsci interessiert sich wiederum vor allem für die Leistung ideologischer Phänomene, für die Bildung und Auflösung ideologischer Blöcke.

Für eine soziale Bewegung ist es von grosser Bedeutung, ob sie ihre Denker hervorbringt, die in der Sprache der Zeit und des Volkes die Erkenntnisse artikulieren. Nur so wird die Theorie verständlich und fähig, die Köpfe der Massen zu ergreifen. Nur so vermag sich der revolutionäre Gedanke mit den Volkstraditionen verbinden zu einer Macht, die gesellschaftsverändernd wirksam werden kann. Die Denkarbeit ist daher immer auch Spracharbeit.

#### IV

»Wie der Brecht formulieren kann!« Da fällt es vielen »Gebildeten« wie Schuppen auf die Augen. Was gesagt wird, tut nichts zur Sache. Nur gut formuliert muss es sein. Solche Art von Bewunderung hat etwas Obszönes. Statt wahrzunehmen, statt die Wahrheit zu vernehmen, wollen diese »Gebildeten«, dass man sie zu nehmen versteht. Die ideologische Form des Poetischen dreht hier das Interesse mit dem Rücken zur Wirklichkeit. Der ganze Dichterkirkus hat die Wirkung (und dient bei vielen dieser Zirkusleute dem Zweck), Wahrheiten, wie man sie bei Brecht vernehmen könnte, zu übertönen. Das Interesse an der schönen Sprache fungiert dann als Desinteresse am Gesagten.

So wollen wir uns also nicht für Brechts Sprache interessieren. Und doch spüren wir, dass seine Spracharbeit zentral zur Art und Weise gehört, wie Brecht Erkenntnisse organisiert. Wie das?

Bei näherer Betrachtung stossen wir auf unterschiedliche Formen der Spracharbeit. Ohne Anspruch auf Vollständigkeit demonstrieren wir einige davon, um dann zu fragen, was sie bedeuten.

»Die Auswahl der Besten wird zur Auswahl der Bestien.« Ein Buchstabe mehr, und eine Losung der Klassenherrschaft ist bis zur Kenntlichkeit verzerrt. Die Best(i)en — das »i« ermöglicht es, zwei »normalerweise« weit auseinanderliegende Assoziationsketten zu kreuzen. Analog zur Struktur von Witzen und Träumen ist damit eine Verdichtung geschaffen. Das Bestialische faschistischer Klassenherrschaft erscheint jetzt mitten in ihrem »Besten«, mit dem sie sich rechtfertigt. Nach Lacan beziehen solche Wortwitze ihre Kraft daraus, dass sie die »Sprache des Unbewussten« sprechen. Und solche Witze mobilisieren tatsächlich eine Kraft, der gegenüber bloss intellektuelle Einsicht wie eine schwache Oberflächenerscheinung wirkt. Aber wir brauchen nicht die Psychoanalyse, um diese Kraft zu erklären. Hier ist eine plebejische Arbeit gegen die herrschende Ideologie am Werk. Für die Flüsterwitze im Faschismus ist nicht die Psychoanalyse zuständig, weil sie nicht dem Unbewussten, sondern der bewussten Tätigkeit der unterdrückten Klassen und Schichten und anderer durch sie angezogenen Gruppen entspringen. Bevor der »Dichter« solche Verdichtungen schafft, hat »das Volk«, haben vor allem die Arbeiter millionenfach vorgearbeitet. »Mutterwitz« und »Volksmund« sind es, mit denen Brecht (und natürlich nicht nur er) arbeitet. »Mit« durchaus im zweiseitigen Sinne einer Zusammenarbeit. Die Kraft, die solche Spracharbeit aufbieten kann, ist stets Massenkraft.

Der »Mutterwitz« der Unterdrückten, mit allen großstädtischen Wasern gewaschen, blitzende Frechheiten oder zynische Wahrheiten — in den amerikanischen Kriminalromanen fand Brecht ein Vorbild dieser äusserst knappen, kräftigen, dem Volk vom »Maul« abgeschauten Sprache. Bei Hammett und Chandler findet sich der Klassenwitz der Ausgebeuteten der USA verarbeitet. Viele Szenen verlangen geradezu danach, noch einem weiteren Verarbeitungsgang unterworfen zu werden. Dieses Material drängt zum marxistischen Gedanken. Und der marxistische Gedanke braucht solches Material, um sich in der Volkskultur zu verkörpern.

Wenn Brecht sich — wie andere Schriftsteller, auch wie gute Arbeiterfunktionäre und kaum ein Philosoph — anstrengt, eine *einfache* Sprache zu schreiben, so ist *Sprache* dabei nur eine verdeckende Redeweise. *Einfache Sprache zielt auf die Sprache der Einfachen*. Die brechtsche Bemühung um einfache Sprache greift ein in die Sprache der Einfachen. Unterstützt sie beim Bestreben, Erkenntnis der eignen Lage so auszudrücken, dass der Ausdruck den Zusammenhalt organisiert.

Die Sprache der Einfachen organisiert viele Erkenntnisse von der schlichten Art, wie dass der Regen von oben nach unten fällt, dass man die Grossen laufen lässt und die Kleinen hängt, dass der Teufel stets auf den grössten Haufen scheisst. »Lass uns angeln gehn, sagte der Fischer zum Wurm.« Ein solcher Satz changiert wie ein Stoff, der zugleich schwarz

und rot ist, changiert aber nicht beliebig. Die Wahrheit lügt durch die Ritzen der Unwahrheit. Das Ja führt in Klammern ein Nein bei sich, das Nein ein Ja. Hier wird unüberhörbar verschwiegen. Die Wahrheit wird dort gesehen, wo sie verborgen wird.

Brechts einfache Sprache ist das Werk eines Intellektuellen, aber keine Intellektuellensprache. Als »Stil« gefasst, würde sie zu dem verdummen, was Martin Walser bei Brecht sieht: sprachliche Kunsthandwerkelei. »Stil« ist eine jener literar-ideologischen Kategorien, die für die Sache selbst blind machen können. Brecht arbeitet mit und in der Sprache der Volksmassen. Die dort massenhaft hervorgebrachten sprachlichen Verkörperungen von Erkenntnissen der eigenen Lage, von Verhaltensweisen, die Zusammenhalt der Unterdrückten und wirksamer Kampf gegen die Unterdrückung bedeuten, greift er auf, arbeitet sie aus. Unweigerlich muss er die Volkssprache weiterentwickeln, um sie zu befähigen, die allgemeinen Wirkungszusammenhänge zu sehen und daraus ein Verhalten abzuleiten. Die übergreifenden Zusammenhänge spielen in der Froschperspektive des Alltags der Unterdrückten keine Rolle. Ihre Sprache ist nicht ohne weiteres geeignet, eine Haltung zu ermöglichen, die das koordinierte Eingreifen in die umfassenden Zusammenhänge erlaubt. Die Weiterentwicklung der Volkssprache erscheint daher als unmittelbare Entfernung von ihr. Wenn das Volk die entwickeltere Sprache nicht spricht, bleibt eine Kunstsprache übrig. Wenn es sie spricht, organisiert es sich um. Spracharbeit wie die brechtsche — heute die von Degenhardt, Süverkrüpp, Biermann und anderen — greift daher ein in die Organisation der Massen, und zwar in ihre »innere« Organisation, ihre Kultur.

Spracharbeit als Umarbeitung der Volkssprache. Brecht wählt solche Redewendungen der Alltagssprache aus, die zupacken. Er unterstützt sie dabei, reinigt sie von Nebenbedeutungen, die sie beim Zupacken behindern. Er schafft eine Sprache zupackender Genauigkeit. Handfeste Beispiele für entscheidende Zusammenhänge im Leben arbeitet er aus wie Sprichwörter. Er beseitigt die Redundanz, d.h. die verzettelnde, Zeit und Kraft stehlende endlose Wiederholung in der Alltagssprache. Er nimmt Standpunkte bewusst ein und demonstriert das Einnehmen von Standpunkten. Er zeigt die Dinge in den unterschiedlichen Blickwinkeln von unterschiedlichen Standpunkten. Und er macht die Blickwinkel erkennbar im so entstehenden Bild der Dinge. Er zeigt die Sachen als Ansichtssachen von den unterschiedlichen Standpunkten unter Bedingungen des Klassenkampfes.

## V

Einfache Sprache — Sprache der Einfachen; Sprache eines Intellektuellen — nicht Intellektuellensprache. Wie ist das zu begreifen? Nicht in der Traditionslinie von Lukács.

Antonio Gramsci hat im faschistischen Gefängnis — unabhängig von Brecht — einen Zugang zum Begreifen einer Praxis eröffnet, wie wir sie bei Brecht beobachtet haben. Fast wörtlich übereinstimmend mit Brecht ist seine Auffassung der Philosophie. Er geht aus von der »spontanen Jedermannsphilosophie« oder »Popularphilosophie« (Gramsci 1967, 129f.) In konkretem Sinne ist jeder im Alltag »Philosoph«. »Man muss das weitverbreitete Vorurteil zerstören, Philosophie sei etwas sehr Schwieriges, weil sie als geistige Aktivität für eine bestimmte Kategorie von Spezialwissenschaftlern oder systematischen Berufsphilosophen charakteristisch sei.« Brecht: »Der Begriff der Philosophie hat zu allen Zeiten und bei allen Völkern eine praktische Seite gehabt. Ausser bestimmten Theorien oder auf solche gerichtete Denktätigkeiten wurden immer auch bestimmte Handlungsweisen und Verhaltensarten (in Form von Gesten oder 'Antworten') philosophische genannt.« (GW XX, 127; vgl. Ruoff 1976, 36ff.) »Wenn das Volk einem eine philosophische Haltung zuschreibt, so ist es fast immer eine Fähigkeit des Aushaltens von was. Im Faustkampf unterscheidet man Kämpfer, die gut im Nehmen, und Kämpfer, die gut im Geben sind, das heisst Kämpfer, die viel aushalten, und Kämpfer, die gut zuschlagen, und das Volk versteht unter Philosophierenden in diesem Sinne die Nehmer; was von seiner Lage kommt.« (GW XV, 253; z. n. Ruoff 37) Brecht arbeitet nun im Anschluss an das jedermannsphilosophische Material diese Vorstellung gleich um, und zwar auf eine Weise, der das Material — weil das Volk — entgegendrängt: »Ich aber will im folgenden unter Philosophieren die Kunst des Nehmens und Gebens im Kampf verstehen, sonst aber, wie gesagt, mit dem Volk in dem, was Philosophieren bedeuten soll, in Übereinstimmung bleiben.« (Ebd.)

Gramsci nennt die alltäglichen Elemente, in denen die Jedermannsphilosophie — von Brecht auch mit plebejischer Stossrichtung »Philosophie der Strasse« genannt (vgl. Ruoff ebd.) — enthalten sind: »1. in der Sprache selbst, die ein Ensemble von bestimmten Kenntnissen und Begriffen und nicht nur von grammatikalischen inhaltsleeren Worten ist; 2. im Alltagsverstand und *bon sens*; 3. in der Volksreligion und folglich im gesamten System von Glaubensäusserungen, Aberglauben, Meinungen, Anschauungs- und Handlungsweisen, das allgemein 'Folklore' genannt wird.« Auch Gramsci geht von diesem Ausgangspunkt sogleich weiter zur Umarbeitung der Jedermannsphilosophie, d. h. »zum Moment der Kritik und der Bewusstheit, d. h. zur Frage: — sollen wir vorziehen zu 'denken', ohne uns dessen kritisch bewusst zu sein, und auf zufällige Weise an einer mechanisch von der äusseren Umwelt 'aufgedrungenen' Weltanschauung 'partizipieren' ...?«

Um die Tragweite dessen zu verstehen, was bei dieser Frage auf dem Spiel steht, müssen wir uns nach Gramscis Einsicht die Struktur unseres Bewusstseins und die Leistung seiner Elemente verdeutlichen. Die Struk-

tur des Alltagsbewusstseins ist zunächst relativ heterogen, d.h. es enthält Unzusammenhängendes.

Man findet in ihm »Elemente des Höhlenmenschen« — mit dreimal schwarzer Kater und drei Prisen Salz über die linke Schulter, und dreizehn bringt Unglück usw. — »und Prinzipien der modernsten und fortgeschrittensten Wissenschaft« — elektronische Datenverarbeitung und den Raumfahrerblick ins All und vom Weltraum auf die Erde. Im Alltagsbewusstsein koexistieren »lokale Vorurteile aller vergangenen geschichtlichen Phasen und zugleich Institutionen einer zukünftigen Philosophie, die dem in der ganzen Welt geeinten Menschengeschlecht zueigen sein wird.« (Gramsci 1967, 130)

Diese Bewusstseins-elemente *leisten* etwas, das uns ihnen gegenüber nicht gleichgültig lassen kann. Was die eigene Weltanschauung betrifft, so gehört man immer einer bestimmten Gruppe an, genauer denjenigen gesellschaftlichen Elementen, mit deren Denken und Handeln man übereinstimmt. Man ist Konformist irgendeines Konformismus, ist immer Massenmensch oder Kollektivmensch. Die Frage lautet: Welchem geschichtlichen Typ ist der Konformismus zuzuordnen, der Massenmensch, dem man selbst angehört? Ist die Weltanschauung nicht kritisch und kohärent, sondern zufällig, dann gehört man gleichzeitig einer Vielzahl von Massenmenschen an, die eigene Persönlichkeit ist auf bizarre Weise zusammengesetzt.« (Ebd.) Die Bewusstseins-elemente vermitteln unsere gesellschaftliche Einbindung in bestimmte kulturelle, politische usw. Formationen. Sie vergesellschaften uns ideell, ohne dass wir dessen bewusst sein müssen. In diesem Sinne funktionieren sie *ideologisch* im strengen materialistischen Sinn des Begriffs (vgl. Theorien über Ideologie, vor allem die Kapitel: 1. »Ideologische Mächte und ideologische Formen bei Marx und Engels«, 2. »Ideologie und ideologischer Kampf bei Lenin« und 3. »Società civile, Hegemonie und Intellektuelle bei Gramsci«).

»Weltanschauung« vergesellschaftet und schliesst ein Verhalten ein, anderes Verhalten aus. Und Weltanschauung, Kultur, Identität sind nach Gramsci »enthalten« in der Sprache. Ein Ausarbeiten der »Sprache« der unterdrückten Massen greift darum in deren Vergesellschaftung ein. Stellen wir also noch einmal Gramscis Frage — diesmal in ihrer ganzen Reichweite: »Sollten wir vorziehen zu 'denken', ohne uns äessen kritisch bewusst zu sein, und auf zufällige Weise an einer mechanisch von der äusseren Umwelt 'aufgedrungenen' Weltanschauung 'partizipieren' — das heißt an einer der zahlreichen gesellschaftlichen Gruppen partizipieren, mit der ein jeder seit seinem bewussten Eintritt in die Welt in Verbindung steht (es kann das eigene Dorf oder die Provinz sein, kann seinen Ursprung in der Pfarrgemeinde oder in der 'geistigen Tätigkeit' des Pfarrers oder des patriarchalischen Alten haben, dessen 'Weisheit' maßgeb-

lich ist; im Mütterchen, das die Hexenweisheit geerbt hat, oder im kleinen, in der eigenen Dummheit und Ohnmacht verbitterten Intellektuellen)? Oder sollten wir vorziehen, bewusst und kritisch die eigene Weltanschauung auszuarbeiten und folglich mit einer solchen Arbeit unseres Gehirns den eigenen Umkreis des Handelns wählen, aktiv an der Gestaltung der Weltgeschichte teilnehmen, Führer unserer selbst sein und uns nicht passiv und gehorsam von aussen unsere Persönlichkeit aufprägen zu lassen?« (Ebd.)

Für Marxisten — vor allem für solche, die durch Lenins Schule gegangen sind — ist Gramscis Gedanke seinem Gehalt nach alles andere als neu. Schliesslich ist Gramsci gleichsam Mitschüler der Leninisten. Jedoch in der Artikulierung dieses Gehalts finden wir eine Umakzentuierung, die es ermöglicht, eine intellektuelle Praxis wie die von Brecht zu denken. Der Akzent liegt einmal auf dem Leistungsaspekt von Bewusstseinsgehalten. Sie werden nicht nur kognitiv (ob wahr oder falsch die Wirklichkeit abbildend), sondern auch und zunächst als Vergesellschaftungskräfte gefasst. Philosophie wiederum wird nicht als etwas Fertiges und Fachliches, den Massen bloss noch zu Vermittelndes gefasst, sondern als etwas, das im Alltagsleben immer schon — wenn auch inkohärent — wirksam ist und entwickelt, ausgearbeitet, kohärent gemacht werden muss und kann. Damit rücken auch die Intellektuellen in eine andere Stellung. Sie werden als Massen- und Klassen-»Funktionäre« in einem von der üblichen Sprache abweichenden Sinn gefasst. Sie werden nämlich von ihrer Aufgabe und Funktion her begriffen. Ihre Aufgabe ist die Mitarbeit an der Entwicklung, am Kohärent-Machen der Weltanschauung und damit Sprache einer Klasse. Sie wirken also mit an der Organisation dieser Klasse. »Organisation« meint hier nicht irgendeine Mitgliedschaft, sondern Ausbildung einer kulturellen Identität und kollektiven Handlungsfähigkeit, was in vielen Formen und auf mehreren Ebenen vor sich geht. Indem Intellektuelle derartige Organisationsfunktionen einer Klasse wahrnehmen, betätigen sie sich als deren *organische Intellektuelle*, wie Gramsci das nennt. Parteipolitik bezeichnet dabei nur eine — wenn auch in bestimmten Phasen entscheidende — Ebene.

Wir sind nun in der Lage, mit diesen Begriffen Brechts Spracharbeit konkreter zu fassen. »Sprache«, gar »Stil« sind nur schwache, in der Literaturideologie befangene Begriffe, dies zu tun. Brechts Beitrag zur Arbeiterbewegung und zur um diese sich gruppierenden demokratischen Kultur ist darin zu fassen, wie er als ihr organischer Intellektueller wirkt. Er belehrt nie von oben herab, nicht vom Standpunkt fertiger Weltbilder. Er greift in das Denk-, Sprach- und Verhaltensmaterial der Massen ein, organisiert es um, befähigt sie dadurch zu grösserer Wirksamkeit, grösserer Kohärenz, grösserer Bindekraft, um sich selbst und das politisch-kulturelle Umfeld in einem demokratischen Block zu verbinden.

Wir verstehen mit Gramsci auch die Bedeutung der »einfachen« Sprache besser. Aufmerksam studierte er das Geheimnis der katholischen Kirche mit ihrer unerhörten Widerstandskraft gegen die Auflösungstendenzen, die von der Entwicklung der Industriegesellschaft, von den Widersprüchen des Kapitalismus, von der Entwicklung der Wissenschaft und den Klassenkämpfen usw. ausgingen. Das Geheimnis dieser Bindekraft entdeckte er in ihrer Organisation des Zusammenhalts der Intellektuellen und der »Einfachen im Geiste«. Brechts einfache Sprache, d.h. seine Entwicklungsarbeit mit und in der »Sprache der Einfachen« rührt ans Zentrum der analogen Aufgabe der Arbeiterbewegung. Jeder spezialistisch auftretende, Fachjargon »sprechende« sozialistische Intellektuelle arbeitet unfreiwillig an der Auflösung des unter Hegemonie der Arbeiterklasse sich entwickelnden kulturell-politischen Blocks und an der eigenen Schwächung.

Schliesslich ist es — jedem von uns Intellektuellen ins Stammbuch geschrieben — nach Gramscis Erkenntnis eine grundlegend wichtige Aufgabe für die organischen Intellektuellen der Arbeiterbewegung, sich »konkret die Bedürfnisse der massenhaften ideologischen Gemeinschaft zu vergegenwärtigen und zu verstehen, dass sie nicht die Wendigkeit eines individuellen Gehirns haben kann« (Gramsci 1967, 144). Daher geht es darum, »die kollektive Lehre in einer Weise auszuarbeiten, die der Denkweise eines Kollektivdenkers am meisten entsprechend und angepasst ist.« (Ebd.) Es gibt in der neuesten deutschen Geschichte wenige, von denen man zur Lösung dieser Aufgabe so viel lernen kann wie von Brecht.

## VI

Brechts Beitrag zum Marxismus hat viele Seiten. Und er enthält Irrtümer. In der gebotenen Kürze dieser Thesen können wir kaum mehr, als einen Zugang zum Begreifen dieses Beitrags zu entwickeln (das ist hiermit geschehen) und eine (unvollständige) Aufzählung wichtiger Seiten dieses Beitrags versuchen.

Brecht handelt nicht *über* Dialektik, sondern er lehrt dialektisch handeln (und vergessen wir nicht, dass er das Denken als eine besondere Art von Handeln begreift).

Schlecht herausgegeben, mehr versteckt als veröffentlicht, finden wir verstreut in seinem Werk eine schöpferische, wesentlich von Marx und Lenin herkommende Ausarbeitung eines praktischen Verständnisses von marxistischer Philosophie. Auch Marxisten haben inzwischen ihre Gelehrtenhierarchien und ihre Ablagerungen von »Philosophie« oder »Theorie« hervorgebracht, die mitunter wie ein Alptraum auf den Seelen und Köpfen der Lebenden lasten. Brechts Lehre beinhaltet eine Auffassung von Theorie, die dem prinzipiell entgegensteht und zugleich den Fachphilosophien an Einsicht und theoretischer Tiefe weit überlegen ist.

Brecht hat Einsichten der Strategie und Taktik der internationalen Arbeiterbewegung in die deutsche Sprache und Kultur »übersetzt« und das heisst durch die Volksmassen leb- und praktizierbar gemacht.

Er hat zu Fragen der Intellektuellen im Bündnis mit der Arbeiterbewegung Entscheidendes zu sagen.

Er trägt enorm bei zu einer vorwärtsweisenden Auffassung des Kulturellen und der Aufgaben und Möglichkeiten von Kulturpolitik.

Zur Theorie des Ideologischen und zum Übergang mit ideologischem Material wie zur Führung des ideologischen Kampfes trägt er Grundlegendes bei.

Zur Entwicklung einer sozialistischen Lebensweise schon in der kapitalistischen Gesellschaft, zur Entwicklung einer Haltung, die zum Einstecken und Austeilen von Schlägen im Klassenkampf und zum Aushalten der Widersprüche befähigt, hat er unvergleichlich Brauchbares ausgearbeitet.

Von seiner Bedeutung für die Künstler und Schriftsteller haben wir hier zur Abwechslung einmal geschwiegen. Es ist dies eine Einseitigkeit, die gering ist zur üblichen Einseitigkeit im Umgang mit Brechts Werk.

Und für Brechts Beitrag zum Marxismus gilt ganz allgemein, was Werner Mittenzwei am Beispiel von Brechts Beitrag zur Diskussion um die Abbild- oder Widerspiegelungsfunktion von Erkenntnis oder Kunst festgestellt hat: »Brechts Sicht dieses Problems wie auch die praktische Bewältigung ist als ästhetisch-theoretischer Vorschlag in seiner ganzen Tragweite bisher kaum erkannt, geschweige denn von der neueren Diskussion erreicht worden.« (Mittenzwei 1977, 366)

Die Aneignung der theoretischen Beiträge Brechts zum Marxismus hat erst begonnen.

### Anmerkung

- 1 Zuerst veröffentlicht in: Marxismus und Arbeiterbewegung. Josef Schleifstein zum 65. Geburtstag. Hg. v. Frank Deppe, Willi Gerns und Heinz Jung. Frankfurt/M. (Verlag Marxistische Blätter) 1980.

### Literaturverzeichnis

- Brecht, Bertolt, GW: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt/M. 1967.  
 Brechts Tui-Kritik, 1976: Argument-Sonderband AS 11, Berlin/West.  
 Eisler, Hanns, 1970: Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch. München.  
 Gramsci, Antonio, 1967: Philosophie der Praxis. Eine Auswahl. Hrsg. u. übers. v. Christian Riechers. Mit einem Vorwort von Wolfgang Abendroth. Frankfurt/M.  
 Hecht, Werner, 1967: Zur Ausgabe der Schriften, in: Brecht GW XX, Anmerkungen.  
 Mittenzwei, Werner, 1977: Der Realismus-Streit um Brecht III, in: Sinn und Form, 29. Jg. 1977, H. 2, 343-376.  
 ders., 1976: Der Dialektiker Brecht oder die Kunst, »Me-ti« zu lesen, in: Brechts Tui-Kritik 1976, 115-149.  
 Ruoff, Karen 1976: Tui oder Weiser? Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht, in: Brechts Tui-Kritik 1976, 17-52.  
 Theorien über Ideologie, 1979: Argument-Sonderband AS 40, Projekt Ideologie-Theorie, Berlin/West.



Wolfgang Fritz Haug

## Brecht oder Aitmatow

### Positionen zur gesellschaftlichen Kompetenz / Inkompetenz von Literatur

#### I

Tschingis Aitmatow hat kürzlich den Gegenstand der Literatur folgendermassen benannt: »Die Literatur hat es immer mit dem menschlichen Ich zu tun. Immer wieder dieses Ich-ich-ich. ... die tiefste Ursache dafür ist die Unendlichkeit und Unerschöpflichkeit des menschlichen Ich.« (Plavius 1977)

Versuchen wir, diese Gegenstandsbestimmung auf das Werk Brechts anzuwenden! »Immer wieder dieses Ich-ich-ich«? Bei Brecht finden wir es sozusagen nur am Rand, nicht im Zentrum, und die Darstellung ist nicht konzentrisch um es herum aufgebaut (vgl. hierzu Althusser 1977). Dargestellt werden vielmehr gesellschaftliche Verhältnisse und das Gegeneinanderwirken bestimmter Kräfte. Die Personen, also die »ich« sagenden Instanzen, stehen nicht nur gegen- und miteinander, sondern sie stehen auch gegen sich, sind von den Widersprüchen zerrissen oder müssen in den Widersprüchen handeln. Allein aus seinem Ich ist — und in seinem Ich ruht — da keiner. Also ist Brechts Werk keine Literatur im Sinne Aitmatows? Was ist es dann? Oder bestimmte Aitmatow fälschlich etwas Spezielles als Literatur im Allgemeinen? Worin bestünde dann die Besonderung? Lassen sich die divergierenden Literaturpositionen zeigen, wie es der Brechtschen Ästhetik entsprechen würde, nämlich nicht aus sich heraus, sondern als gesellschaftliche Praxisformen unter widersprüchlichen Bedingungen?

Aitmatow gibt einen Hinweis auf die Besonderung, wenn er versucht zu erklären, was die besondere Notwendigkeit der Literatur in der Sowjetunion ausmacht. Und er kann darauf verweisen, dass diese Notwendigkeit massenhaft sehr stark als Bedürfnis empfunden wird. Zu Heinz Plavius sagte er:

»Vorgestern habe ich Sie auf eine Ansammlung von Menschen aufmerksam gemacht. Nachts stellen sich die Menschen vor dem Buchladen an, in dem Anmeldungen zur Subskription angenommen werden. Früher stand man so nach Kartoffeln an. Man muss sich das vorstellen, sie schlafen nicht, stellen sich an, fertigen Listen an, geben Nummern aus — alles für Bücher! Eigenartig und ungewöhnlich! Ich erwähne das lediglich als Symptom.« (Plavius 1977, 61)

Wie ist dieses massenhafte Bedürfnis nach Literatur in der Sowjetunion zu begreifen? Aitmatow versucht es folgendermassen zu erklären: »Mir scheint, die Wissenschaften über die Natur, aber auch die Gesellschaftswissenschaften haben sich ... so stark spezialisiert, dass sie für viele Men-

schen unzugänglich, ja unverständlich werden. Zugleich aber wirkt das Bedürfnis, die Welt in ihrer Einheit, sie als Ganzes und nicht nur in ihren Teilen zu sehen. Wenn dies früher Sache der Religion und Philosophie war, so wird diese Mission heute mehr und mehr zu einer Kompetenz der Literatur ..., man muss sogar die Literaturwissenschaft und die Kritik mit einbeziehen.« (Ebd., 21)

Aitmatows Erklärungsversuch wirft Fragen auf. Stimmt es wirklich, dass die Naturwissenschaften heute schwerer zugänglich geworden sind als früher? Zugänglich für wen? Nie verfügten die werktätigen Massen über ein so hohes Niveau an naturwissenschaftlicher Grundausbildung, wie dies gegenwärtig in der Sowjetunion der Fall ist. Man kann im Gegenteil behaupten: nie zuvor waren die Naturwissenschaften den breiten werktätigen Massen in relativ höherem Ausmaß zugänglich. Wie steht es mit der Wissenschaft von der Gesellschaft? Muss nicht jedem Marxisten der Atem stocken, wenn er hört, die Gesellschaftswissenschaft sei in der Sowjetunion heute »für viele Menschen unzugänglich, ja unverständlich« geworden?

Was Aitmatow insgesamt umschreibt, ist die wissenschaftliche Weltanschauung des dialektisch-historischen Materialismus, die marxistische Theorie und das Bedürfnis nach ihr.

Aitmatow diagnostiziert, kurz gesagt, den Sachverhalt, dass die Theorie des Marxismus sich von den Massen abgesondert, gegen sie »spezialisiert« hat, für sie unverständlich und unzugänglich geworden ist.

Dieselben Massen übertragen nun, immer noch laut Aitmatow, ihr Bedürfnis nach einer zusammenhängenden Sicht der Wirklichkeit, die ihnen ihre eigene Stellung in dieser Wirklichkeit zeigt (und dies alles in einer Perspektive, in der sie als Persönlichkeit, als »Ich-ich-ich« gut, das heisst: für sie selber sinnvoll, aufgehoben sind), auf die Literatur. Wenn Aitmatow recht hat, dann übernehmen ästhetische Instanzen wie die literarische — hier der gesamte literarische Apparat (einschliesslich Literaturwissenschaft und Literaturkritik) — die Rolle der weitaus am meisten die Massen ergreifenden *Ideologie*. Es wäre dies die Folge einer Funktionsübertragung von der marxistischen Theorie und Politik auf die Literatur.<sup>1</sup>

Allmählich wird die Frage nach dem Verhältnis von marxistischer Theorie und Literatur bei *Brecht* beunruhigend wichtig, spüren wir doch, dass Brechts Werk aus Aitmatows Literaturbestimmung mehr oder weniger ausgeschlossen ist, und vermuten wir doch, dass bei Brecht ein andersgeartetes Verhältnis zum Marxismus vorliegt, das heisst, dass Brecht sich mit einer Kompetenzübertragung von der Theorie des Marxismus auf die Literatur keineswegs abfindet.

Doch sei zuvor ein Umweg gestattet, von dem ich glaube, dass er das Erkenntnisziel leichter erreichbar macht.

Heinz Plavius, der Gesprächspartner Aitmatows, gibt eine Reihe von

Hinweisen, die fürs Verständnis des Zusammenhangs hilfreich sind: »Der Zustand der Literaturkritik und des öffentlichen Gesprächs über Literatur hängt — wie die Literatur — wohl aufs engste mit der gesellschaftlichen Situation insgesamt zusammen. Franz Fühmann formulierte auf dem VIII. Schriftstellerkongress der DDR sinngemäss: Literaturkritik müsse Gesellschaftskritik einschliessen. ... Die Literatur ist ohne kritisches Verhältnis zur Wirklichkeit nicht denkbar.« (Plavius 1977, 56; von dort auch die folgenden Zitate) Das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit sei »wieder einmal« zum entscheidenden Problem des Kunstfortschritts geworden. Plavius fährt fort: »Auf einen Aspekt hat Franz Fühmann kürzlich hingewiesen. Er sprach von seinen Beobachtungen unter Bergarbeitern. Unter sich sprechen sie eine Sprache — treten sie ins Zimmer des Chefs, wird sie sofort anders.«

Wohlgermerkt: Fühmann spricht über Bergarbeiter in der DDR. »Unter sich«, fährt er fort, »haben sie *einen* Umgang, sind sie auf der Versammlung, verabschieden sie einen Beschluss, ändert sich alles, ihre Gesten, ihr Gebaren, ihre Haltung. Es sei, als wechselten sie von einem Medium ins andere. Es sei wie mit dem Stock, der ins Wasser gehalten werde, da wo er zu sein scheine, ist er nicht, und da, wo er ist, scheine er nicht zu sein. Es gebe in unserer Wirklichkeit« — also der gesellschaftlichen Wirklichkeit der DDR — »so etwas wie zwei Wirklichkeiten, was durchaus nicht ohne Beunruhigung zu konstatieren sei, wenn man an unsere Persönlichkeitsauffassung denke.«

Aitmatows Antwort ist vorsichtig und zunächst beruhigend. Die Gesellschaft sei in Sphären gegliedert, die unterschiedliches Verhalten und Sprechen verlangten. Sind sie unter sich, sprechen die Bergleute eine bestimmte Sprache. »Kommen dieselben Leute in eine andere Situation — eine Versammlung, zu einer Diskussion gesellschaftlicher Fragen —, dann glaubt man plötzlich, andere Menschen vor sich zu haben. Dafür habe ich Verständnis, das kann wohl nicht anders sein. Zu Hause, in der Familie, das ist eine Sache, im Dienst, eine andere. Noch anders ist es, wenn du verantwortungsvolle gesellschaftliche Dinge wahrnimmst. In jeder Sphäre kann dein Verhalten 'wahr' sein, aber jede dieser Wahrheiten verlangt ein anderes Verhalten.«

Nach diesen beruhigenden Bemerkungen nimmt Aitmatow nun doch die Beunruhigung auf, die Plavius, indem er Franz Fühmann sprechen liess, in das Gespräch hineinbrachte.

»Aber ausserdem«, fügt Aitmatow hinzu, »kann es durchaus noch zusätzliche Faktoren geben, die der Künstler sehr aufmerksam analysieren und aufdecken muss. Dabei stellt sich dann — möglicherweise — heraus, dass es tatsächlich zwei Wirklichkeiten gibt. Vielleicht ist die eine die falsche? Oder sie ist heuchlerisch? Oder sie ist die Vorzeige-Wirklichkeit, die, in der etwas zur Schau gestellt werden soll?« (Plavius 1977, 56)

Als Leser Aitmatows wissen wir, dass er in seinem Werk den beunruhigenden Seiten der sozialistischen Gesellschaft zentrale Aufmerksamkeit schenkt, sie, soweit man das in seiner literarischen Form und bezogen auf Standpunkt und Perspektive seiner erzählten »Helden« sagen kann, rücksichtslos »analysiert und aufdeckt«. Aitmatow ist der Erzähler einer Tragödie neuen Typs, der, wie sein Roman »Abschied von Gülsary« zeigt, nicht immer optimistischen Tragödie des sozialistischen Menschen, des Genossen, der dem Sozialismus nur treu bleiben kann, indem er mit dessen Institutionen in Konflikt gerät.<sup>2</sup>

Es mangelt nicht an Verarbeitung der wirklichen Schärfe des Problems im Werk von Aitmatow, aber es mangelt an theoretischer Verarbeitung des gesellschaftlichen Sachverhalts, der die Analyse und Aufdeckung der Probleme zu einem wachsenden Teil aus der marxistisch-theoretischen Diskussion auslagert und in die Literatur transferiert. Die Abgrenzung der gesellschaftlichen »Sphären« gegeneinander — er selber nannte die Bereiche Familie, Produktion, ökonomische Leitung, Partei, wir können den Bereich der Literatur in seinem Verhältnis zum »Bereich« sozialistischer Politik hinzufügen — stellt Aitmatow nicht infrage. »Dafür habe ich Verständnis, das kann wohl nicht anders sein« — es sieht so aus, als bezöge sich dieses Einverständnis auch auf die Arbeitsteilung zwischen — massenfern gewordener — marxistischer Theorie, sozialistischer Politik und Literatur. Und es ist doch wohl gerade die besondere Zuspitzung dieser Arbeitsteilung, die Literatur auf den Gegenstand »Ich-ich-ich« verweist und ihr, im Bezug auf dieses »Ich«, die Behandlung gesellschaftlicher Widersprüche aufträgt, die in den anderen Bereichen — in der Theorie, im Parteileben — nicht oder nicht genügend behandelt werden. Daher stehen die Menschen in langen Schlangen über Nacht vor den Buchhandlungen an, um Gutscheine für demnächst erscheinende Romane zu erstehen, wie sie früher nach Kartoffeln anstanden.

Es ist verständlich, dass der Schriftsteller eine solche Aufwertung der Schriftstellerei eher einverständlich sieht. Aber diese Aufwertung der Literatur ist für sie gefährlich, und das Einverständnis des Literaten mit ihr ist es erst recht.

Brecht — endlich kommen wir zu ihm zurück, aber es war mit seinen Augen, dass wir das Gespräch von Plavius mit Aitmatow gelesen haben — Brecht, dessen literarisches Werk aus der Gegenstandsbestimmung des »Ich-ich-ich« herausfällt, ist mit der geschilderten Arbeitsteilung zwischen den Bereichen, vor allem zwischen marxistischer Theorie, Politik und Literatur, keineswegs einverstanden. Er würde es als die marxistische Katastrophe empfinden, die es ist, wenn marxistische Theorie in einer den Massen unzugänglichen Weise betrieben wird. Und er würde es keineswegs als Wasser auf die eigne Mühle feiern, wenn der Marxismus als Theorie seine historische Mission an die Literatur abträte, die dafür zu-

dem den Preis der Ich-Gegenstandsbindung bezahlen müsste und — wie Aitmatow treffend bemerkt — in dieser Form die Nachfolge von Religion und traditioneller Philosophie anträte.

In einem bedeutenden sowjetischen Theaterstück — grossartig verfilmt —: in der »Prämie«, werden die unterschiedlichen Sprech- und Verhaltensweisen in den »Bereichen« nicht als naturgegeben anerkannt. Vielmehr werden Kämpfe gezeigt, die sich in der Betriebsparteileitung zwischen den technischen und ökonomischen Leitungskadern und den Arbeitern abspielen. Sehr deutlich gezeigt werden die Haupttypen der Rede- und Verhaltensweisen, mit denen von oben nach unten verwaltet werden soll. Und sehr deutlich wird, dass nicht nur bestimmte Massnahmen umstritten sind — hier der korrupte Einsatz des Prämiensystems, der die Vergeudung gesellschaftlicher Ressourcen auch noch belohnt —, sondern dass zugleich die Formen umkämpft sind, in denen über die Probleme gesprochen wird, ob offen oder verdeckt, ob problemorientiert oder problemverdrängend, ob technokratisch oder sozialistisch. Sichtbar wird, dass bestimmte »ganz andere« Formen des Redens, des Umgangs und der Haltung die Formen unter *solchen* Verhältnissen sind, unter denen die Arbeiter wenig oder nichts zu sagen haben. Sie sind also nicht dem Bereich als solchem angemessen, sondern dem für die Arbeiter ungünstigen Kräfteverhältnis in diesem Bereich. Und die »Prämie« spielt im Praxisbereich Parteileitung.

Brecht würde die riesige Entfernung, die zwischen der Sprache der Bergleute untereinander und der Sprache, sagen wir: der marxistischen Philosophie in der DDR besteht, nicht nur ohne jedes Einverständnis gesehen haben. Man kann eine Aufgabe, die er sich stellte, sehr kurz zusammenfassen: der marxistischen Theorie die Sprache der Bergleute beibringen und die Bergleute dabei unterstützen, in ihrer Sprache (und diese dabei entwickelnd), sprechend über ihre Interessen und Probleme, die marxistische Theorie anzueignen und für sich zu verwirklichen.

Brecht verstört die Wächter der Bereichstrennung dadurch, dass er die Ichgebundenheit einer literarischen Form nicht akzeptierte, sondern sich in die Wirklichkeit einliess, *in-sie-eingreifend* zu denken und zu formulieren versuchte. Er überliess daher das Denken — auch als »Theorie«, als Gesellschaftswissenschaft oder »Philosophie« — nicht anderen Leuten. Er dachte, theorisierte selbst.

## II

Brecht notiert im Arbeitsjournal einmal die anti-ideologische Form und Funktion einer Kunst, die in seinem Sinn realistisch ist. Das Bürgertum braucht die öffentliche Illusion und ist Realist im Geheimen. Die Arbeiterklasse benötigt dagegen öffentliche realistische Berichte. »Realistische Kunst ist Kunst, welche die Realität gegen die Ideologien führt

und realistisches Fühlen, Denken und Handeln ermöglicht.« (AJ 637) So hat sie jedenfalls keine »Abreagierungsfunktion« (vgl. AJ 775). Die Ästhetik, die einem so verstandenen realistischen Anspruch genügt, ist die eines Zeigens, das bestimmte Aktivitäten des Publikums anregt. Sie organisiert dem Publikum also nicht Gefühle oder Illusionen, sondern sie zeigt ihm Bedingungen und Illusionen, um ihm die Möglichkeit zu geben, sie fühlend, denkend und handelnd zu verarbeiten. Während das Bürgertum das illusorische Gemeinwesen mit dem unöffentlichen Realismus privater Aneignung braucht, benötigen die Kräfte der entfremdeten Arbeit und der eingeschnürten Kultur alles, was ihre Ansätze solidarischer Handlungsfähigkeit und damit Selbstentfaltung fördert. Abreagiert wird der Druck unter Bedingungen, die das verändernde, die Ursache des Drucks angreifende Handeln verunmöglichen. Oder abreagiert wird von denen, die sich nicht auf die Perspektive realer solidarischer Selbstwerdung einlassen, sondern die eigentliche Befriedigung im Privaten suchen, in der Konsumsphäre oder, sublimiert, im Innenleben. Literatur nimmt ideologische Form an, sobald sie die Stoffe des Individuellen und des Gemeinwesens in einer Weise verarbeitet, die der Inkompetenz für die wirkliche Vergesellschaftung entspringt. Literarische Kompetenz in ideologischem Sinn bedingt nicht nur Inkompetenz der Literatur fürs Vergesellschaftungshandeln, sondern vor allem auch Inkompetenz der Adressaten. An die Stelle des »realistischen« Drehpunkts der wirklichen Kämpfe tritt ein dem Gesellschaftlichen entrückter, jenseitiger oder übersinnlicher Angelpunkt. Entweder sind es kanonische ästhetische Werte, deren Vergegenwärtigung das der Wirklichkeit entnommene Material nurmehr dient; oder der Angelpunkt wird ins ungesellschaftliche Innere verlegt. Die Verhältnisse werden nicht veränderbar gezeigt, sondern anders, intensiver, fesselnd erlebt. Das Individuum wird nicht als weltverändernder Genosse angesprochen, sondern individuell in eine andere Welt versetzt.

Der Gegensatz bürgerlich / sozialistisch ist in gewisser Weise quer angeordnet zum Gegensatz von Illusionskunst und realistischer Zeigekunst im Sinne von Brecht. Der ungeheure Kompetenzzuwachs der Literatur, den Aitmatow — bei entsprechender Kompetenzeinbusse der marxistischen Theorie — feststellte, geht mit Kompetenzverlust einher. Im Gegeneinander von Staatsinteresse und literarischem Ausdrucksverlangen wird die literarische Form, die alle Gegenstände in der Perspektive des Ich-ich-ich anordnet, zur Kompromissform, zur ideologischen Bewegungsform des sozialistischen Widerspruchs zwischen der Form der Leitung-von-oben-nach-unten und dem Ziel der Selbstvergesellschaftung. Die Gegensätze verschmelzen miteinander in der entrückten und nach innen weggedrehten literar-ideologischen Anordnungsweise.

Innerhalb dieser Anordnung, die sie aus der politischen Zuständigkeit ausgrenzt, kann die Literatur ihren Anspruch durchaus kritisch einlösen.

Sie gestaltet dann besonders eindringlich das in der offiziellen Öffentlichkeit Ausgesparte. Lothar Kühne (1975, 344) erklärt in diesem Sinn die »Häufung von Heldensterben in der Literatur, Dramatik und Filmkunst« sozialistischer Länder als gegensätzliche Reaktion auf die Harmonisierung der Widersprüche in der Gesellschaftswissenschaft; daher das »Bestreben vieler Schriftsteller, dem Hinweis auf individuelles Leben Dringlichkeit zu verleihen, ein Überschweigen zu durchbrechen.« — Die Durchbrechung dieses Überschweigens erfolgt freilich oft in den alten ideologisch-ästhetischen Formen, sodass eine eigentümliche Kreuzung entsteht: Dem Gehalt nach kann solche Literatur durchaus »Organ kollektiver Selbstverständigung«<sup>3</sup> sein, bricht das Schweigen über brennende Probleme der Gesellschaft, das in den an sich zuständigen Praxisbereichen (Öffentlichkeit und ihre Medien, Gewerkschaft, Partei, marxistische Philosophie usw.) weitgehend herrscht; die Literatur ergreift also woanders nicht wahrgenommene Kompetenzen; sie ergreift sie indes in einer Form, die das Individuum als Medium von Empfindungen und als Abnehmer von Sinnvorstellungen einsetzt. Sie wendet sich nicht, wie die Literatur Brechts, an ein Publikum von Weltänderern.

Stephan Hermlin artikuliert seine Funktionsbestimmung von Literatur im Rahmen ihrer Verschränkung von Kompetenz und Inkompetenz, also innerhalb ihrer ideologischen In-/Kompetenz-Struktur (vgl. zu diesem Begriff Theorien über Ideologie, etwa 199). »Es ist das Vorrecht« — d.h. die ideologische Kompetenz — »der Dichter, vernunftlos zu träumen. Es ist das Vorrecht des Vernünftigen, sie zu verlachen. Aber die Träume gehen weiter, unbeschadet des Gelächters, das um sie herum erschallt; wir finden sie überall in der Weltkunst, sie spiegeln die Träume wider, die die unvernünftige und schutzlose Menschheit seit Jahrtausenden träumt und in denen sie Blumen im Winter sieht.« (Hermlin 1978) Es ist dies eine Anspielung an den von Schubert verronten Vers von W. Müller: »Ihr lacht wohl über den Träumer / Der Blumen im Winter sah...« Die Form der Literatur ist hier in Gegensatz zur Form des Handelns gesetzt. Handeln schrumpft in dieser Sicht zum Machen zusammen, und die Form des Machens von Machbarem, selber eingeengte Machtform also, ist die Politik. Den Politikern ist die entsprechende Zuständigkeit überlassen.

Es ist alles andere als unverständlich, wenn angesichts der sozialistisch-staatlichen Ansprüche an Literatur, »politisch« brauchbar zu sein, und zugleich der engen Schranken, in denen dies Politische eingeschlossen bleiben soll — bleibt doch die eigentliche politische Kompetenz den Staatsinstanzen vorbehalten —, wenn also angesichts dieses bedrohlichen Widerspruchs die politische Zuständigkeit insgesamt abgegeben wird. Mit dem Streit um das Machbare will dieses Literaturverständnis nichts zu tun haben. »Es handelt sich da um eine der wichtigsten Fragen, aber sie ist eine Frage für und an die Politiker.« (Hermlin 1978) Die Rechtlosig-

keit des Literaten wird zum ideologischen Vorrecht, zur ideologischen Kompetenz. Für sich wird er die Gesetze der Notwendigkeit, des Konkret-Möglichen, der Praxis ausser Kraft setzen. Die politische Entmündigung bietet Schutz vor der zugemuteten Verbeamtung der Schreiber, worin deren relative Selbständigkeit gegenüber Staat und Ökonomie über Gebühr zurückgenommen und durch direkte Weisungsgebundenheit ersetzt wird. Freilich ist jener Rückzug ins Privileg »vernunftlosen Träumens« nicht gar so unbequem für die machthabenden Macher. Andererseits deutet Hermlin die »Traum«-Kompetenz der »Dichtung« durchaus revolutionär, wenn auch unmittelbar losgelassen aus der politisch-sozialen Bewegung und der Verantwortung entkleidet. So wird sie — utopisch. »In der Tat ist ein kommunistischer Schriftsteller ein Sohn aller nach vorn und rückwärts gewandten Utopien, ein Sohn von Ketzern und heiliggesprochenen Märtyrern. Die vor ihm haben die zehn Gebote geschrieben und die Bergpredigt. Er stammt von Spartakus ab, aber auch von Franz von Assisi.« (Ebd.) — Wenn diese Gestalt auch durch ihren Gegensatz zum verbeamteten Schriftsteller ihre Würde bewahrt und den literarisch-ästhetischen Prozess bereichert, so ist doch die das Beamtenliterarische überwindende, vorwärtsweisende Position eine, wie sie z.B. in der »Widerspruchskunst des Volker Braun« beispielhaft verkörpert wird, die keine des vernunftlosen Träumens ist und ihr Publikum als eine Instanz behandelt, die Fragen der Macht und der Praxis auf Dauer nicht »dem Politiker« überlassen kann (vgl. Nemitz 1980).

### III

Der »raunende Imperfekt des Erzählers«, von dem Thomas Mann spricht, findet sich im erzählenden Teil des brechtschen Werkes nicht. Wenn man sich vergegenwärtigt, welche Wirkung, wie und für wen, jenes erzählende Raunen organisiert, leuchtet seine Abwesenheit bei Brecht ein, und wir verstehen, warum ihm Thomas Mann zuwider war. Geraunt wird von fernher, kaum haftbar zu machen und für das Bedürfnis, sich forttragen zu lassen in eine andere Welt, eine Reise nach Innen anzutreten, sich in ein imaginäres Geschehen hineinziehen zu lassen, sich zum Medium zu machen, diese imaginären Geschehnisse zu erleben, in den Helden zu leben. Dieser Vorgang wird in der »höheren« Erzählliteratur für gewöhnlich ins Aussergewöhnliche überhöht, es wird ihm die verwandelnde Kraft zugeschrieben, dem Leser eine andere, »geistige« Identität neben der seines praktischen gesellschaftlichen Daseins zu verschaffen. Wie bei den anderen ideologischen Formen verdoppelt sich hier, in spezifischer Weise, die Welt in eine gewöhnliche Welt und eine über sie erhabene Welt, eine aparte, geistige Welt. Geraunt wird für das Bedürfnis, solcherart ein Doppelleben zu führen.

Brecht versucht, das ästhetische Material gerade so zu organisieren,



dass es die jenem Doppelleben entgegengesetzte subjektive Ästhetik und Haltung fördert. Er organisiert kein Doppelleben, sondern in der wirklichen Gedoppeltheit, Zerrissenheit, einen tätig lebbaren und erlebbaren Zusammenhang. Er bedient nicht das Bedürfnis nach einer Ausweich-Identität *hinter* der Wirklichkeit, sondern das Bedürfnis nach einer sinnvollen Identität *in* der Wirklichkeit. Sie kann nur eine der gemeinschaftlichen Tätigkeit sein, die ihre Kraft gegen die Kraft der bedrückenden Verhältnisse richtet. Brecht dient also stets der Selbstwerdung der Volkskräfte, ihrer Stärkung im kulturellen Kräfteverhältnis. Aber nicht in der Art der Tendenzkunst, die auf ein bestimmtes Dafür-/Dagegen-Sein abzielt und parteiliche Gefühle auszulösen versucht (was prinzipiell für jede Partei möglich ist). Sondern auf die einzige Weise, die, ohne Tendenz zu verkünden, nicht neutral ist und allein der Entfaltung der Solidargemeinschaft der Volkskräfte und, in ihrer Mitte, der Arbeiterklasse, dienlich ist. Er wendet sich an die Leser wie an die Zuschauer stets als in der Perspektive ihrer Selbstregierung tätig Eingreifende.

Worin besteht die ästhetische Besonderung gegenüber Theorie und Politik, von denen man dies gegebenenfalls doch auch sagen könnte? Über Eislers Musik sprechend, benannte Brecht einmal einen Aspekt der ästhetischen Besonderheit: »Wer glaubt, dass einer Massenbewegung, die sich der schrankenlosen Gewalt, Unterdrückung und Ausbeutung gegenüber sieht, ein so strenger und zugleich so zarter und vernünftiger Gestus, wie ihn diese Musik propagiert, nicht angemessen sei, der hat eine wichtige Seite dieses Kampfes nicht begriffen.« In einem Geleitwort zum musikalischen Werk Eislers artikuliert Brecht die spezifische ästhetische Dimension in folgender Weise: In diesem Werk können wir uns — widerspruchsvoll — bilden. Es verändert den Singenden/Hörenden beglückend. Es organisiert weniger mimetischen Ausdruck, als Haltungen, vor allem eine Haltung, die sich und die Dinge als veränderbar leben lässt, eine Haltung des sich für die Welt wie für die eignen Entfaltungsinteressen Gefragt-Wissens. Eislers musikalisches Werk entwickelt Impulse und Einblicke eines Zeitalters, in dem die Produktivität jeder Art die Quelle aller Vergnügung und Sittlichkeit erzeugt: Neue Zartheit und Kraft, Ausdauer und Wendigkeit, Ungeduld und Vorsicht, Anspruchsfülle und Selbstaufopferung. Dieses Werk hilft uns bei der Erzeugung einer lustvollen Art, sich für die Dinge und Zusammenhänge verantwortlich zu fühlen. — Wir interessieren uns hier nicht philologisch für diese Äusserungen, sondern in Benutzerabsicht, die unterhalb der Höhen geistiger Eigentumsverhältnisse sich bewegt. Wir interessieren uns für diese Äusserungen, weil in ihnen sich Begriffe und damit Tätigkeitsformen einer eingreifenden Ästhetik hervorragen, in ihrer Leichtigkeit und Eleganz vielleicht verdeckend, wie unfertig sie noch sind.

Wo Texte der Theorie oder Politik Wirkungen wie die hier angedeutete-

ten organisieren, da gehen sie in Kunst über. »Ästhetik« kann dann wieder übersetzt werden mit »Sinnlichkeit«. Die eingreifende Ästhetik organisiert eine Sinnlichkeit des Eingreifens. »Die Musik benützt ihre Schönheit nicht mehr als Selbstzweck, sondern bringt in die verwirrten Gefühle der Einzelnen Ordnung und Disziplin.« (Eisler 1973, 128f.) Vergnügen, Spass, Lust — ermöglicht durch Vorführungen, Vorstellungen, Zeigen — so baut Eisler später, ohne irgendetwas zurückzunehmen, die Position aus. »Eine sich belehrende Gesellschaft braucht durch die Bühne nur belehrt zu werden, soweit die Belehrung Spass macht. Wo sie keinen Spass mehr macht, ist sie auch schon heute erledigt.« (Eisler 1970, 324) Ein künftiges kommunistisches Sein braucht den schönen Schein nicht mehr in alter Weise; dann erst gilt voll, dass die ästhetischen Produktionen wirklich Spass, Vergnügen, Zerstreuung anregen (vgl. Eisler 1970, 318).

Begriffen wie »Spass« entsprechen Praxen, praktisch weiss man einigermaßen, was man meint, wenn man sagt, dass Theater Spass machen soll. Aber die Begriffe dieser eingreifenden ästhetischen Praxis sind noch nicht klar genug. Wir wissen, was sie sollen: Die Leitartikelvorstellung von politischer Kunst zurückdrängen. Eingreifende Theorie, ja; aber eingreifende Ästhetik? Wenn von der belehrenden oder propagierenden Kunst gesprochen wird, so fast nur in Begriffen der Belehrung und der Propaganda. Die Kunst wird dann zum Unausprechlichen. Werden wir als Statthalter der Kunst den »Spass« einsetzen? Propaganda + Spass = politische Kunst? »Wollen wir nicht alle Sachen politisieren! ... Überpolitisierung in der Kunst führt zur Barbarei in der Ästhetik.« (Eisler 1970, 39) Aber wie das Ästhetische fassen? Wie vermeiden wir Marxisten vor allem die Intellektualisierung, die rationale Reduktion? Werden wir das Sinnliche im Griff der Rationalität vorführen wie ihre Beute? Bei der Musik scheint die umgekehrte Gefahr zu drohen, dass nämlich verselbständigte Emotionen mit einer dünnen Fassade politisch-rationaler »Inhaltlichkeit« daherkommen. »Die prekäre Verbindung von Rationalität und Emotionalität, von konkreter Inhaltlichkeit und Klangsinnlichkeit führt leicht dazu, dass Musik abstrakte Emotionen ohne Inhalt und Ziel in Bewegung versetzt. Weiter hat Musik eine besonders grosse kollektive Kraft; jeder Klang, so Adorno, sagt schon 'Wir'. Wie abstrakte Gefühle, so kann Musik daher auch eine abstrakte Gemeinschaft beschwören.« (Heister / Stern, 136f.)

Die Musik ist ein Sonderfall. Für Marxisten, denen es um die Handlungsfähigkeit der Volksmassen zur vernünftigen Gestaltung der gesellschaftlichen Beziehungen geht, stellt sie ein besonderes Problem dar. Sie scheint sich der Rationalität zu entziehen. Dabei sagt jeder Klang schon 'Wir', mobilisiert Gemeinschaftskraft. Und wollen wir Marxisten nicht die Herstellung eines wirklichen Wir? Müsste uns die Musik, deren Gemeinschaftswirkung stammesgeschichtlich weit vor das Privateigentum

zurückreicht, nicht als Wir-Kraft bei der Aufhebung der Schranken des Privateigentums an Produktivkräften beispringen? — Aber dieses musikalische Wir ist gefährlich, weil kontrafaktisch wirkend. Damit soll gesagt sein: Auch bei faktischer Herrschaft des privaten Vorteils einiger über die Vielen lässt sich mit Musik ein Wir herstellen, das dumpfe Wir der Unterworfenen mit den Herrschenden, das Wir der Schlägerkolonnen, gebildet aus Unterworfenen, bestimmt zur gewalttätigen Unterwerfung von Ihresgleichen.

In diesem Sinn ist die Musik eine entfremdete Gemeinschaftskraft. Aus archaischen Vorzeiten herüberwirkend, vermag sie gedankenlos, allein durch den »Klang« dieses »Wir« zu sagen, also ein Gemeinwesen zu vergegenwärtigen, das in Gestalt der ökonomischen Organisation und der politisch-staatlichen Machtausübung längst zersetzt ist und über dessen Übrigbleibsel die Privatherrschaft sich durchsetzt. Wie der Staat illusionäres Gemeinwesen (Marx/Engels, vgl. dazu das Marx-Kapitel in: Theorien über Ideologie 1979), so ist die Musik sinnliches Gemeinwesen. Während der Staat umgeben ist von einer wahren Scholastik »im Namen des Volkes« (zum Gewinn der Herrschenden und zur Abweisung des Volkes), organisiert die Musik ohne — und stärker als — jede Idee ihre Gemeinschaftswirkungen. Sie bietet sich daher als ideologische Macht geradezu an. Ihre Besonderheit besteht darin, dass sie nicht ideelle Vergesellschaftung von oben bewirkt, sondern unmittelbar sinnliche, die nicht der sprachlichen Idealisierung bedarf. — Wir halten fest, dass eine ideologietheoretische Untersuchung zur Wirkung und gesellschaftlichen Funktion von Musik ausserordentlichen Ertrag verspricht. Wir brechen hier ab. Uns interessiert die Musik hier vor allem als der für Marxisten schwierigste Fall, die ästhetische Praxis in ihrer Besonderheit zu denken. Wir beobachten bei fortschrittlichen Theoretikern und Praktikern der Musik eine enorme Sprachnot. Sie ringen mit den wenigen, zumeist metaphorischen Ansätzen einer Artikulation fortschrittlicher Musikpraxis. Und dann werfen sie sich immer wieder aufatmend in die Arme der ästhetischen Barbarei — wie von Eisler angeprangert —, die ihre bewährten Dienste anbietet. »Von meiner Musik ist schon gar nicht mehr die Rede. Man redet von mir als Propagandisten, als Verbündetem der Arbeiterklasse ... auch bei Brecht.« (Eisler 1970, 154) Bestenfalls erscheint das Musikalische als das Gefährte, auf dem die politischen Gehalte transportiert werden. Warum nicht gleich die Verpackung? Oder der Köder, damit die Fische anbeissen? Lockmittel, Zugeständnis, Opium, auf welches das Volk halt noch nicht verzichten will? Hier sind wir inmitten der ästhetischen Barbarei, von der Eisler sprach. Und die Frage ist, ob wir über Literatur und Theater weniger barbarisch sprechen, solange wir dort das spezifisch Ästhetische nicht fassen.

Es ist lehrreich zu beobachten, wie der Komponist Paul Dessau ver-

suchte, die brechtsche Position in der musikalischen Praxis zu artikulieren. Als Luca Lombardi ihm von einem geplanten Stück für Kammerorchester erzählte, riet Dessau, er »sollte versuchen, es 'brechtisch' zu komponieren« (Lombardi 1973; von dort auch die folgenden Zitate). Wie nun dieses »Brechtische« fassen?

*Dessau:* ... also deutlich und verständlich, gestisch.

*Lombardi:* ... ja, wie kann man das übertragen, eine brechtische Haltung auf die Musik...

*Dessau:* ... Es ist sehr schwer zu sagen. Übersetzen Sie es mit politischer Haltung...; dann werden Sie alles Ornamentale, alles Unnötige weglassen. Und, was Schönberg schon sagte: jede Note, die man schreibt, muss zu hören sein und dem allgemeinen Charakter des Stückes entsprechen... In der Deklamation, vor allen Dingen, grosse Klarheit...

Wer Dessaus Musik kennt, wird sofort erkennen, dass dies keine leeren Worte sind; er tut in seiner Musik, was er hier sagt. Aber er tut sehr viel mehr, als er hier sagen kann. Die einzige Artikulation, die ihm zu Gebote steht, ist dieses fast kartesische *clare et distincte*: Vor allen Dingen grosse Klarheit! Es tut gut, dass Dessau alle Barbarismen vermeidet, die Kunst also nicht zur blossen Verpackung oder zum Transportmittel der Politik macht. Aber dann fällt auf: eine enorme Sprachnot. Für die zu entwickelnde ästhetische Praxis, zu der er hervorragende Werke beige-steuert hat, fehlt es ihm an Begriffen.

Wenn wir das Ich-ich-ich analog zur Gesellschaft begreifen, werden wir die Besonderheit der ästhetischen Praxen besser verstehen. »Ich« ist keine homogene, von einem einheitlichen Zentrum, genannt Geist oder Bewusstsein, ausgestrahlte Grösse, sondern ein Kampfplatz gegensätzlicher Kräfte, zugleich die gelebte Notwendigkeit, unter allen Umständen gesellschaftliche Handlungsfähigkeit herzustellen. Die »Ich«-Struktur ist das, was das Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse dem Individuum zu bewältigen aufgibt und was das Individuum daraus für sich macht. Unter Verhältnissen der Klassenherrschaft, die sich über den Staat und über weitere ideologische Mächte reproduziert, ist die »Subjektivität« nichts, was aus freien Stücken bestünde. Sie ist in dem Maße ideologischer Subjekt-Effekt (vgl. dazu Theorien über Ideologie, 204, u. Haug 1979, 6-8), in dem gesellschaftliche Inkompetenz als sekundäre ideologische Kompetenz übernommen wird. Das soll heissen: Das Individuum macht sich dann zum Subjekt-in-den-Herrschaftsverhältnissen, reproduziert sie dadurch »freiwillig«. Diese ideologische Subjektivität überlagert die reale Handlungsfähigkeit. Das Verhältnis beider ist abhängig von den konkreten Verhältnissen der gesellschaftlichen Kräfte. Wichtig in unserem Zusammenhang sind vor allem zwei Aspekte: Erstens die Verdopplung der Handlungsfähigkeit des Individuums in eine ideologische-in-den-Formen-der-Herrschaftsreproduktion und eine reale der wirklichen Kon-

trolle gesellschaftlicher Lebensbedingungen; zweitens der Sachverhalt, dass sich das Individuum als gesellschaftliche Herrschaftsstruktur darstellt, in welcher die Sinnlichkeit teils unterworfen, teils zur Belohnung der Selbstunterstellung eingesetzt ist, jedenfalls, wie das Musikbeispiel zeigte, mit den ideologischen Effekten verflochten ist. Jede ästhetische Praxis organisiert Wirkungen in dieser Struktur der Sinnlichkeit. Lässt sich die Besonderheit der eingreifenden Ästhetik Brechts in diesen Begriffen (wenigstens zum Teil) artikulieren?

Was Eisler als Wirkungsabsicht seiner Musik umschrieb: Ordnung in die verwirrten Gefühle zu bekommen, gibt einen Hinweis. Die eingreifende Ästhetik greift in die Sinnlichkeit der Individuen ein, indem sie ihnen die Möglichkeit gibt, die abgespaltenen Persönlichkeitsanteile wieder anzueignen und einzubringen in das tätige Leben; sie entzieht deren Mitwirkung dadurch dem Ideologischen. Wenn Brecht daher, wie weiter oben zitiert, realistische Kunst als anti-ideologische Praxis bestimmt, so ist diese Einsicht theoretisch gehaltvoll, nicht nur eine Redeweise.

Den ideologischen Gegensatz zur Sinnlichkeit organisiert eine besondere ideologische Macht, die Moral. Der innerbürgerliche Gegensatz von Moral und Sinnlichkeit kann den »Ästhetiker« an den Rand der bürgerlichen Ordnung oder sogar darüber hinaus führen. Bei André Gide überlagert sich ein gewisser Ästhetizismus, d.h. eine Verselbständigung des Ästhetischen gegen die übrigen Lebenszusammenhänge, mit der gleichgeschlechtlichen Liebe, die von der Moral bekämpft wird. Kurz, Gide, moralistisch erzogen, bricht mit der Moral, bekämpft sie, entwickelt Haltung und Programm dessen, was er Immoralismus nennt. Brecht nun, beim Lesen des »Immoralisten« von Gide, notiert in sein Arbeitsjournal den antiideologischen, ja sogar im strengen Sinn kommunistischen Aspekt dieser Haltung: »... der immoralität fehlt alle robustheit, sie weiss sich als perversität — und doch gibt das buch, selbst schon im zustand der zersetzung (mehr als zersetzend), einen vorgeschmack. was für eine literatur könnte die epoche bekommen, in der der staat sich aufgelöst hat, die moral (oder besser der moralismus) sich aufgelöst hat. freilich hat sich vielleicht dann auch die literatur aufgelöst...« (AJ 677). Wir begreifen die Grenze zwischen »Moralismus« und »Moral«, wie sie Brecht andeutungsweise vorzuschweben scheint, als die zwischen moralischer Vergesellschaftung von oben und selbstbewusster horizontaler Vergesellschaftung (vgl. Theorien über Ideologie, 178ff.). Entsprechend fassen wir die »Auflösung« der Literatur, die Brecht »vielleicht« mit dem Staatsabbau kommen sieht, mit dem Abbau der übergeordneten ideologischen Macht und Form von Literatur. Jetzt erhält der widersprüchlich-unsicher formulierte Satz von Brecht einen theoretischen Sinn: »was für eine literatur könnte die epoche bekommen, in der der staat sich aufgelöst hat, die moral (besser der moralismus) sich aufgelöst hat.« Die Entideologisierung

der Literatur, die durchaus nicht ihre Abschaffung bedeutet, lässt sich so als ihre Befreiung denken.

Eisler bezeichnet den Realismus von Brecht einmal als plebejischen Realismus (Eisler 1970, 96). Und er fügt hinzu: »Plebejisch sich verhalten, das heisst, sich unideologisch verhalten, wenn wir das Wort 'Ideologie' im Marx'schen Sinne gebrauchen — und nicht wie es heute leider unter unseren Freunden üblich ist —, als der trübe Überbau, als die Verschwimmung von realen Verhältnissen.« (Ebd., 101) Etwas resigniert notiert Eisler den Gegensatz der in den kommunistischen Parteien der SU und der DDR herrschenden Theorien und Redeweisen zu denen von Marx. »'Ideologisch gesagt' — das ist ein unsinniger Satz! Aber wir können uns ja nicht plötzlich hier wie Don Quijotte benehmen und das Vokabular unserer Periode in ein Privatgespräch umdenken.« (101) Auch theoretisch — wie als Komponist — war Eisler seiner Zeit voraus, wie erst recht Marx. In deren ideologietheoretischer Linie lassen sich die Streitfragen ästhetischer Praxis klar denken, und Eisler sprach keine Privatterminologie. Wenn auch seine Ideologieauffassung — »der trübe Überbau... die Verschwimmung der realen Verhältnisse« — hier nur verschwommen artikuliert ist. Sehr präzise wird sie, wenn wir seinem Hinweis: plebejisch<sup>4</sup> = antiideologisch, nachgehen. Worin besteht das Antiideologische des plebejischen Realismus von Brecht? »Es ist klar«, sagt Eisler, »dass alle seine Typen von unten aus gesehen werden.« (Ebd., 100) »Von unten« wird durch den Kontext doppelt präzisiert: erstens nicht von der herrschenden Klasse aus, zweitens nicht von den Idealisierungen der ideologischen Mächte herab. Diese doppelte Stossrichtung macht »bei Brecht das A-B-C seiner Kunst« aus (103).

Eisler verknüpft nun den spezifisch literarischen Effekt der plebejischen Sichtweise ganz im Sinne des hier Entwickelten mit der Grenzziehung zwischen ideologischer Literaturform und nicht-ideologischer Literatur. Im Gegensatz zu Thomas Mann, bei dem die Arbeiter ebensowenig vorkommen wie der plebejische Blick, »wird bei Brecht nichts 'Literatur'. Deswegen hält er auch an seiner eigentümlichen Volkstümlichkeit fest.« (102)

Die eingreifende Ästhetik Brechts ist also Ästhetik-von-unten. Sie ist immoralistisch, wie sie überhaupt anti-ideologisch ist. Sie organisiert ästhetisches Material auf eine Weise um, die den Leser/Zuschauer dabei unterstützt, eine Haltung einzunehmen, in der er sich mit seinesgleichen an die Veränderung der Verhältnisse, an die Wiederaneignung der gesellschaftlichen Produktionen durch die vereinten Produzenten machen kann. Die Umorganisation des ästhetischen Materials »von unten« regt zur »Umgruppierung« der Kräfte in den Individuen an. Das Ich-ich-ich ist nicht unerschöpfliche Fundgrube, Gegenstand für sie, sondern Kampfstätte und Mitproduzent. Sie verhält sich nicht anschauend zu ihm, son-

dem eingreifend, nicht wie zu einem Objekt, sondern zu einem Subjekt. Sie emanzipiert die Sinnlichkeit im Horizont gesellschaftlich-emanzipatorischer Praxis — nicht aber apart. Sie *erzählt* dem Ich nicht seine Träume, sondern zeigt sie ihm, zeigt ihm die Verhältnisse des Träumens. Sie organisiert ihr Material so, dass es seinen Zusammenhang »hergibt«, wie er nicht ohne Kunst sinnlich erlebbar wäre. Sein Material ist alltägliches Sprach- und Erlebnismaterial. Er arbeitet die darin gebundenen plebejischen Elemente heraus, verdichtet ihre vielen zerstreut vorkommenden Gewitztheiten zum Witz. Insofern ist er ein Volkslehrer, der die Selbstbelehrung des Volkes organisiert.

Schon wieder die Belehrung! Und das Ästhetische doch nur das Vehikel einer Lehre? Aber so ist es gerade nicht. Die ästhetische Transformation ist Arbeit nicht nur am Material, sondern auch an der Sinnlichkeit. Sie organisiert das gelebte Verhältnis der Instanzen des Notwendigen, des Sinnvollen und des Sinnlichen um. Sie verändert uns. Die Veränderung ist nicht ratiozentrisch. Sie kommt nicht zustande durch Appell an unsere Bereitschaft, Notwendigkeiten einzusehen, in diesem Sinn »vernünftig zu sein«. Wir alle haben diese Erfahrung, seit der Kindheit, immer wieder gemacht: »Ich weiss, ich muss vernünftig sein.« Später sagten wir: »Abstrakt sehe ich das ein, aber...« Belehrung, die dieses Abstrakte nur vermehrte, findet hier nicht statt. Da im Deutschen beim Begriff der »Vernunft« etwas mitschwingt, was mehr ist als blosser Rationalität, können wir sagen: Zu viel Vernunft ist unvernünftig. Sie führt zu einer Selbstbeherrschung, der sich ein wachsender »Rest« der Persönlichkeit entzieht. Die Not dieses nicht zu disziplinierenden Rests bringt die Unrast hervor. Der ästhetische Eingriff verändert diesen »Rest«. Wenn Belehrung stattfindet, dann zunächst Belehrung der Vernunft. Der altehrwürdige Begriff, den Brecht für diesen Vorgang umfunktioniert, ist der Begriff der *Weisheit*. Weisheit ist die Vernunft, die das Sinnliche vernimmt. Diese Vorstellung von der Wirkungsmöglichkeit der Kunst hebt die Zielvorstellungen der »ästhetischen Erziehung« Schillers auf und revolutioniert sie zugleich. Denn der Zustand der Sinnlichkeit wird von Brecht als Weltzustand gezeigt, als Anordnung im »Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse«. Die Subjekt-Ideologie belastet die individuelle Rationalität mit der Verantwortung für die persönliche Struktur; sie macht die Rationalität zum bewussten Umschlagplatz der Anforderungen der gesellschaftlichen Struktur. Brecht zeigt die Rationalität in dieser Funktion (besonders sorgfältig in den »Sieben Todsünden der Kleinbürger«). »Belehrung«? Ja, wenn wir von »ästhetischer Belehrung« reden wollen.

Während der »raunende Imperfekt des Erzählers« dem Ich-ich-ich imaginäre Erlebnisse verschafft, ihn also dabei unterstützt, neben seinem gewöhnlichen Leben dessen Bedingungen imaginär-ungewöhnlich zu leben, organisiert die eingreifende Ästhetik Brechts ein dichtes (Er-)Leben

der Zusammenhänge und des eigenen tätigen Mitwirkens an ihnen, der Art, wie sie mich auf diese bestimmte Weise in mir »zusammenhängend« machen, wie es davon abhängt, ob ich mit meinesgleichen »zusammenhängend« werde, ob es gelingt, den fremden, von der herrschenden Klasse verhängten Zusammenhang aufzuheben und unsern eigenen Zusammenhang herzustellen. Was diese Worte nicht vermögen, kann die Kunst. Das hier rational abstrakt Dargestellte fühlbar machen, *sinnenklar*. Der marxistischen Politik ist diese eingreifende Ästhetik Brechts nützlich, weil sie die Sinnlichkeit der politisch-gesellschaftlich in irgend-einer Form für die Emanzipation von unten Tätigen organisiert. Aber sie ist nicht Instrument, weil sie den Bezug zu den politischen Fernzielen bis in die Sinne hinein (er-)lebbar macht. Sie organisiert die Sinnlichkeit des Individuums vom Standpunkt der Massen, die selbst handeln, und zwar vom Standpunkt der Volksherrschaft, nicht der Anarchie.

## V

Brecht oder Aitmatow? Weltänderungskunst oder Ausdruck des Leidens unter den tragischen Widersprüchen der unfertigen Revolution? Es geht nicht darum, eine ausschliessende Alternative herzustellen. Auch wenn wir die brechtische Linie im Marxismus und in der fortschrittlichen Kunst weiterziehen möchten, so doch nicht, um zu verdrängen, sondern um zu ermöglichen. Es geht um Klarheit, worum es sich bei der Kunst und beim Streit der Kunstpositionen eigentlich dreht, welche gesellschaftlichen Praxen jeweils vorgeschlagen werden.<sup>5</sup> Der gesellschaftliche und der individuelle Sinn der brechtschen Position in der Ästhetik sollte verdeutlicht werden. Zugleich ging es um den Hinweis auf die Unfertigkeit, zum Teil Hilflosigkeit unserer Versuche, diese ästhetische Praxis begrifflich zu artikulieren. Es ging um eine Besichtigung von Artikulations- und Orientierungsversuchen. Und es ging darum, sie ein Stück weiter auszuarbeiten. Und es ging um einen Beitrag zur Verständigung über die Notwendigkeit dieser Kunst. Brecht und seine Position dienen dabei nicht als neuer klassischer Kanon des Fortschrittlichen, sondern als Bezugspunkt bei der Orientierung.

Immer wieder neu und in vielen Ausformungen ist dieser plebejische Realismus gefordert, wie Brecht ihn auf seine Weise verwirklichte. Der mit allen Wassern gewaschene, alle funktionalen Formen und Sprachen nutzende Realismus vom Standpunkt der Massen in der Perspektive ihres selbstbestimmten Handelns, der die Wirklichkeit studiert hat und alle Techniken zur Darstellung ihrer sonst unsichtbaren (nicht erfahrbaren) Wirkungszusammenhänge anbietet. Er frischt die Sensitivität auf, wo sie durch alltägliche Abstumpfungen und Entmutigungen verkümmert. Mit Vergnügen nehmen wir uns bei der Aufnahme solcher Werke wieder zusammen — aus der Zerstretheit, aus der Erschlaffung, dem Sichgehen-



lassen. Wir erleben die Widersprüche. Erleben heisst auch: Sie stehen uns klar und deutlich vor Augen (so reden wir wie Paul Dessau), unsere Gefühle haben sie zum Gegenstand. Wir spüren den Schmerz, den Unterdrückung von oben und Dummheit von unsereins uns zufügen. Wir fühlen den Kampf, erleben ihn als notwendig, schon allein das Bekräftigen, Ausdrücken unseres Standpunktes als die individuelle Not mindernd, den Druck durch Gegendruck erträglicher machend. Bewegt und uns in Bewegung versetzend erleben wir die Erstarrung. Also Erlebnis und Emotion auch hier, aber nicht fesselnd, sondern entfesselnd.

Während die ideologische Kunst von der Gesellschaft ablenkt — auch wenn sie Gesellschaftliches darstellt —, lenkt diese auf die Gesellschaft hin. Während die ideologische Kunst Gefühle der Anschauung erregt, erzeugt diese Kunst Gefühle der Tätigkeit. Der plebejische Realismus verlässt das heilige Abseits, wohin die Ideologie die Kunst als etwas Besonderes, der Gesellschaft Jenseitiges entrückt. Er stellt sich dar als das, was er ist, eine besondere Art gesellschaftlicher Praxis mitten im heillosen Diesseits. Der plebejische Realismus macht sich zum Organ kollektiver Selbstverständigung von unten. Das Höchste, wozu er es bringt, ist ein Medium symbolisch-ästhetischer Selbstvergesellschaftung der Massen zu werden. Insofern ist er anti-ideologisch und begnügt sich nicht mit dem Ausdruck des Leidens an den vorhandenen Herrschaftsformen.

Weil Brechts Schriften und Stücke nicht nur Ausdruck geben, sondern eingreifen in der Perspektive selbständigen Eingreifens seiner Adressaten, überschreitet er die ideologisch-herrschaftlichen Zuständigkeitsgrenzen. So macht er nicht nur »Kunst«, sondern auch »Politik«, auch »Philosophie«. Die »neue Rezeptionsweise« von Kunst und Literatur, die Mittenzwei, Schlenstedt, Wekwerth und viele andere wie vor ihnen Tretjakov<sup>6</sup> anstreben, ist nur eine andere Ausdrucksweise für diese Grenzüberschreitung, also für das Antasten der tradierten Abschottung zwischen künstlerischen, literarischen etc. Bereichen und anderen gesellschaftlichen Praxisbereichen wie Politik, Ökonomie usw. Der ideologische Charakter von »Kunst« beruht auf dieser Bereichstrennung, auf der Ausgliederung ästhetischer Momente aus gesellschaftlichen Praxen und aus ihrer Ver selbständigung zu etwas Heilig-Besonderem, welches, zwecks Erzeugung reinigender Gefühle im Individuum, Gesellschaftliches nur als Material und Anlass für übergesellschaftliche Werte und Formen benutzt. Brecht versucht, die ästhetische Praxis wieder zusammenzubringen mit den Elementen der Vergesellschaftung, die ebenfalls aus den ökonomischen und sonstigen Praxen herausgezogen und teils zum blinden Marktschicksal, teils zur Staatsaffäre geworden sind. In die gesellschaftlichen Praxen privater Geschäftsleute kann Brecht sie allerdings nicht einbringen, sind sie es doch, die solche Funktionen des Ästhetischen oder auch des Moralischen, überhaupt des allgemein Sinnhaften ständig von neuem ausgren-

zen, in private Bereiche einsperren, wobei sie diese Aussperrung des Sinnhaften aus der Ökonomie sich und anderen hinter besonderer Verehrung verbergen mögen. Zugleich benutzen sie die ausgesperrten und geheiligten Funktionen des gesamtgesellschaftlichen Lebens dazu, die aus der Verfügung über die Produktion ausgeschlossenen Produzenten durch Verinnerlichung solcher Werte zur Hinnahme ihrer Unterwerfung zu bringen.

Brecht macht dieses Verhältnis zu einem seiner Stoffe. Vor allem im Tui-Komplex (vgl. Brechts Tui-Kritik, 1976). Wo gute Miene zum bösen Spiel gemacht wird, da vergleicht er — oder zeigt vergleichbar — die gute Miene und das böse Spiel. Der Vergleich blamiert die gute Miene. Sie wurde woanders gemacht als das böse Spiel. Auch diese Unterschiedlichkeit der gesellschaftlichen Örtler wird gezeigt. Die da gute Miene machten, legen Wert darauf, nichts vom bösen Spiel zu wissen. Also werden sie gezeigt, gute Miene machend zum bösen Spiel und Wert darauf legend, nichts vom bösen Spiel zu wissen. Dabei sieht man auch: Um Wert auf dieses Nichtwissen zu legen, muss man vom bösen Spiel wissen. Eine der spezialisierten gesellschaftlichen Praxen des Gute-Miene-Machens ist die »Kunst«. Man wird einwenden, dass ein Grossteil der modernen Kunst doch ständig böse Miene mache. Dies ist richtig und hängt mit den veränderten Umständen des Spiels zusammen. Aber allein durch die ästhetisch-ideologische Kehre, durch die Adressierung ans Innere, macht die »Kunst« als solche, der Form nach, sei sie auch absurdistisch, Gute Miene.

Der ganze Sinn der Neuerungen von Brecht in Literatur und Theater ist es, solche Kunst-Verhältnisse — und Denk-Verhältnisse — formell aufzuheben. Er entwickelt eine Praxisform für Intellektuelle, die der extreme Gegentyp zum Tui sind — obwohl von den fortexistierenden Strukturen ständig gefährdet, hinterrücks wieder eingeholt zu werden, zurück ins aparte »Kunst«-Dasein, hinein in eine Institution, die allein als solche die Rezipienten der Kunst in die ideologische Haltung des Entgegennehmens von etwas Höherem versetzt. Und die Entgegennahme ist Bestandteil der Kunst wie des Denkens. Die Praxisform für Intellektuelle, die Brecht entwickelt, soll insofern den Gegentyp zum Tui ermöglichen, als dieser ja nur Produkt und Erfüllungsbeamter jener Struktur herrschaftlicher Arbeitsteilung ist, in der die Massen entmündigt sind. Die Herrschaftsstruktur, den Staat nicht zu vergessen, ist es, welche die Massen durch Kompetenzeinschränkungen kopflos macht und sie einem Oberhaupt unterordnet, sie gleichsam abköpft, um sie dann auf die spezialisierte Kopfarbeit anzuweisen, für die der Tui ihnen ihr Geld abknöpft.

Unter traditionellen Intellektuellen scheint es, als spräche Brecht eine Spezialsprache, denn vom Standpunkt des Verkehrten ist alles Aufrechte

verkehrt. In Wirklichkeit artikuliert Brecht die strategischen (d.h. jene die Massen entfremdenden Verhältnisse analysierenden und zu ihrer Aufhebung anleitenden) Erkenntnisse des Marxismus in der Sprache des Mutterwitzes. Er löst dem Volk die Zunge. Er entfesselt die in den Sprichwörtern und Redensarten des Volkes gebundenen Erfahrungen, Widersprüche, Kampfgeister, führt sie gegen die in gleicher Form niedergelegten Unterwerfungsweisheiten und Resignationen ins Feld, die Zynismen gegen die frömmelnden Vertröstungen, und die Güte, das Freundliche und Vernünftige gegen die Zynismen. Er mistet das Alltagsbewusstsein aus mit dessen eigenen, in ihm für gewöhnlich ungenutzt liegenden gelassenen Mitteln. Er wiederbelebt die im Alltagsbewusstsein und seinen Redensarten abgestorbenen tradierten Kämpfe. Er organisiert die zusammengestückten Materialien, die wir aufgeschnappt und überliefert bekommen haben, organisiert sie um, bis eine Anordnung entsteht, die orientiert und handlungsfähig macht, eine zusammenhängende und historisch bewusste Sicht der Dinge, ein bewusstes Erleben und Aushalten der Widersprüche.

Und er selbst, fügen wir es zum Schluss an, musste sie aushalten. Zwölf entscheidende Jahre lang, auf dem Höhepunkt seines Schaffens, hat er für die Schublade produziert. Er hat sich nicht an die us-amerikanische Umgebung angepasst. Er war auch nach der Rückkehr zu seinen Lebzeiten nie »Mode«. Warum? Er »emanzipierte« sich, nachdem er sie einmal erfasst hatte, nie von — den Notwendigkeiten der Befreiung. Er nahm die vorhandene Aufgabe wahr, nahm sie an und hielt sie zäh, auch unter Lebensgefahr fest. Dies lesend, hüte sich der Leser, es wie eine Heiligsprechung entgegenzunehmen. Jemand, der eine allgemeine Aufgabe annimmt und daran ein Leben lang festhält, wird dadurch kein Heiliger, hat nicht immer Recht, macht Fehler, ist nicht ständig ein Held. Auch Brechts Untugenden gäben Stoff für Beschäftigung ab. Wir aber, die wir darauf angewiesen sind, dass die von Brecht erkannte Aufgabe weiterhin und fähig und von vielen wahrgenommen werde, überlassen dieses Thema dem Fleiss derer, die nichts Besseres zu tun haben.

### Kurzer Exkurs über Brecht-Müdigkeit

#### I

Werner Mittenzwei stellt in der DDR eine allgemeine »Brecht-Müdigkeit unter den Dichtern« fest (Mittenzwei 1977, 362). Es handle sich dabei um einen »umfassenden Prozess, der sich in den siebziger Jahren vollzog, und den man ... als die *ästhetische Emanzipation* der sozialistischen Literatur bezeichnen könnte.« (363) Von welchen Unfreiheiten wird sich hier emanzipiert? Es sind bestimmte Aufgaben (Funktionen) von Literatur, die abgeworfen, andere, die in den Vordergrund gestellt werden. Abgeworfene Aufgaben sind nach Mittenzweis Beobachtung: Vernünftigkeit (negativ »Rationalismus« genannt), Erkenntnis, Belehrung und Erziehung. Offenkundig soll es nicht mehr, wie noch für Brecht, darum gehen, ei-

nem Publikum von Weltveränderern die widersprüchliche Wirklichkeit vorzuführen. Stattdessen sei die Individualität zur Hauptsache geworden. Das Interesse habe sich zurückgezogen von der sozialen Determinierung der Figuren und sich »auf ihren individuellen Reichtum« verlagert (368). »Im künstlerischen Gestaltungsprozess fand diese Neuorientierung in der Trennung von Erkenntnis und Haltung oder in der Betonung der Haltung gegenüber der Erkenntnis seinen Niederschlag.« (364)

Worum geht es bei diesem Vorgang, den Mittenzwei die »ästhetische Entmachtung« von Brecht nennt? Warum muss Brechts »Ästhetik des Widerspruchs« der »ästhetischen Emanzipation« weichen? Was bedeutet diese Verlagerung auf die Individualität, die einer Hinwendung zum »Ich-ich-ich« entspricht, worin Aitmatow den primären Gegenstand der Literatur sah?

Einiges von dieser Bedeutung wird sichtbar, wenn man sich den Sinn von Brechts »Ästhetik des Widerspruchs« vergegenwärtigt. Mittenzwei bestimmt die Perspektive der brechtschen Ästhetik folgendermassen: sie orientierte sich in der Perspektive »eines gesellschaftlichen Zustandes, in dem sich der Mensch souverän fühlte, weil er die gesellschaftliche Entwicklung in ihren Widersprüchen zu überschauen und zu berechnen glaubte. Von der Erkenntnis der Widersprüche versprach sich Brecht alles. Auch kommende Zeiten konnten schlechte Zeiten sein; der Mensch schien ihm deshalb nicht verloren... Jähe Wendungen der Widersprüche zu berechnen, ... machte für ihn die List des wissenschaftlichen Zeitalters aus. Hierauf basierte seine gesamte Ästhetik.« Die der gesellschaftlichen Wirklichkeit und dem Eingreifen in sie unmittelbar zugewandte Perspektive von Weltveränderern machte daher auch die Katharsis, d.h. die nach aristotelischer Auffassung von der Kunst zu bewirkende Gefühlsreinigung, unnötig und sinnwidrig. Ihre Funktion war die einer Art von Überdruckventil, nötig unter Verhältnissen oder in Formen, die eine Veränderung der Zustände nicht erlaubten.

Aber warum wird denn nun diese Literaturfunktion der Lebenshilfe bei unveränderbaren gesellschaftlichen Verhältnissen ausgerechnet in der sozialistischen Gesellschaft wieder aktuell?

Mittenzwei versucht die Frage folgendermassen zu beantworten: »So sehr sich das Zusammenleben der Menschen unter den Bedingungen des entwickelten Sozialismus auch veränderte, so wesentlich sich die sozialistische Lebensweise insgesamt von der kapitalistischen Lebensweise abhob, die gesellschaftlichen Widersprüche erwiesen sich nicht in jeder Phase so durchschaubar, wie Brecht es angenommen hatte. Auch jetzt noch wurden Katharsis-Wirkungen gebraucht, um den Menschen Lebenshilfe zu gewähren.« (368)

Mittenzwei spricht dem herrschenden Trend in der DDR-Literatur weder pauschal die Berechtigung noch die literarische Produktivität ab, aber er versucht der gesamten Richtung entgegenzusteuern, indem er darauf verweist, es komme entscheidend darauf an, »auch die Art und Weise der Entgegennahme von Kunst... zu verändern. Die Kunstentwicklung führt zur Restauration, wenn die Versuche, das Verhältnis von Kunstproduzenten und Kunstkonsumenten zu verändern, zum Erliegen kommen.« Diese Versuche stellen die literarische Form infrage, wie sie sich in der Abgrenzung gegen die politische Praxis bestimmt. Die Entgegennahme von Kunst zu verändern heisst im Sinne Brechts, die Kunst so zu verändern, dass sie die Veränderung der Gesellschaft unterstützt, dies jedoch nicht im Sinne eines blossen Werbens um Unterstützung der Pläne der Oberen, sondern als Anstoss für die kollektive Selbstverständigung.<sup>7</sup>

## II

Und wie artikuliert sich die Abkehr vom Brechtschen literarischen Modell bei Linken im kapitalistischen deutschen Staat? Bei Michael Schneider z.B. dreht sich die Abwendung von Brecht um das »Ich-ich-ich«, indes nicht im primär *literarischen* Sinn der Erlebnisinstanz, sondern im handfest lebenspraktischen Sinn. Wenn Brecht einmal vorgeschlagen hat, »in der dritten Person zu leben«, so wird dies als Preisgabe der Individualität oder der individuellen Emanzipation ausgelegt und verkündet, heute sei der sozialistischen Politik durch das gegenteilige Verhalten gedient. »Dieser dienen wir am ehesten damit, dass wir wieder in der ersten Person leben und schreiben, das heisst: schon im Schosse der alten Gesellschaft unsere individuelle menschliche Emanzipation im Rahmen der kollektiven Emanzipation so weit wie möglich treiben.« Schneider sagt nicht »auf Kosten«, sondern »im Rahmen« der kollektiven Emanzipation. Sollte dies nicht nur verdeckende Redeweise, sondern wirkliches »Rahmenprogramm« sein, so wäre es durchaus mit Brechts Regel des Lebens in der dritten Person vereinbar. Denn das bewusste und ausdrückliche In-diesen-Rahmen-Stellen wäre eben der Sinn des Lebens »in der dritten Person«. Lepenies wiederum versucht, Schneiders Bruch mit Brecht mit der Position von Karasek und Wendt gleichzusetzen, die Schneider der »postumen Leichenfledderei« an Brecht bezichtigt (vgl. Lepenies 1979).

Die »Brecht-Müdigkeit« hat viele Gesichter, unterschiedliche Herkünfte. Die Frage lautet: Wobei hat sich einer ermüdet? Für manche ehemaligen Anhänger des Maoismus oder angrenzender Positionen wird Brecht in die enttäuschte Abrechnung mit diesem einbezogen. Früher hatte man Brecht auf die Lehrstücke reduziert und diese rigoros-kollektivistisch gelesen, auch Brecht mit dem emotionsfeindlichen, unsinnlichen Rationalismus identifiziert (vgl. zu diesem Missverständnis Wekwerth 1980). Nun wird mit »Brecht« abgerechnet. Die ehemaligen Missverständnisse tauchen wieder auf als schreckliche Fehler Brechts. Hildegard Brenner (1976, 215f.) bezichtigt ihn: »Sterben wird hier zum Synonym für Sich-Verändern, Lernen...« Und Lehmann/Lethen (1978, 302f.) projizieren in Brecht eine kafkaesk vereinseitigte Scheinradikalität und verkünden, »dass im Lehrstück die Dialektik auch als Hinrichtungsmaschine zur buchstäblichen 'Auslöschung' des Verurteilten fungiert...«, »eine Gewalttätigkeit, mit der eine Art Maschine, heisse sie Dialektik, Geschichte oder Partei, dem Einzelnen sein Todesurteil auf den Leib schreibt« usw. Wetteifern die beiden Autoren jetzt mit der »Neuen Philosophie« im Preisgeben der Ziele und Instrumente der Weltänderung? Sie protestieren gegen die rationalistische Reduktion des Individuums auf ein blosses Verstandeswesen, das sich Abstraktionen hingibt; und sie protestieren gegen die Auslöschung des Individuellen. Darin wollen wir ihnen nicht nachstehen. Aber sie gleiten — auf dem schillernden Plasma ihrer Metaphern — hinüber zu den entgegengesetzten Extremen des Irrationalismus und Subjektivismus. Sie sehen oder anerkennen nicht bei Brecht die Anstrengung, das Leben (auch Überleben) und verändernde Handeln, Persönlichkeitsentfaltung und Produktion *in den Widersprüchen* zu organisieren. Sie fallen zurück in eine dualistische Weltanschauung vom »'tragischen' Konflikt von Spontaneität und Rationalität« (304f.). Die Dialektik — und sie ist der wirkliche Gegensatz zum Dualismus, weil sie den Entstehungs- und Wirkungszusammenhang der dualistisch säuberlich auseinanderdividierten und »im Prinzip unlösbar« (307) einander entgegengesetzten Pole

darstellt und dialektisches Handeln ihren Zusammenhang auf eine Weise herzustellen versucht, die die Handlungsfähigkeit optimiert — die Dialektik wird einfach gleichgesetzt mit der Gegenseite des einzigen Ich und seiner Körpergefühle, und dialektisches Denken mit der Leugnung von allem, was dieser Seite widerspricht, also mit dem Selbstverrat des Einzelnen.

Nicht anders empfand es Sartre in seiner absurdistischen Phase; er befürchtete von der Dialektik, »dass sie ihn als Individuum abschaffen würde« (Beauvoir 1963, 1736; vgl. Haug 1976, 22).<sup>8</sup>

## Anmerkungen

- 1 Ein Beispiel für eine brennende Frage, die in einem sozialistischen Land weder von der Politik noch von der marxistischen Theorie genügend angegangen worden ist und deren Behandlung daher in die Kompetenz der Literatur überging: In der DDR, notierte Irene Dölling, »...ist die Emanzipation der Frau als diffiziles und konfliktreiches Ineinanderwirken von sozialen und psychischen Prozessen bislang vor allem in der Literatur zur Sprache gekommen.« (Dölling 1980, 60).
- 2 Bahro (1977, 136f.) versucht, die historische Rahmensituation für diese neuartige Tragödie des Kommunisten zu bestimmen. Dabei eliminiert er allerdings fortbestehende Widersprüche; er zeichnet ein widerspruchsfreies Bild zum Schlechten. Er bezieht sich auf die innerparteilichen Kämpfe in der KPdSU der zwanziger Jahre, an deren Ende Stalin den Parteiapparat kontrollierte: »Was negativ als Vernichtung der innerparteilichen Demokratie erschien, war die Kehrseite jenes Prozesses, in dem die eindeutigen hierarchischen Unterordnungsverhältnisse für die eigentliche(?), ökonomische Revolution von oben geschaffen und fixiert wurden. Als das gehorsame, gefügte Werkzeug fertig war, gab es die Partei als kommunistische nicht mehr, auch nicht die Leninsche. Es gab eine politische Administration, flankiert von Organen des Terrors. Was vom Kommunismus blieb, waren die individuellen Gewissenskonflikte der in ihrer Organisation zerstreuten Genossen. Nach Platos Erfahrung ist die Existenz des politischen Menschen tragisch, wenn er 'den Staat nicht gefunden hat, der zu ihm passt'.« — Wäre vom Kommunismus wirklich nichts übrig geblieben, als die vereinzelt Kommunisten, dann wäre dies nicht die Grundlage der wirklichen Tragödie gewesen. Gerade die Verstrickung der Kommunisten in den Widerspruch, dass der Kommunismus in dieser Organisationsform ausgetrieben und eingeschlossen zugleich war, machte ihre Tragödie aus. Aus einer Partei kann man (zumindest unter nicht-terroristischen Verhältnissen) austreten, aus der Geschichte nicht.
- 3 Vgl. dazu weiter unten die Anmerkung zu Schlenstedt, der die Literatur als Organ kollektiver Selbstverständigung begreift.
- 4 »Man muss auch 'Plebejer' neu formulieren. Auch in Hamburg habe ich das neu formulieren müssen — denn ich redete vor Studenten —, weil die keine Ahnung hatten, was das ist. Plebejisch ist ja etwas dem Bürgertum Verächtliches. 'Er ist ein Plebejer' — na, das heisst: man ist ungebildet und grob.« (Eisler 1970, 101) Der plebejische Blick ist der von unten. Von ihm sagt Eisler, er sei das A-B-C der brechtschen Kunst (103).
- 5 Die reinen Extreme sind selten. Die zeigende Ästhetik, die sich an Weltänderer wenden kann, und ihr Gegenstück, das die Reise nach innen organisiert, die ideologische Entrückungs-, In-eine-andere-Welt-Versetzungs-Ästhetik dienen hier als Typen, mit deren Hilfe Verständigung möglich wird. Während die zeigende Ästhetik eine Besichtigung der Bedingungen des Handelns

ermöglicht, erzeugt die entrückende Ästhetik gefühlte Imaginationen, Erlebnisweisen der unverändert gelassenen Bedingungen; die Entrückungsästhetik ändert die Erlebnisweise der Bedingungen, ist daher im strengen theoretischen Sinn ideologische Verarbeitungsweise (vgl. Theorien über Ideologie).

Eine Ausprägung progressiver Literatur unter den widersprüchlichen Bedingungen der Bundesrepublik um 1980 mit ihrer noch immer unterentwickelten Arbeiterbewegung artikuliert z.B. Chotjewitz: »Literatur funktioniert doch oftmals als Pilot, als Wortführer. Ein Thema, ein Problem wird von der Literatur gestellt, aber dann als ein allgemeines Problem begriffen. Das ist ganz interessant, dass es vielfach Probleme gibt, die offenbar jeder zunächst unbewusst im Kopf hat und die ihm erst bewusst werden über eine Art Aha-Erlebnis, das die Literatur vermittelt. Und über diese Wortführerschaft erreicht dann die Literatur auch einiges. So sehe ich auch meine Arbeit, eine gewisse Wortführerschaft zu übernehmen. Nicht eine Besserwisserschaft oder eine Alleswisserschaft, aber eine Wortführerschaft.« (Chotjewitz 1979, 10) Diese — nicht aus freien Stücken entstandene — Funktionsbestimmung progressiver Literatur zeigt sie eingelassen in die Unzuständigkeit der Rezipienten, sogar, um Schlenstedts Ausdruck aufzunehmen, »als Subjekte des kommunikativen Vorgangs Literatur«; bei Chotjewitz ist der Autor Pilotensubjekt, und die Rezipienten folgen hoffentlich nach.

- 6 Tretjakov formuliert 1923 den Zusammenhang der Illusionskunst, die den Adressaten in eine andere Welt versetzt, mit der entfremdeten Vergesellschaftung der Arbeit, also mit der Tatsache, dass die grosse Mehrzahl in Bezug auf die gesellschaftlichen Bedingungen ihres Lebens mehr oder weniger nichts zu sagen hat. Akzeptiert man (möglicherweise bewusstlos) diese Inkompetenz, d.h. diese Unzuständigkeit für den Vergesellschaftungszusammenhang, dann gerät der Kunst-Rezipient zu einem »passiven Publikum«.
- »Menschen, die einen grossen Teil ihres Lebens für ein sinnlos eingesetzte, ungeliebte Arbeit hingeben« und die daher danach streben, »ihre Mussestunden mit einer Beschäftigung auszufüllen, die, bei einem minimalen Energieaufwand, Freude bereitet, Interesse erregt und die Stimmung hebt. Die Menschen suchen etwas, wohin sie aus ihrer monotonen und ihnen zum Halse heraushängenden Alltagswelt entfliehen könnten. Und zur Hilfe kamen ihnen dabei die Maler, Dichter, Musiker und Schauspieler. Unter dem Warenzeichen der Belehrung und Vervollkommnung, überirdischer geistiger Erleuchtungen, wurde den Menschen neben ihrem eigenen Leben, das sie zwar jammernd aber widerspruchslos hinnahmen, ein anderes, fiktives Leben geboten. ..., im menschlichen Bewusstsein neben dem wirklichen Leben ein anderes, zwar illusorisches, aber dafür um so anziehenderes Leben...« Wenn man Menschen derart »in die Fiktion versetzt«, handelt es sich nach Tretjakov um »einen Trick mit fast hypnotischem Charakter, ... ein Narkotikum...« (9). — Den Bruch mit der Illusionskunst artikuliert Tretjakov mit Kategorien, die den Künstler als Organisator ästhetischen Materials vorstellen, der bewusstseinsverändernd wirkt, indem er eine auf Weltänderung orientierte aktive Haltung und ein »die revolutionäre Tätigkeit verstärkendes Fühlen« fördert (8). »Werden die Aufgaben der Revolution im Bereich der Kunst durch Abbildung und Widerspiegelung ausgeschöpft, oder aber stellen sich der Kunst organisatorische und konstruktive Aufgaben, die mit den hergebrachten Formen nicht zu erfüllen sind?« (9) Die Antwort orientiert »die ganze Aufmerksamkeit des Künstlers auf das ihm gegebene Material und die Art seiner Bearbeitung und Anordnung (der Komposition) ...« (11). Er ruft auf zum Bruch mit der Vorstellung, progressive Kunst sei ausreichend durch

- progressive Sujets oder Bilder bestimmt. Solange diese Auffassung herrscht, bleibt die Revolution etwas, »über das man schreibt, das man abbildet. Dieses Phänomen heisst dann revolutionäre Thematik.« (Ebd.) Die tradierten gesellschaftlichen Hohlformen der Kunstideologie holen die revolutionäre Thematik in die alte Ordnung zurück. Die Kategorien, in denen Tretjakov diesen Vorgang beschreibt, drängen danach, vollends in eine ideologietheoretische Analyse überführt zu werden. Die tradierten Formen waren »dazu bestimmt, die Aufmerksamkeit ... von dem gegebenen praktischen Moment abzulenken« (12). »Wiederum bringt man die Menschen wie im Panoptikum dazu, die Revolution durch das Fensterchen des Verses zu betrachten. Der Dichter zeigt sich in der Rolle des Popen, der in die alte Kirche ging, die alte Litanei zelebrierte und nur an Stelle von Christus nun Marxens gedachte.« (11f.) Die ideologische Kunstform verfügt das Interesse am Vorgestellten als Desinteresse am darin enthaltenen »praktischen Moment«, kehrt die Aufmerksamkeit auf die dem Sakralen analogen übergesellschaftlichen ästhetischen Werte und ritualisiert die Entgegennahme von Kunst in der Form der Unterstellung, aller Aufstandsthematik zum Trotz.
- 7 Entsprechend plädiert auch Schlenstedt dafür, »die Literatur als Organ kollektiver Selbstverständigung zu begreifen bzw. zu organisieren« (Götze 1980): »... für den Sinn sozialistischer Literatur wird es geradezu entscheidend, dass die Leser sich als Subjekte des kommunikativen Vorgangs Literatur betätigen, ... dass sie selbst sich nicht in die Rolle von Objekten eines von anderen getragenen Zusammenhangs begeben und sie von Autoren und Werken nicht in diesen Zusammenhang gedrängt werden dürfen.« (Schlenstedt 1980)
- 8 Im übrigen ist es lehrreich, diese Angriffe auf die Brechtsche Widerspruchsmoral damit zu vergleichen, wie sie von entgegengesetzter Seite umstritten wird (dazu Tomberg 1976, 619ff., wo er die Me-ti-Interpretationen von Haug 1968 des Individualismus zieht).

## Literatur

- Althusser, Louis, 1977: Das »Piccolo«, Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über materialistisches Theater, in: Barck/Burmeister 1977.
- Bahro, Rudolf, 1977: Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus. Frankfurt/M.
- Barck, Karlheinz, u. Brigitte Burmeister (Hrsg.), 1977: Ideologie — Literatur — Kritik. Französische Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie. Berlin/DDR.
- Beauvoir, Simone de, 1963: La force des choses, in: Temps modernes 203.
- Brecht, Bertolt, 1973: Arbeitsjournal. Frankfurt/M. (zit. als AJ).
- Brechts Tui-Kritik, 1976, Argument-Sonderband AS 11.
- Brenner, Hildegard, 1976: Heiner Müllers »Mausen«-Entwurf: Fortschreibung der brechtschen Lehrstücke? in: alternative 110/111.
- Chotjewitz, Peter O., 1979: Gespräch mit Peter O. Chotjewitz, in: die tat 41, 12.10.1979.
- Dölling, Irene, 1980: Zur kulturtheoretischen Analyse von Geschlechterbeziehungen, in: Weimarer Beiträge 1/1980.
- Eisler, Hanns, 1970: Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht. Hanns Eisler im Gespräch. München.
- ders., 1973: Schriften I. Musik und Politik 1924-1948. München.
- Funktion der Literatur, 1975: Berlin/DDR.
- Götze, Karl-Heinz, 1980: Diskutierende Literaturtheorie (Rezension von Schlenstedt 1980), in: Deutsche Volkszeitung, 6.3.80.



- Haug, Wolfgang Fritz, 1968: Nützliche Lehren aus Brechts »Buch der Wendungen«, in: Argument 46 (wieder veröffentl. in: Haug 1973).
- ders., 1973: Bestimmte Negation. »Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk« und andere Aufsätze. Frankfurt/M.
- ders., 1976: Kritik des Absurdismus. Köln.
- ders., 1979: Ideologie/Warenästhetik/Massenkultur. Entwürfe zu einer theoretischen Synthese. Argument-Studienheft SH 33, Berlin/West.
- Heister, Hanns-Werner, u. Dietrich Stern, 1978: Aspekte fortschrittlicher Musikproduktion, in: Massen/Kultur/Politik.
- Hermlin, Stephan, 1978: Rede vor dem Schriftstellerkongress der DDR von 1978, in: Neue Deutsche Literatur 8/1979 (zit.n.d. Abdruck in: FAZ, 13.9.78).
- Kühne, Lothar, 1975: Literatur und Ideologie, in: Funktion der Literatur, 1975.
- Kunert, Günter, 1979: Ich konnte schreien, aber nicht mehr schreiben, in: FAZ, 24.11.79.
- Lehmann, Hans-Thies, u. Helmut Lethen, 1978: Ein Vorschlag zur Güte, in: Steinweg 1978.
- Lepenes, Wolf, 1979: Vorbilder im Wandel (Besprechung von: »Literaturmagazin« 10), in: FAZ, 10.3.79.
- Literaturmagazin 10, 1979: Vorbilder. Hrsg.v. Nicolas Born, Jürgen Manthey und Delf Schmidt. Reinbek.
- Lombardi, Luca, 1973: Gespräch mit Paul Dessau, in: FR, 15.12.1973.
- Massen/Kultur/Politik, 1978: Argument-Sonderband AS 23, Berlin/West.
- Mittenzwei, Werner, 1977: Der Realismus-Streit um Brecht III, in: Sinn und Form, 29.Jg., H.2, 343-376.
- Nemitz, Rolf, 1980: Die Widerspruchskunst des Volker Braun (in diesem Band).
- Plavius, Heinz, 1977: Gespräch mit Tschingis Aitmatow, in: Weimarer Beiträge 11/1977.
- Schlenstedt, Dieter, 1980: Die neuere DDR-Literatur und ihr Leser. Wirkungstheoretische Analysen. München.
- Schneider, Michael, 1979: Der abgebrochene Riese, in: Literaturmagazin 10.
- Steinweg, Reiner (Hrsg.), 1978: Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke... Frankfurt/M.
- Theorien über Ideologie, 1979: Projekt Ideologie-Theorie, Argument-Sonderband AS 40, Berlin/West.
- Tretjakov, Sergej, 1923: Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst, in: Tretjakov 1972, 7-14.
- ders., 1972: Die Arbeit des Schriftstellers. Aufsätze, Reportagen, Portraits. Hrsg.v. Heiner Boehncke. Reinbek.

Rolf Nemitz

## Die Widerspruchskunst des Volker Braun

### I

Zum enormen Einfluß Brechts auf die Literaturtheorie steht seine Wirkung auf die Literaturproduktion in umgekehrten Verhältnis. Es gibt keine Brecht-Schule. Es gibt einzelne Unternehmen, Brecht fortzuschreiben, herausragend den DDR-Schriftsteller Volker Braun. Daß er, wie Brecht, in besonderem Maße an Widersprüchen interessiert sei, kann

man lesen, wo immer über ihn geschrieben wird. Es scheint auf der Hand zu liegen. Aber an welchen Widersprüchen? Ein westdeutscher Kritiker meint, es gehe Braun darum, »mit den Mitteln der Literatur zu einer sozialistischen Politik beizutragen, die sich ihrer theoretischen Prämissen wieder bewußt wird und sie in ihre konkrete Praxis integriert« (Beth 1977, S.56). So zeige seine »Unvollendete Geschichte« die Resultate »einer schlechten gesellschaftlichen Praxis, die mit beträchtlichem Erfolg die Ideale sozialistischer Persönlichkeitsbildung zu konterkarieren weiß« (ebd., S.55). Ein anderer Autor meint, »daß Brauns Stücke ... sich am Widerstand gesellschaftlicher Realität in der DDR reiben«; er umreißt darin »ein Ideal. Aber eines, das Realität andeutet jenseits des Faktischen als einer gestörten und schlechten Realität.« (Vormweg 1977, S.23 u. 26) Wirklichkeit und Idee: das wären also die Seiten des Widerspruchs, und Braun schrie, mit dem Finger auf die braunen und blauen Bände der Klassikerweisend, der Realität zu: Hier ist die Wahrheit, hier kniee nieder? Das wäre der abgeschmackteste, langweiligste, wirkungsloseste Widerspruch, der sich denken läßt: Dogmatismus, Widersprechen im Namen der reinen Lehre. Nein, Volker Braun geht es um die Widersprüche *in* der Wirklichkeit, nicht *zu* ihr, konkret: um die Widersprüche des Sozialismus in den grundlegenden Beziehungen von Arbeit, Liebe und Staat. Von Brecht und uns trennt ihn eine Gesellschaftsformation. Aber er spricht zu uns herüber, als Teil jener merkwürdigen deutschen Koexistenz-Literatur. Was betrifft uns, was macht uns betroffen?

Der Suhrkamp-Verlag im Klappentext zur »Unvollendeten Geschichte«: »Das ist es: das Verlangen nach Glück des Einzelnen. Und die, die in dieser Geschichte nach ihrem Glück suchen, es finden und sich nicht gegen die Zerstörung ihres Glücks durch die Gesellschaft zur Wehr setzen können, sind Karin, die Achtzehnjährige, und ihr Freund Frank.« Ähnlich die CDU: Brauns Thema sei der Konflikt zwischen dem Staat der DDR und den Individuen (vgl. Beth 1977, S.57, Fn.41). Dann ginge es also um das glücksuchende Individuum auf der einen und den glückzerstörenden Staat auf der anderen Seite?

In der »Unvollendeten Geschichte« (Braun 1979a, im folgenden zitiert durch einfache Seitenangaben in Klammern) fordert ein Kreisratsvorsitzender in der DDR seine Tochter auf, sich von ihrem Freund zu trennen, der in eine dunkle Sache verwickelt sei. Karin leistet keinen großen Widerstand, tut nach einigen Worten und Tränen wie gewünscht und trennt sich von Frank, per Telefon. Aber wenige Tage später trifft sie sich doch mit ihm. Er sagt, wenn sie nicht gekommen wäre, hätte er den Gashahn aufgedreht. Sie ist nicht sonderlich beeindruckt. Wieder zu Hause, kommt sie sich gegenüber den Eltern verlogen und gemein vor. So geht es hin und her. Ein paar Tage sieht sie Frank nicht, dann zieht sie zu ihm. Die Eltern sind enttäuscht, lassen ihre Mißbilligung ausrichten. Karin

weiß nicht, was sie tun soll. Sie zieht aus der Wohnung des Freundes aus, trifft sich aber weiter mit ihm. Jetzt verlangt der Parteisekretär der Zeitung, bei der sie arbeitet, daß sie die Beziehung abbreche, für sie sei sonst kein Platz in der Redaktion. Wieder trennt sie sich von Frank, zieht zu den Eltern zurück. Als sie ihre Sachen bei ihm abholen will, findet sie ihn mit allen Anzeichen einer beginnenden Schlafmittelvergiftung. Sie geht, unternimmt nichts. Frank wird gefunden und ins Krankenhaus gebracht, er bleibt eine Woche lang ohne Bewußtsein, es bleibt lange unklar, ob er durchkommen wird.

Man muß schon eine blinde Vorliebe für literarische Heldinnen haben, um dieser Karin ein starkes »Glücksverlangen« zuzuschreiben. Sie ist liebesunfähig, widerstandslos, angepaßt, ein Gegenbild zu Plenzdorfs Wibeau in den »Leiden des jungen W.« (wozu die »Unvollendete Geschichte« das Alternativunternehmen darstellt). Da ist nicht auf der einen Seite der Staat, auf der andern die glücksuchende Einzelne: Der Staat hat längst, vermittelt über die Eltern, ihm korrespondierende Instanzen in ihr organisiert. »Ihr Vertrauen zu den Eltern war grenzenlos gewesen — sie waren *mehr* als Eltern, sie vertraten für sie den Staat. Den Staat, in dem fast alles gut ist oder gut geht. In dem man auf die andern hören kann, nur hören muß! Das hatten sie ihr erklärt.« (71) Plenzdorfs Wibeau »stieß sich an allem Äußerem, das war lustig, und ging per Zufall über den Jordan. Das Ungeheure in dem 'Werther'« — und in der »Unvollendeten Geschichte« — »war, daß da ein Riß durch die Welt ging, und durch ihn selbst.« (45) Der Riß zwischen Staat und Individuen geht zugleich durch sie hindurch. Die Widerspruchstruktur ist komplexer, als es zunächst aussah.

Aber diese Karin ist das Gegenteil einer widersprüchlichen Persönlichkeit. Sie ist auf verblüffende Weise harmonisch, ja harmonistisch. »Sie hatte sich BENOMMEN, daß ihr die Prädikate 'brav' und 'artig' zugesprochen wurden, sie war nie AUS DER REIHE GETANZT« (32) Sie »NAHM IHREN PLATZ EIN. Es war der Platz, auf den sie sich immer gewünscht hatte. Es gab nämlich, hatte sie gelernt, nur zwei Plätze im Leben, zwei Positionen. Auf der einen waren die, die ÜBERZEUGT waren und die die anderen überzeugen mußten ... Auf der andern — die MUSSTEN ÜBERZEUGT WERDEN ... Es gab dann noch eine dritte Position, aber die war ganz verloren. Das war die FEINDLICHE. Mit dem Feind diskutierte man nicht. Aber seinen Platz konnte man selbst wählen und behaupten, wenn man überzeugt genug war. Wenn man in seiner Überzeugung schwankte, mußte man an sich arbeiten, das mußte man dann tun, weil man sonst DIE POSITION AUFGAB.« (21f.) Der Staats-Riß, der durch diese Tochter geht, besteht gerade in der Bruchlosigkeit, daß für sie alles eindeutig ist, die Positionen geklärt, die Plätze verteilt sind. Ihr Leiden ist die schreckliche Befreiung vom widerspruchslosen Leben.

Im zweiten Teil der Geschichte erzählt Braun den Horror-Trip ihres Bewußtwerdens. Es zeigt sich, daß Unempfindlichkeit — »Sich vor sich selber schützen ... Nicht außer sich geraten, um BEI SICH ZU BLEIBEN ... Abstumpfen, um bei Sinnen zu bleiben!« (66) — eine, wenn auch beschränkte Handlungsfähigkeit organisiert. Jetzt grenzen ihre Gedanken, Träume, Gefühle, Bilder an Wahnsinn, ließen sich in psychiatrischen Kategorien fassen, denen aber über der Verkehrung im Kopf die in der Gesellschaft entginge. »Der GESUNDE MENSCHENVERSTAND. Das VERRÜCKTE LEBEN. Was war denn normal? und was verrückt?« (65) Die Verführungen auf dieser Höllenfahrt sind die allgegenwärtigen zu kurzen Lösungen: das einseitige Auflösen des Widerspruchs und sein Absolutsetzen. Die Scheinlösungen werden ihr nicht durch manipulierende Instanzen angedreht, sie entstehen spontan, als Reaktion auf eine widerspruchseliminierende Lebensweise. Da ist dann doch die Droge vom Glück des Einzelnen: »Sie spürte eine ungewohnte, exotische Versuchung — sich vom gesellschaftlichen Leben abzukehren, ihre Ideale zu vergessen, ihre Aufgaben wegzwerfen.« (91) Aber »ohne unter den Leuten zu sein, zu reden, zu arbeiten, war das Leben tödlich leer. Die Freude, die sie früher empfunden hatte, ohne nach dem Grund zu fragen, die unbestimmte Vergnügtheit, die Leidenschaft für etwas wurden unfassbar.« (94) Dann die Anmerkung: »Klammert euch an den Zaunpfahl, Rezensenten!« (94) Der Zaunpfahl ist ein Strohalm, einen Weg zurück ins einfache, widerspruchsfreie Glück in Gesellschaft gibt es so wenig wie in der Vereinzelung. Das andere Rauschgift heißt Irrationalismus, die Unlösbarkeit des Problems für die Lösung halten: »sie klammerte sich daran, daß das *nicht begreiflich* war. Denn je mehr sie jetzt begreifen würde, desto unerträglicher würde es werden.« (83).

Die schlechten Lösungen sind nicht nur falsch. In ihnen meldet sich ein Recht an, auf das Hier-und-Jetzt-Glück: »Im Gras im Dickicht liegen mit ausgebreiteten Beinen, die warme Sonne auf das Geschlecht scheinen lassen. Die Felder riechen (die transitive und intransitive Bedeutung des Verbs nicht mehr unterscheiden; die Tätigkeit zu existieren). Auf das Kind warten, das einzige bemerkenswerte Ereignis des Jahrhunderts.« (93) Dann: »Sie wußte, was das für Gedanken waren. Es war ein Selbstmord, nicht des Körpers, sondern des Denkens.« (93) Aber zum Selbstmord wird das erst durchs Absolutsetzen, durch das Einfach-nur-Leben als Lebens-Ersatz. Und in der falschen Lösung, »es war alles unbegreiflich, es war alles wahr« (58) keimt doch die Fähigkeit, einen Widerspruch überhaupt festzuhalten. »Jetzt lebte sie mit Leuten in einem Haus zusammen, die mal so und mal so redeten, die sich abschiedeten auf Arbeit — und auf die Arbeit schimpften. Diese herzengute Frau, die für sie sorgte — aber nicht zur Hausversammlung ging. Bei der Post war sie Aktivist geworden — und abends hockte sie vor dem Westprogramm.« (72)

Braun zeigt die Widersprüche des Sich-Einlassens in die Widersprüche. Es gibt keine Garantien, wie einer da rauskommt. Man wird unsicher, das ist noch das wenigste. Es überfordert einen. Man kann dabei umkommen.

Der Konflikt mit dem Staat, der Karin fast zerreißt, stößt sie in klaren Momenten auf Widersprüche außerhalb dieser Konstellation. »Am Abend glaubte sie für einen Moment zu wissen, wonach sie eigentlich fragte. Nicht danach, was ihr selbst passierte, das bewies ja gar nichts, ihr 'Konflikt mit der Gesellschaft'. Sondern was dahinter war, was geschah denn da? In der Gesellschaft? Daß es *soweit kam*.« (75) Sind also die »Verwirrungen des Zöglings Karin ... als Reflexe gesellschaftlicher Verirrungen der DDR« zu verstehen (Beth 1977, S.55)? »Verirrungen«: Das Bild suggeriert einen rechten Weg, auf dem sich die Gesellschaft halten könne. Die »Verirrung« besteht aber gerade in der Vorstellung, man brauche nur das Abweichen zu verhindern. In der Wirklichkeit muß der Weg immer erst gebahnt werden. Er ermöglicht nicht den Sprung aus den widersprüchlichen Bedingungen, die er doch überwinden soll, er kann ihnen nicht entkommen, ist selbst widersprüchlich. Der Staat, mit dem Karin kollidiert, liegt mit sich im Widerspruch der Systemkonkurrenz. Der Verdacht, der die »Unvollendete Geschichte« in Gang setzt, das ist ein Verdacht wegen Briefen aus dem Westen, in denen Frank zur Flucht aufgefordert wird. Die staatliche Reaktion ist katastrophal — unreduzierbar liegt jedoch am Ursprung der Gegensatz zweier gleichzeitig existierender ungleichzeitiger Welten, die ineinander hineinwirken. Braun zeigt einen Menschen, dem, in Kollision mit dem Staat, dämmert, daß die Art seines Konflikts durch eine außerhalb liegende Struktur organisiert ist. Die Koexistenz der einander ausschließenden Systeme artikuliert das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. »Das hat doch einen Grund, daß dir nichts einfllt. Weils da nichts gibt, in der Wirklichkeit. Wir leben in zwei Welten, oder drei, und leben mit drei Zeiten. Und eine schlägt mit der andern nach der dritten in uns oder neben uns... Der Wettlauf mit den Toten, wir Totengräber jagen dem Kapitalismus nach über den Friedhof unsrer Pläne ... Das Kräfteverhältnis das magische Quadrat, auf dem wir kleben. Wir sind nicht nur wir, wir sind wir und nicht sie, wir gegenüber ihnen. Das ist die Spannung, die uns kribblig macht, die Belastung, die uns jagt und hemmt. Diese Geschichte — hat das ganze Land.« (69)

Diese Sätze, von Braun einem höheren Beamten in den Mund gelegt, sind wahr und doch zu wenig. Von Handlungsmöglichkeiten unter dem Widerspruchsstaat ist in ihnen nicht die Rede. Karin zerbricht es fast den Kopf über der Frage. Der Chefredakteur bittet sie »nur eines: nicht über die Sache zu reden, mit keinem darüber zu reden. Ob sie verstehe? Nie mehr davon zu reden.« (80) Aber so viel hat sie schließlich begriffen: daß man sich im Dickicht der Widersprüche verliert, wenn man sie nicht aus-

spricht. »Es war wie eine Sucht, sie berauschte sich an dieser Aufrichtigkeit, der schonungslosen Wahrheit.« (97)

Was die Fertigkeit der Widerspruchseliminierung angeht, zeigt Braun Individuen nicht als Reflexe gesellschaftlicher Verirrungen, sondern als zum Teil sehr aktive Organisatoren von Fiktivlösungen. Den Widersprüchen entgehen sie nicht, aber Verarbeitung oder Verdrängung, das ist ihre schwierige Sache. Braun schreibt von einer, die spontan, als Charakter, teilhat an der selbstmörderischen Politik der Widerspruchseliminierung, und, um liebesfähig zu werden, widerspruchsfähig werden muß. Das enteinzelt, macht bündnisfähig, aber auch leidensfähig. Es ist unerträglich, droht *einen* zu zerreißen.

Nicht einfach Individuum contra Gesellschaft, sondern beide selbst widersprüchlich, und die gesellschaftlichen Widersprüche auch das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft umgreifend: eine komplexe Widerspruchsstruktur, auf deren Kern, den Staat, Karins unvollendete Geschichte überall stößt, ohne daß sie es schon begreift. Braun zitiert Büchner: »Was ist denn nun das für ein gewaltiges Ding: der Staat?« (78) und hat ein Stück darüber geschrieben: »Großer Frieden« (Braun 1978, im folgenden zitiert durch einfache Seitenangaben in Klammern).

## II

Braun hält sich in vielen Details an die Entstehung der Han-Dynastie im China des 3. Jahrhunderts v. Chr. Das Reich ist in einander bekämpfende Einzelstaaten zerfallen. Dem Bauern Gau Dsu, der die aufständischen Bauern anführt, gelingt es, die feindlichen Heere aufeinander zu hetzen und so, mit dem adligen Feldherrn und Dichter Tschu Jün, aus den Wirren als Sieger hervorzugehen. Als die Aristokraten an den Bäumen hängen, der alte Staatsapparat liquidiert ist und die Felder neu verteilt sind, rufen die Bauern den »Großen Frieden« aus, das heißt nicht nur Frieden, sondern »Arbeit allen, Gleichheit allgemein«. Aber ohne Staatsgewalt und Gesetz verfällt das Bewässerungssystem, das Land vertrocknet, die hungernden Soldaten meutern. Zwischen Gau Dsu und Tschu Jün entbrennt der Kampf um den Wiederaufbau des Staatsapparats. Tschu Jün hat den gesellschaftlichen und historischen Weitblick, ist, wenn nötig, zu den schärfsten Wendungen fähig, die vom Verrat am Volk nicht immer leicht zu unterscheiden sind. Um einen Putsch der alten Mitkämpfer zu verhindern, will er sie mit staatlichen Pfründen befriedigen. Gau Dsu sieht darin die Restauration der alten Verhältnisse, den kleinen statt des großen Friedens.

GAU DSU Die Hengste von der Truppe setzen sich ab in die Güter, mit einem Grinsen, dem Adel aus dem Gesicht geschnitten. Rekeln sich auf den Schaukelstühlen der Provinzen, die Hände in den Taschen der Bauern. Aus dem Kämpfer fürs Brot der Beamte bis zum Tod. (261)

Das ist, wie sich zeigen wird, richtig vorausgesehen, aber mit beschränktem Blick. Die Alternative ist vorgegeben: eine neue Macht oder die alte.

TSCHU JÜN Aus den Trümmern des Palastes, wo du  
Flüchtig rastest, flattern die alten Geier.  
Gierig auf das, was sie wieder sehen, Land.  
Solange die Stühle leerstehn, will sich wer  
Setzen, Junge. Lieber der eiserne Hintern  
Von Figuren, die an Drähten gehen  
Ins neue Leben, als der alte blutige  
Dreck aus fürstlichen Hintern. (262)

Die Bauern können sich nicht selbst vergesellschaften. Die Produktivkräfte sind primitiv, die Arbeit auf den Feldern vereinzelt sie. Nur auf dem Schlachtfeld existiert der Bauer im Plural.

TSCHU JÜN Sagst du Bauern.  
Die Masse, die im Feld liegt, Krieg oder Frieden, zuunterst immer  
Aber im Frieden kommt er einzeln vor  
Getrennt durch seine Arbeit, die ihn krummschließt  
Hinter sein Holz, das er ins Erdreich drückt.  
Ein kleines Reich, was. Von Morgen bis Morgen  
Und weiter kennt er keinen. Dieser Saurier  
Hebt seine Stirn nicht aus der Furche. Wo  
Hat er sein Büro.  
Der Bauer kann sich nicht selbst vertreten. (262)

Das abstrakte Festhalten an der Gleichheit macht Gau Dsu unfähig, konkrete Schritte zu ihrer Realisierung zu tun. Ein Staat muß her: aber welcher und wie? Seinem Utopismus stehen Notwendigkeiten gegenüber, die sich nicht von selbst, durch einfache Anerkennung, durchsetzen, sondern nur in bestimmter, immer auch kritisierbarer, und, wie gezeigt wird, kritikbedürftiger Praxis.\* Tschu Jün findet neue Wege. Mit Unterstützung von Kadern des alten Staatsapparats organisiert er den Aufbau eines Beamtenstaats neuen Typs: Über den Zugang zu öffentlichen Ämtern bestimmt nicht mehr die Klassenzugehörigkeit. Jeder, der Kenntnis der neuen Lehre nachweist, kann Beamter werden. Aber dieser Schritt zur Gleichheit, die Demokratisierung der Verwaltung, hat schreckliche Züge. Als Zugang zur Macht verkommt die neue Lehre auf das Vorzeigen von »Ausweiswörtern« (Braun); gefragt ist nicht die eingreifende Rede, sondern die symbolische Eliminierung des Widerspruchs eines Bauernstaates über den Bauern.

ZWEITER KANDIDAT *singt, auf einem Bein stehend:* Die Bedingung des Friedens ist der Frieden. Denn der Frieden ist das Höchste Gut, das nur unter der Bedingung des Friedens gesichert wird, weshalb der Frieden geradezu die Voraussetzung ist, daß Frieden eintritt, denn was wäre ohne ihn? Krieg, also genau das Gegenteil dessen, was Frieden bedeutet, während das Gegenteil des Krieges und zugleich seine Überwindung der Frieden ist als Garant seiner selbst. (267f.)

Ein anderer Kandidat, der Neues redet, zu viel von Gleichheit, zu wenig vom Gesetz, wird nicht so günstig beurteilt.

TSCHU TO Hat er schon gesagt, daß der Frieden zum Gesetz wird?

ERSTER PRÜFER Nein, das fehlt.

TSCHU TO Aber das ist das Wesen der Sache.

ERSTER KANDIDAT *mit geschlossenem Mund:* Er wird nicht, er ist, es ist das Wesen des Friedens, zu sein als reales Gesetz. In diesem Licht ... muß man die Gleichheit sehn. Sie sind nur gleich, insofern sie nicht gleich sind. Das ist genau das, was ich meine. (267)

Die Prüfer halten beide Kandidaten nicht für besonders geeignet, aber sie werden genommen, da sie die staatstragenden Worte sprechen. Der Versuch allerdings, qualifiziertere Leute zum Staatsdienst heranzuziehen, schlägt fehl. Ein berühmter Lehrer, der Enzyklopädist Hsi Kang, weigert sich, mitzumachen. Er fürchtet Arschkriecherei und Karrierismus, auch Disziplin jeder Art. Er sieht die Problematik verstaatlichter Individualität genau und löst sie statt durch Sichreinwerfen durch Sichraushalten.

Die wichtigste staatliche Neuerung ist die Entwicklung der Produktivkräfte. Das Land wird neu terrassiert und durch Tretmühlen, bewässert, die Bauern werden vergesellschaftet, aber von oben, und krümmen die vereinten Rücken unter den Augen staatlicher Aufseher. Der Schritt, der zur Gleichheit führt, bringt Ungleichheit in die Produktion. Der intellektuelle Wang, in die Produktion verbannt, erkennt: »eine Revolution kann nur bei ihren Fahnen bleiben, wenn sie die Verhältnisse von Grund auf umwälzt. Der Grund ist aber die Arbeit, die, als noch geteilte, wieder die Strukturen der Unterdrückung produziert.« (Braun 1979b, S.1) Die widersprüchliche Funktion der Tretmühle, der Fortschritt durch Unterdrückung, wird von Braun witzig dargestellt in den aussichtslosen Versuchen des vom Treten erschöpften Wang, die von der neuen Erfindung begeisterten Bauern gegen die Teilung von körperlicher und geistiger Arbeit zu agitieren, bis die ihn schließlich beim Staatsaufseher denunzieren.

WANG Wir haben den Boden verteilt und müßten die Arbeit verteilen, daß sie Hand und Fuß hat zugleich, wie der Mensch

...

Seht ihr die Stufen hier. Das ist das Übel.

AUFSEHER Wieso sind sie ein Übel, wenn der Acker so mehr trägt. Durch die Abstufungen.

BAUER Und wie

Der Acker braucht sie Mensch und Vieh.

WANG Die Menschheit ist kein Acker, denn wer pflügt sie Sie selber sich; kann das ein Acker, nein.

BAUER Der Acker aber, Mensch, die Stufen braucht er.

Die Stufen Wasser, und das Wasser Füße

Die es treten, s ist ein Zwang, und Zwang

Braucht Leitung. Da kannst gleich die Welt umräumen.

WANG Ja. (273f.)



Die Ungleichheit ist produktionsnotwendig und muß beseitigt werden. Die Bewegung des Widerspruchs eines Bauernstaats über den Bauern wird in gesellschaftlichen Gegensätzen ausgefochten. Die einen fixieren die Notwendigkeiten, da sie sonst verhungern müßten, die andern bekämpfen die Ungleichheit, in der sie nicht leben können.

Es gibt auch den individuellen Sprung von einer Seite des Widerspruchs auf die andere. Der abstrakten Negation der einen Seite folgt die abstrakte Negation der anderen Seite gewöhnlich auf dem Fuß. Als es Tschu Jün gelungen ist, Gau Dsu gegen dessen spontanen Haß auf die Macht zum Kaiser zu krönen, verklärt Gau Dsu die Ungleichheit zur Verschiedenheit. Er schwenkt von der anarchistischen Utopie zur Verhimmelung des Staates und tauscht den mißtrauischen Blick von unten auf die da oben gegen den Blick aufs Volk von oben herab. Wang, der das Krönungsritual bekämpft, läßt er hinrichten.

GAU DSU     Ihr sagt: die Rituale seien ein verlogenes System der Ungleichheit ... Ja, man muß die Gleichheit im Auge behalten, aber die Verschiedenheit kennen. Denn ließe man das Volk handeln nach Lust und Laune, ohne ihm eine Grenze zu setzen, so würde es in seinem Sinn verwirrt und könnte sich überhaupt nicht mehr freuen. Das Ritual ist keine Taktik, es ist die heilige Wahrheit der Klassiker. (282f.)

Selbst in diesem Verrat ist eine Spur von Einsicht: daß es falsch wäre, die Staatsmacht, weil über dem Volk stehend, nicht fürs Volk zu nutzen.

GAU DSU     Aber es gibt Leute, die das Neue nur wollen, wenn es hundertmal besser ist als das Alte. Herr Wang: sollen wir das Neue nicht benutzen, Voraussetzungen zu schaffen, daß es hundertmal besser wird? (283)

Wegen Steuern, Zwangsarbeit, Verarmung gibt es einen neuen Bauernaufstand. »Der weitsichtige Tschu Jün will Gau Dsu zuletzt zum Allerneusten verführen: zu privater *Industrie* und Großhandel, er will also die unlösbaren Widersprüche der asiatischen Produktionsweise zerschlagen wie der Europäer Alexander den Knoten des Gordias.« (Braun in Mittenzwei 1979, S.13) Gau Dsu sieht darin einen Verrat an den Bauern und verfügt, um die Kaufleute klein zu halten, die Verstaatlichung der Produktionsmittel. Tschu Jün sieht voraus, daß das Festhalten an der Staatsmacht über die Produktion in der asiatischen Produktionsweise Stillstand der Produktivkraftentwicklung bedeutet, damit Festhalten an den Grundlagen der Unterdrückung.

TSCHU JÜN    So wird der hochverehrte Bauer  
 In seinem Lehm stecken bis er schwarz wird  
 In alter Geschichte. Herr, Ihr seht nicht durch.  
 Unsere Macht Herr, hält sie, heißt sie Stillstand.  
 Die Wendung, mir beliebt, ist Euch unfäßlich  
 Ich sehs Euch an. Herr, laßt die Bauern fallen  
 Ihr könnt ihnen nicht helfen in der Haut  
 Eh sie sich durchwetzt, und sei es mit Schinden.

---

**Bitte auf Seite 109 unten einfügen:**

chen lieben will, François, der ohne Lüge Physik studieren will usw.) liegen materialistische Triebkräfte für große Ereignisse. Solche kleinen



Ein anderer Kandidat, der Neues redet, zu viel von Gleichheit, zu wenig vom Gesetz, wird nicht so günstig beurteilt.

TSCHU TO Hat er schon gesagt, daß der Frieden zum Gesetz wird?

ERSTER PRÜFER Nein, das fehlt.

TSCHU TO Aber das ist das Wesen der Sache.

ERSTER KANDIDAT *mit geschlossenem Mund*: Er wird nicht, er ist, es ist das Wesen des Friedens, zu sein als reales Gesetz. In diesem Licht ... muß man die Gleichheit sehn. Sie sind nur gleich, insofern sie nicht gleich sind. Das ist genau das, was ich meine. (267).

Die Prüfer halten beide Kandidaten nicht für besonders geeignet, aber sie werden genommen, da sie die staatstragenden Worte sprechen. Der Versuch allerdings, qualifiziertere Leute zum Staatsdienst heranzuziehen, schlägt fehl. Ein berühmter Lehrer, der Enzyklopädist Hsi Kang, weigert sich, mitzumachen. Er fürchtet Arschkriecherei und Karrierismus, auch Disziplin jeder Art. Er sieht die Problematik verstaatlichter Individualität genau und löst sie statt durch Sichreinwerfen durch Sichraushalten.

Die wichtigste staatliche Neuerung ist die Entwicklung der Produktivkräfte. Das Land wird neu terrassiert und durch Tretmühlen, bewässert, die Bauern werden vergesellschaftet aber von oben, und krümmen die vereinten Rücken unter den Augen staatlicher Aufseher. Der Schritt, der zur Gleichheit führt, bringt Ungleichheit in die Produktion. Der Intellektuelle Wang, in die Produktion verbannt, erkennt: »eine Revolution kann nur bei ihren Fahnen bleiben, wenn sie die Verhältnisse von Grund auf umwälzt. Der Grund ist aber die Arbeit, die, als noch geteilte, wieder die Strukturen der Unterdrückung produziert.« (Braun 1979, S.1) Die widersprüchliche Funktion der Tretmühle, der Fortschritt durch Unterdrückung, wird von Braun witzig dargestellt in den in den aussichtslosen Versuchen des vom Treten erschöpften Wang, die von der neuen Erfindung begeisterten Bauern gegen die Teilung von körperlicher und geistiger Arbeit zu agitieren, bis die ihn schließlich beim Staatsaufseher denunzieren.

WANG Wir haben den Boden verteilt und müßten die Arbeit verteilen, daß sie Hand und Fuß hat zugleich, wie der Mensch

...

Seht ihr die Stufen hier. Das ist das Übel.

AUFSEHER Wieso sind sie ein Übel, wenn der Acker so mehr trägt. Durch die Abstufungen.

BAUER Und wie

Der Acker braucht sie Mensch und Vieh.

WANG Die Menschheit ist kein Acker, denn wer pflügt sie Sie selber sich; kann das ein Acker, nein.

BAUER Der Acker aber, Mensch, die Stufen braucht er.

Die Stufen Wasser, und das Wasser Füße

Die es treten, s ist ein Zwang, und Zwang

Braucht Leitung. Da kannst gleich die Welt umräumen.

WANG Ja. (273f.)

GAU DSU Mein Thron. (290)

Gau Dsu nutzt, mit der Verstaatlichung der Industrie, zum ersten Mal die Staatsmacht für die Bauern. Er hat dazu gelernt, aber die Wendung, daß die Befreiung letztlich nicht von oben, sondern von der Produktion ausgeht, ist ihm (wie auch der Inszenierung im Berliner Ensemble) zu scharf. Jetzt fürchtet er um den Thron. »Gau Dsu widersetzt sich, vom dumpfen bäuerlichen Klassenstandpunkt aus, dem kapitalistischen Weg: als ein Reaktionär, der doch die Fahne der kommunistischen Revolution hochhält.« (Braun in Mittenzwei 1979, S.13)

Gau Dsu verpaßt die Notwendigkeit des Staatsaufbaus und des -abbaus. Von allein wird sich der Knoten des Widerspruchs eines Bauernstaats über den Bauern nicht lösen. Er muß, sagt Tschu Jün, zerschlagen werden, wie der gordische. Am Staat festhalten heißt, die Unlösbarkeit des Widerspruchs als seine Lösung behaupten. Dann muß die Geschichte auf der Stelle treten.

TSCHU JÜN Dem König Yüan von Sung  
 Im Haushalt tätig, fettleibig, schenkte  
 Ein Mann aus Lu ein ähnliches Gewirr  
 Ohne Anlaß. Der König gab Befehl  
 Man möge nun, das Ding zu lösen kommen.  
 ...  
 Einer der vielen Redner, Schüler wieder  
 Des Redners Erh Shuo, knüpfte, halb blind schon  
 Das halbe Knäuel auf, erklärend jetzt  
 Mit seligem Grinsen dem atemlosen Yüan  
 Daß er die Lösung habe. Nämlich die  
 Lösung sei: der Knoten sei unlösbar.  
 Womit man sich zufrieden ab, die Hände  
 Vor dem Gewirr im Schoß in endloser  
 Gegenwart und ohne  
 Zukunft. (291)

Wie die »Unvollendete Geschichte« führt auch der »Große Friede« aus dem Text hinaus. Ob Gau Dsu oder Tschu Jün recht haben, ist nur in Kenntnis von Brauns Stück nicht beurteilbar. Es fordert auf zum Studium der Geschichte. In diesem Stück handelt kaum jemand richtig. Der Intellektuelle Wang ist dafür ein Musterbeispiel. Er macht nur Fehler und hat meist Recht. Zu Anfang versucht er, den König Hu Hai über den Wahren Weg aufzuklären, der darüber einschläft. Als Wang den Sinn des Wahren Weges ausspricht: »daß der König alles in gleicher Weise wie das Volk besitzt« (237), läßt er ihn schlachten. Doch der Verfasser der Idee der Gleichheit hat viele Leben, und als der Große Frieden ausgerufen wird, ist die Zeit für ihn wieder gekommen. Statt an Monarchen hält er sich jetzt an die Massen. Er tut sich hervor bei der Schließung der Bordelle, für ihn kommt vor dem Fressen die Moral. Sein Idealismus ist staatsförmig: geht von oben nach unten. Er, der Gleichgesinnte, will teilhaben an Macht und Mehrprodukt.

WANG Ich bin es, den ihr braucht, infolge die wahre Lehre auf die Straße tritt und lebendig wird in der Arbeit der Massen. Ich habe die Idee der Gleichheit verfaßt die zur Gewalt geworden ist in eurem Marschschritt und die Aristokraten zerstampft im Mörser der Wissenschaft. Arbeit allen, Gleichheit allgemein: die Theorie in Versen für den gemeinen Verstand, ich habe ein Anrecht, daß mich der Staat ernährt. Nämlich wie heißt es: die einen arbeiten mit ihrem Geist, die andern mit den Händen, die mit dem Geist arbeiten regieren, die mit den Händen arbeiten werden regiert, die regiert werden erzeugen Hirse Kraut Speck, die aber regieren erhalten Hirse Kraut Speck: daß dies richtig ist, allgemein unter dem Himmel bekannt, und jetzt wird es wahr. (252f.)

Dem Bauern Gau Dsu, der die Intellektuellen aus tiefster Seele verachtet, ist die idealistische Staatsgläubigkeit erst recht verdächtig. Wang wird ins Volk abkommandiert. In der Tretmühle bekommt er seine Lehre der Teilung von geistiger und körperlicher Arbeit am eigenen Leibe zu spüren. Er lernt dazu.

WANG Da denke ich und denke ich, um davon zu leben, und denk mir nichts dabei! O Irrtum, ausgedachter Irrtum. Die einen mit dem Geist, die anderen mit den Händen — (*stöhnt*) den Füßen, den Füßen, und wenn sie schmerzen? Dann denk ich gleich anders. (272)

Er agitiert für die Aufhebung dieser Arbeitsteilung — aber auch diese fundamentale Wahrheit bleibt sektiererisch, unvermittelt mit den Notwendigkeiten der Produktion. Als er sich gegen Gau Dsus Kaiserkrönung ausspricht, läßt auch der ihn hinrichten. Wang, zählebig wie die Idee der Gleichheit, ersteht zum zweiten Mal und spricht das Schlußwort. Es ist, als ob er sich durch tödliche Fehler am Leben erholte. Er hält fest an Wahrheiten, auch wenn sie zu früh kommen.

Vom Standpunkt der Individuen ist das Geschehen nicht beurteilbar. Deren Handlungen sind wechselnde, vorläufige Versuche, in einem widersprüchlichen Ganzen voran zu kommen. Das gilt auch für die Liebeshandlungen im »Großen Frieden«. Keine einzelne Beziehung stimmt. Beurteilbar ist nur die Entwicklung. Gau Dsu findet seine Frau Fan Feh, die von requirierenden Truppen verschleppt worden war, nach dem Sieg in einem Bordell. Er hängt an ihr, verzichtet auf die Frauen Tschu Jüns, die der ihm anbietet. Gau Dsus Liebe ist Tschu Jüns aristokratischem Konsumstandpunkt überlegen, aber zugleich ein Besitzen, für ihn ist Fan Feh auch als Befreite noch Eigentum. Fan Fehs Prostitution schlägt, nach der Befreiung von Käuflichkeit, um in Promiskuität. Sie muß nicht besitzen, kann aber auch nichts festhalten. Die Möglichkeit, mehr als einen zu lieben, ist bei dem geringen Entwicklungsstand der Beziehungen der Menschen anscheinend nur realisierbar als Beliebigkeit. Sie hat Angst vor Gau Dsus machtgestützter Eifersucht und verrät Hsien. Gau Dsu nutzt die Staatsgewalt zum ersten Mal und befiehlt, Hsien zu foltern. Bei so viel Macht und Angst wird aus Liebe Folter und Verrat. Fan Feh hat bei

der schrecklichen Wendung etwas gewonnen, sie hält an Hsien fest, läuft ihm hinterher. Er haßt sie und peitscht sie aus. Ihre Liebe hat noch die Züge masochistischer Unterwerfung. Aber sie kommen weiter.

HSIEN            Den Gehorsam, der das Glück war, ein-  
 Geblät dem Kind und angewöhnt den Massen.  
 Wie groß muß die Gewalt sein bis wir sie sprengen, ein Jahr oder  
 zehn, um sie zu vergessen und sie wieder zu lernen aus den Feh-  
 lern, die wir machen bei ihrer Abschaffung. (278)

Nicht jede Handlung hat ihr relatives Recht. Das zeigt die zur Ge-  
 schichte von Gau Dsu, Fan Feh und Hsien parallel laufende Geschichte  
 vom König Hu Hai und der Königin. Deren Zeit ist ein für allemal vor-  
 bei, sie entwickeln sich rückwärts, verrotten. Braun zeigt das in witzigen  
 absurdistischen Szenen, organisiert Gelächter beim Blick in die Müllton-  
 nen der Geschichte.

### III

Sozialistische Politik ist Politik unter den Bedingungen der Systemkon-  
 kurrenz. Sie bezieht sich auf existierende Sozialismen und wird darauf  
 bezogen, das steht nicht zur Verfügung. So wirken diese Gesellschaften  
 in unsere, als Kraftfeld, in das hinein die sozialistische Bewegung sich  
 strukturiert und fraktioniert, und die politische Identität jedes einzelnen.  
 Gibt es verbindliche und verbindende Kriterien, sie zu beurteilen? Vol-  
 ker Braun lehrt uns, den Sozialismus in kommunistischer Perspektive zu  
 sehen. Sein Grundwiderspruch ist der Arbeiterstaat über den Arbeitenden.  
 Unentwickelte Produktivkräfte und der Systemgegensatz machen ihn  
 notwendig. Aber diese Notwendigkeit ist in Bewegung und in Bewe-  
 gung zu setzen; am Staat ist das festzuhalten, was die Bedingungen sei-  
 ner Überflüssigkeit schafft. »Denn können wir nicht, in den Umwälzun-  
 gen, die wir wagen / ... den ganzen Staat / Wenn er schon nötig ist,  
 benutzen / Zu seinem und einem anderen Zweck? / Mächtig über die  
 Menschen noch, aber zugleich / Sie mächtig zu machen ihrer selbst, ihrer  
 gemeinsamen Sinne?« (Braun 1979c, S.132f.) Volker Braun organisiert ei-  
 ne Haltung, die den Staat in seiner transitorischen Notwendigkeit in An-  
 griff nimmt. Nicht der eherne Gang der Geschichte wird die Menschen  
 ihrer selbst mächtig machen, das muß von ihnen gegen andere handelnd  
 erwirkt werden, oder es wird nicht sein. Nur wem die staatliche Vergesell-  
 schaftung von oben nach unten unerträglich ist, wird das tun. Braun holt  
 die Widersprüche, die wir vergessen möchten, ans Licht, und macht sie  
 dadurch unerträglicher. Zugleich zeigt er die Ohnmacht des Handelns  
 außerhalb der Bedingungen, des Eingreifens ohne zu wissen in was. Seine  
 Stücke zeigen »die Grenzen dem Unbegrenzten, die Bedingungen dem  
 Unbedingten, die Langsamkeit des historischen Gangs und seine Wieder-  
 holungen dem, der auf schnelle Änderung hofft. Und doch widerlegen  
 sie den größeren Anspruch nicht, lassen ihn bedeutend stehen.« (Schlen-

stedt 1978, S.20) Aber lassen ihn nicht nur stehen, sondern wirken: als Kraft, die erst in der Lage ist, in die erkannten Bedingungen die neuen Wege zu schlagen.

In diesen Kämpfen treten die Individuen auf eine ganz neue Weise in die Geschichte. »Nur alle sind grade genug.« (Braun 1978, S.39) Die neuen Möglichkeiten des Eingreifens werden ihnen nicht serviert, sie müssen erobert werden. Nur ihre Leistungen zählen, gute Absichten nicht. Sie geraten in widersprüchliche Lagen. Darin voranzukommen, ist eine Kunst. Das Unerträgliche nicht ertragen. Sich mit der Unentwickeltheit der Verhältnisse nicht beruhigen, sondern davon beunruhigen lassen. Sich in die Widersprüche der Zeit werfen, ohne sich zerreißen zu lassen. Von Widersprüchen bewegt werden und sie in Bewegung versetzen. Mit Entschiedenheit tun, was nötig ist, aber es nicht verhimmeln. Unlösbares nicht zu lösen versuchen, aber dies nicht für die Lösung halten. Zurückgehen können, ohne das Ziel zu verlieren. Sich von Utopien bewegen, nicht lähmen lassen. Nicht an sich festhalten, um sich nicht zu verlieren. Widersprüche aushalten oder zerschlagen, wie's geht. Mit sich ins Unreine kommen, um klarer zu sehen.

Einzelne gehen in den Widersprüchen unter. Sie müssen ihre Schwierigkeiten, und die Lösungen, vergesellschaften. »Aufschreiben, man müßte es aufschreiben«, denkt Karin in der »Unvollendeten Geschichte« (85). Volker Braun hats getan. Er macht das Schwierige zum beunruhigenden Vergnügen. Über Widersprüche schreibend, greift er in sie ein, ergreift er Partei gegen die Parteien der Widerspruchseliminator. Wie Salz in die Wunde reibt er uns die Widersprüche ein; sie unerträglicher machend, arbeitet er an ihrer Überwindung.

Das entlastet von religiösen Endzeithoffnungen, die sich immer wieder einschleichen; er zeigt den Sozialismus als Ziel für einen neuen Anfang. Er lehrt, das jetzt Unlösbare auszuhalten, statt zu verdrängen. Er ermöglicht Verständigung darüber. Er zeigt, daß nicht alles, aber einiges von einem abhängt. Er überwindet das »prometheische Gefälle« (G. Anders) zwischen der Reichweite unserer Handlungen und unserer Gefühle, er bringt unsere Gefühle auf die Höhe der Zeit. Das macht Vergnügen, am eingreifenden Denken und am denkenden Eingreifen. Er organisiert eine Kultur, in der man Widersprüche produktiv machen kann, eine *Widerspruchskultur*, wie Peter Weiss' »Ästhetik des Widerstands« oder Erich Wulffs »Reise nach Vietnam«. Ohne Widerspruchskultur sind produktive Haltungen nicht stabilisierbar. Eine sozialistische Bewegung ist auf sie angewiesen.

### Anmerkung

- Das richtet sich gegen Wekwerths Auffassung vom »Großen Frieden«, die er im Programmheft zur Aufführung des Berliner Ensembles dargelegt hat. Er

stellt dort den Spontaneismus und Utopismus Gau Dsus den objektiven Notwendigkeiten, die anerkannt werden müßten, gegenüber. Er meint, »daß Utopie, Spontaneität zunächst durchaus mobilisierende Wirkungen haben können, um die Masse in Bewegung zu bringen. Insofern sind sie in der Geschichte immer wieder anzutreffen als Auslöser von Bewegung. Allein utopische Wunschvorstellungen und Spontaneität sind unfähig, gesellschaftliche Bewegung in Gang zu halten und weiterzuführen, da von ihnen der objektive Gang der Geschichte ja gerade geleugnet wird.« (Wekwerth 1979, S.27) Aber Spontaneität, schon gar nicht die des Bauern Gau Dsu, ist keine *hinter* den Massen stehende Kraft, Vorstellung oder Idee, sondern die Masse *selbst* in Bewegung, eine gewissermaßen objektivistische, blinde, noch nicht »subjektiviert«, planmäßige Bewegungsform. Sekundär kann das Festhalten an dieser unbewußten Bewegungsform als bewußtes Konzept ausgebaut werden. In der wirklichen Geschichte führt das *Anerkennen* objektiver Gesetzmäßigkeiten nicht sehr weit. Ihr *Erkennen* ist unerlässlich, aber ihr *Anerkennen* muß praktisch erfolgen, durch Lösungen, die von Menschen produziert werden, und dem Irrtum kaum jemals entgehen. Eine objektive Notwendigkeit ist der Aufbau eines Staates bei Unmöglichkeit horizontaler Selbstvergesellschaftung, aber das *Wie*, z.B. die Demokratisierung des Zugangs zu Beamtenstellen, ist bestimmte Politik. Andere Lösungen sind möglich. Der Schluß des Stücks, die Auseinandersetzung um den kapitalistischen und staatlichen Weg aus der asiatischen Produktionsweise, zeigt keinen der Antagonisten als Inkarnation objektiver Notwendigkeiten, sondern unterschiedlich weitreichende Übersetzungen von Notwendigkeiten in Politik.

»Gesellschaftliche Bewegungen lassen sich nicht aufhalten« (26), schreibt Wekwerth, bezogen auf den Bauernaufstand unter Hsien. Wer garantiert das? Gegensätze zwischen Klassen lassen sich nicht zum Verschwinden bringen, aber die Bewegung einer Klasse ist oft genug aufgehalten worden. Braun zeigt Hsiens Truppe in aufhaltbarem Zustand: »HSIEN: Wollt ihr siegen / Und nichts selber wissen. Lauft ihr wie Teufel / Auf dem Bratrost. Nur nicht denken, wie. / Was für ein Sieg mit euch Strohköpfen, hä. / Lauft auf das Feld und laßt euch weiter schinden / Ein Jahrtausend. / BAUERN zerknirscht: Zwei.« (276) So lange hats dann schließlich auch gedauert.

### Literaturverzeichnis

- Beth, Hanno, 1977: Die Ver(w)irrungen des Zöglings Karin. Zu Volker Brauns Erzählung »Unvollendete Geschichte«. In: text + kritik 55: Volker Braun. München.
- Braun, Volker, 1978: Gedichte, Prosa, Aufsätze. Im Querschnitt. Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig.
- ders., 1979a: Unvollendete Geschichte. Frankfurt/M. (zuerst in der DDR in Sinn und Form 5/1975).
- ders., 1979b: Der Grundvorgang des Stücks. In: Großer Frieden, Programmheft zur Uraufführung vom Berliner Ensemble.
- ders., 1979c: Gedichte. Frankfurt/M.
- Mittenzwei, Werner, 1979: Arbeitsgespräche über Fabel und Inszenierungs-idee. In: Großer Frieden, Programmheft zur Uraufführung vom Berliner Ensemble. (Mittenzwei zitiert hier einen Text von Braun, in dem er die Fabel seines Stücks, Mittenzwei kritisierend, zusammenfaßt.)
- Schlenstedt, Dieter, 1978: Vorwort zu Braun.
- Vormweg, Heinrich, 1977: Provokation für alle. Einige Anmerkungen zu den Stücken Volker Brauns. In: text + Kritik 55: Volker Braun. München.
- Wekwerth, Manfred, 1979: Überlegungen für eine Inszenierung am Berliner Ensemble. In: Großer Frieden, Programmheft zur Uraufführung vom Berliner Ensemble.



Jan Knopf

## Eingreifendes Denken als Realdialektik

### Zu Bertolt Brechts philosophischen Schriften

Brechts philosophische Schriften, wie sie der Titel des Aufsatzes<sup>1</sup> annonciert, gibt es nicht; es gibt, sieht man in die Werkausgabe der Edition Suhrkamp, »Schriften zur Politik und Gesellschaft«, »Schriften zur Literatur und Kunst«, »Schriften zum Theater«, sowie auch vier Bände »Prosa«, aber keine philosophischen Schriften. Andererseits finden sich unter den genannten Band-Überschriften z.B. »Marxistische Studien« und »Notizen zur Philosophie«, oder es tritt auch die Dialektik auf dem Theater auf; in den Prosa-Bänden stößt man auf »Me-ti«, »Das Buch der Wendungen«, das nach dem Vorbild des chinesischen Philosophen Mo-Ti verfaßt worden ist und sich sträubt, als fiktive Prosa gelesen zu werden; zu erinnern aber ist auch an das »Kleine Organon«, zu dem Francis Bacon das Vorbild geliefert hat, wie an die Aufzeichnungen Brechts im Zusammenhang mit der sogenannten Expressionismus-Debatte, oder auch an die Texte, die den Tui-Komplex umfassen, also an die Tui-Traktate, dann den geplanten Tui-Roman und das »Turandot«-Stück, die beide — nach der Werkausgabe — im 14. Band der »Stücke« zusammen publiziert worden sind und die Brecht auch für eine gemeinsame Publikation vorgesehen hatte.

Die Frage nach Brechts philosophischen Schriften scheint weder eine Frage nach dem geeigneten Namen noch eine Frage nach der Einordnung in eine bestimmte Gattung zu sein, zumal Brecht von den tradierten Gattungen und ihren Zwängen sowieso nichts gehalten hat. Wenn es unmittelbar einleuchtend zu sein scheint, von Brechts philosophischen Schriften zu sprechen, so ist ein Grund schon darin zu finden, daß die Rezeption von Brechts Werk von vornherein von der Rezeption von Brechts Philosophie begleitet gewesen ist, einer Philosophie, die freilich anfangs weitgehend unter dem Namen »Weltanschauung« oder auch »Politik« firmierte und die gegen die »eigentliche« Dichtung aufgewogen und für zu leicht befunden zu werden pflegte (vgl. Knopf 1974, 41ff.). Nachdem jetzt der Streit um den Dichter und / oder Politiker Brecht ausgestanden ist und es sich gezeigt hat, daß der Dichter nicht von seiner sogenannten Weltanschauung zu trennen ist — es sei denn man wollte ihn nachhaltig verfälschen —, sind der Blick und auch die Produktivität freigeworden, die theoretischen Schriften sowie die verstreuten Aufzeichnungen Brechts zu würdigen, und zwar nicht mehr als Vehikel für die Interpretation der »eigentlichen« Literatur, sondern auch als Texte, die für sich mit eigenem Anspruch auftreten können. So wundert es heute nicht mehr, wenn Werner Mittenzwei im Nachwort zu seiner Neuauflage des »Me-ti« unbefangen und selbstverständlich von Brechts philosophischen

Schriften redet, als sei es längst ausgemacht gewesen, daß der Dichter Brecht auch als der Philosoph Brecht zu behandeln sei (Mittenzwei 1976, 119f. u.ö.).

Mit dem Namen der Philosophie ist freilich zugleich ein Anspruch angemeldet, der Anspruch nämlich, daß in den Schriften eine Philosophie, oder besser — in Brechts Sinn — ein Philosophieren auszumachen sei, das mehr ist als nur Selbstverständigung des Dichters und theoretische Vergewisserung der literarischen Arbeit, sondern das ein Philosophieren ist, das einen eigenen Ansatz entwickelt; und immerhin ist ja inzwischen in der Brecht-Forschung ein solcher Ansatz im — von Brecht sogenannten — »eingreifenden Denken« (und parallel dazu im »eingreifenden Sprechen«) zumindest vermutet worden.<sup>2</sup>

Die Frage, ob dieser Anspruch zu recht besteht, kann — zumal die Forschung, auch trotz der wichtigen Arbeiten von Haug, Riedel, Brüggemann und Mittenzwei (Brüggemann 1973; Haug 1973a u. bes. 1973b; Riedel 1971; Mittenzwei 1976), in diesem Fall noch am Beginn steht — im Rahmen eines Aufsatzes nicht beantwortet und eine mögliche Antwort nicht ausreichend genug belegt werden; aber ich will hier eine der von der Forschung angeschnittenen Fragen aufgreifen, deren Gewicht, wie ich hoffe, im Laufe der Ausführungen deutlich wird.

Im »Turandot«-Stück von Brecht findet sich ein Dialog, der in der Tui-Schule zwischen Lehrer und Schüler spielt; wie Sie wissen werden, meint der Name »Tui« die Intellektuellen, die bloßen Kopfarbeiter, als diejenigen Philosophen, die sich nicht von der Wirklichkeit, sondern lediglich von den Krisen ihres eigenen Hirns leiten lassen; dabei ist der Name Tui gebildet aus den Anfangsbuchstaben der Umstellung von »Intellektuell« zu »Tellekt-Uell-In«. Der Dialog lautet:

- DER LEHRER Si Fu, nenne uns die Hauptfragen der Philosophie.  
 SI FU Sind die Dinge außer uns, für sich, auch ohne uns, oder sind die Dinge in uns, für uns, nicht ohne uns.
- DER LEHRER Welche Meinung ist die richtige?  
 SI FU Es ist keine Entscheidung gefallen.  
 DER LEHRER Zu welcher Meinung neigte zuletzt die Mehrheit unserer Philosophen?  
 SI FU Die Dinge sind außer, für sich, auch ohne uns.
- DER LEHRER Warum blieb die Frage ungelöst?  
 SI FU Der Kongreß, der die Entscheidung bringen sollte, fand wie seit zweihundert Jahren im Kloster Mi Sang statt, welches am Ufer des Gelben Flusses liegt. Die Frage hieß: Ist der Gelbe Fluß wirklich, oder existiert er nur in den Köpfen? Während des Kongresses aber gab es eine Schneeschmelze im Gebirg, und der Gelbe Fluß stieg über seine Ufer und schwemmte das Kloster Mi Sang mit allen Kongreßteilnehmern weg. So ist der Beweis, daß die Dinge außer uns, für sich, auch ohne uns sind, nicht erbracht worden.  
 (GW 5, 221f.)

Im Tui-Kritik-Heft des »Arguments« hat Karen Ruoff unter dem Titel

»Tui oder Weiser? Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht« eine bemerkenswerte Deutung dieser Passage geliefert (Ruoff 1976, 28f.). Ihr Sinn sei es, wie Ruoff sagt, listig und zugleich lustig auf den Agnostizismus der Tuis hinzuweisen — als das Eingeständnis des Wissens um das Nicht-Wissenn anspielend auf des Sokrates Bekenntnis: »ich weiß, daß ich nichts weiß« — und gleichzeitig die Frage, wie Denken und Sein miteinander zu identifizieren seien, zurückzuweisen, und zwar als falsch gestellte Frage; denn, so führt Ruoff aus, »obwohl der Ertrinkende sich den Fluß nicht nur vermittelt des Kopfes aneignet, so nimmt er ihn nur über seine unzuverlässigen Sinnesorgane wahr«; und weiter heißt es: »In der Unzulässigkeit des empirisch Konstatierbaren in der Beantwortung — [nämlich] trotz allem war der Beweis nicht erbracht worden — entblößt sich die Frage den Zuschauern [sic] als eine, die keine Antwort haben will«; es gehe nämlich nicht abstrakt um ein starres, feststellbares Sein der Dinge, nicht um die Frage, was die Dinge an sich seien, sondern darum, die Natur und ihre Gewalt konkret und geschichtlich beherrschen zu lernen und also den Erkenntnisbegriff dahingehend zu erweitern: »Man kann die Dinge erkennen, indem man sie ändert.« (GW 20, 172) Und dies ist bereits wieder ein Brecht-Zitat, das Ruoff mit anderen, ähnlich lautenden zusammenstellt:

Sollten wir nicht einfach sagen, daß wir nichts erkennen können, was wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert? (GW 20, 140)

Zustände und Dinge, welche durch Denken nicht zu verändern sind (nicht von uns abhängen), können nicht gedacht werden. (GW 20, 155)

Ruoff schließt: Brecht habe nicht ohne Grund das von ihm so geliebte Gleichnis vom Fluß gewählt, denn das richtige, nicht im Bekenntnis dem Nicht-Wissen bleibende Denken, das eingreifende Denken, liege darin, z.B. das Bett des Flusses zu ändern, um Überschwemmungen zu vermeiden. Das »Regulieren von Flüssen« komme bei Brecht so »häufig als Beispiel des menschlichen Eingriffs in die Natur vor, daß die Wahl ausgerechnet einer *Überschwemmung* für die Lösung der »Hauptfrage der Philosophie« wohl als Hinweis darauf zu lesen« sei, »wie die Philosophen ihr Denkvermögen hätten günstiger anwenden können«. Die Philosophen als Dammbauer oder die Erkenntnis als Veränderung: so also stellte sich danach das richtige Denken gegenüber dem der Tuis dar. Das läßt sich freilich auch ganz anders lesen. Als nach Beendigung der Schulstunde in der Tui-Schule der alte Sen, der Bauer ist, in die Schule kommt, um dort zu lernen, daß es bei den Tuis nichts zu lernen gibt, stellt er scheinbar naiv fest: »Aber der gelbe Fluß existiert doch wirklich!« Denn er weiß, was er dem Gelben Fluß zu verdanken hat, wenn er die Felder überschwemmt. Der Witz an der Sache ist ein anderer: wenn durch die Tatsache, daß der Gelbe Fluß den Philosophenkongreß wegspült, nicht bewiesen werden kann, daß er wirklich ist, wenn aus der Tatsache der Über-

schwemmung durch den Gelben Fluß nicht auf seine Faktizität geschlossen werden kann, dann heißt das doch: wirklich ist nur und kann nur sein, was die Philosophen für wirklich erklären, und die Frage nach der Wirklichkeit ist also keine Frage nach Tatsachen, sondern eine Frage nach Meinungen. Nicht die Sache selbst kommt zu Wort, sondern bloß die Meinung über sie; ihr wird mehr Wirklichkeit zugemutet als der Tatsache selbst.

Ruoff übersieht bei ihrer Deutung, daß die abstrakte, erkenntnistheoretische Fragestellung nach der Wirklichkeit selbst, nach den Dingen an sich der konkreten Frage nach der Wirklichkeit des Gelben Flusses zur Zeit des Kongresses gewichen ist, und daß durch den Gelben Fluß eine Tatsache geschaffen worden ist, über deren Realität nur noch der Sophismus der Tuis streiten kann: den Idealismus, nach dem der Kopf der Tuis allein vorschreiben dürfe, was wirklich sein darf und was nicht, immerhin ist ja die Frage nach der Wirklichkeit der Dinge auf den nächsten Kongreß vertagt worden, für den erst einmal wieder genügend Tuis produziert werden müssen, diesen Idealismus gilt es ja gerade zu entlarven als die wortreiche, aber realitätsarme Apologie einer schlechten Wirklichkeit, die sich selbst nicht zeigen darf, weil sie sonst ihren schönen Schein verlöre. Von den Tuis sagt Brecht im »Me-ti«:

Sie interessieren sich nicht für das mehr oder weniger, sondern für das alles oder nichts. [...] Sie wollen mit bloßen Wörtern, ohne Zuhilfenahme von Experimenten, eine Entscheidung herbeiführen, die für das Verhalten von Folgen ist. Sie versuchen eigentlich nur, einen Haufen von Wörtern in solche Reihen zu bringen, daß mit einer Art Zwangsläufigkeit, nämlich so, daß die gebrauchten Wörter ihren Sinn nicht ändern und gewisse Regeln der Folge angewendet bleiben, ausgesagt werden kann, es sei alles erkennbar oder es sei nichts erkennbar (GW 12, 440).

Die Tui-Philosophie zeichnet sich durch den Primat des Denkens aus, das sich von der Wirklichkeit nicht oder nur kaum berühren läßt; konstruiert werden Zusammenhänge innerhalb des Denkens, die den Einzelheiten den Anschein von Notwendigkeit, dem Ganzen den Anschein von Stimmigkeit und Zusammenhalt geben; überdies zeichnet sich dieses Denken durch Unbestimmtheit aus, weil es sich scheut, sich auf Realität, und das heißt ja vorwiegend: historische Realität einzulassen; denn dies befleckte ja — bürgerlicher Moral entsprechend — seine ursprüngliche Reinheit. Mit Notwendigkeit kann solches Denken — ich nehme Beispiele Brechts auf — beweisen, daß der Regen von unten nach oben fällt oder die Frucht vor der Blüte kommt. Brecht empfahl deshalb folgende Behandlung solchen Denkens:

Sätze von Systemen hängen aneinander wie Mitglieder von Verbecherbanden. Einzelnen überwältigt man sie leichter. Man muß sie also voneinander trennen. Man muß sie einzeln der Wirklichkeit gegenüberstellen, damit sie erkannt werden (GW 12, 471).

Die scheinbare Ungeheuerlichkeit des Vergleichs der altherwürdigen philosophischen Disziplin mit einer Verbrecherbande, die ihre Würde ge-

rade darin gewährleistet sah, möglichst unanfechtbare Systeme zu erstellen, verweist darauf, daß richtiges, und das heißt: realistisches Sprechen und Erkenntnis offenbar zusammenhängen: denn in diesem Vergleich tritt die Wirklichkeit als Zeuge gegen die vereinzelt Verbrecher alias Sätze auf, entlarvt sie und stellt sie also richtig. Hiermit aber zeigt sich, daß die Frage nach dem Verhältnis von Denken, Sprechen und Wirklichkeit (wobei das Sprechen das in Sprache formulierte Denken meint und mit diesem praktisch zusammenfällt) voreilig als abstrakte Frage nach der »Identität von Denken und Sein« durch Karen Ruoff abgewiesen worden ist.

Ich will zunächst der sprachlichen Seite nachgehen. Im »Buch der Wendungen« läßt Brecht gleich viermal seinen Me-ti den Satz des Meisters Hü-jeh — das ist Hegel — zitieren, nach dem eins nicht gleich eins sei. So heißt es:

Der Satz Meister Hü-jehs, daß eins nicht gleich eins sei, nicht nur gleich eins, nicht immer gleich eins, ist ein Ausgangspunkt der *Großen Methode* [wobei die »Große Methode« die Dialektik bezeichnet](GW 12, 493).

Und an anderer Stelle schreibt Brecht:

Der Satz »Eins ist nicht gleich eins« weist auf gewisse Tücken hin, enthält aber selber Tücken. Er müßte eigentlich heißen »Eins ist nicht nur gleich eins, sondern auch nicht gleich eins« (GW 12, 548).

Zunächst unter Ausblendung des Dingbezugs besagt der Satz, der in Hegels »Logik« in seiner positiven Fassung als der »Satz der Identität« abgehandelt wird, daß der Begriff sein Gegenteil sein kann, daß er sich selbst negiert; und die Tücke des Satzes besteht darin, daß er in der einfachen Negation statisch erscheint, wo doch ein Prozeß zu bezeichnen ist; Brecht wählt deshalb den von ihm bevorzugten Satztypus des »Nicht-Sondern«, der die einfache Negation »eins ist nicht gleich eins«, aufhebt und in einen Prozeß überführt, nach dem etwas nicht nur es selbst, sondern zugleich auch seine Verschiedenheit ist. Nun scheint es aber doch gerade die Sprache zu sein, die das, was sich in Wirklichkeit ständig ändert, was fließt, feststellt, definiert und damit statisch werden läßt; die Sprache setzt Substanzen und Ursachen da, wo die Wirklichkeit selbst keine Substanzen und Ursachen kennt. Um beim Beispiel des Flusses zu bleiben, heißt es z.B. »der Fluß fließt«; es zu formulieren, wozu ja die Sprache zwingt, heißt tautologisch zu verdoppeln und zu verfälschen, wo doch allein das »Fließen« zu bezeichnen war: der Fluß, der fließt, erscheint als eine fingierte Substanz, die zugleich als Ursache eines Tuns, des Fließens, auftritt. Friedrich Nietzsche hat am Beispiel vom Blitz diese sprachliche Eigenart beschrieben:

Wenn ich sage »der Blitz leuchtet«, so habe ich das Leuchten einmal als Tätigkeit und das andere Mal als Subjekt gesetzt: also zum Geschehen ein Sein supponiert, welches mit dem Geschehen nicht eins ist, vielmehr *bleibt, ist*, und nicht *wird*. — Das Geschehen als Wirken anzusetzen: und die Wirkung als Sein: das ist der *doppelte Irrtum*, oder *Interpretation*, deren wir uns schuldig machen (Nietzsche 1964, 365).

Zurückübersetzt ins Fluß-Beispiel heißt dies: das Geschehen, das Fließen, erscheint als ein Wirken, das von der fingierten Substanz, Fluß, ausgeht; andererseits ist der Fluß selbst ja erst als Resultat des Fließens nicht ohne das Fließen, erscheint aber sprachlich als dem Fließen vorausgesetzt und es zugleich verursachendes Sein, das selbst statisch bleibt. (Und diese Statik — das sei hier nur angemerkt — hat ja immerhin dazu geführt, daß Flüsse mythologisiert werden konnten, z.B. der Vater Rhein etc.). Nietzsche lastet also der Sprache eine auf doppeltem Irrtum beruhende Interpretation der Wirklichkeit an, und schließt daraus, und zwar unter Vorwegnahme des sogenannten linguistischen Relativitätsprinzips, das Sapir und Whorf erst in den dreißiger Jahren dieses Jahrhunderts formuliert haben, daß die Sprache selbst gar nicht in der Lage ist, die Wirklichkeit je zu erfassen, weil die Sprache von sich aus verfälscht, indem sie Substanzen fingiert, die keine Entsprechung in der Wirklichkeit haben. In Whorfs Fassung des linguistischen Relativitätsprinzips heißt das, daß »nicht alle Beobachter durch die gleichen physikalischen Sachverhalte zu einem gleichen Weltbild geführt werden, es sei denn, ihre linguistischen Hintergründe sind ähnlich oder können in irgendeiner Weise auf einen gemeinsamen Nenner gebracht werden« (Whorf 1963, 12). Die Sprache also bestimmt das Weltbild, und was vermeintlich als Wirklichkeit in den Begriff eingeht, ist nur das, was die Sprache selbst zuläßt. Nietzsches Folgerung war daraus: wenn die Dinge selbst gar nicht erfassbar sind, weil wir sprachlich immer nur Metaphern der Dinge, nie aber sie selbst haben, kann ihnen Wahrheit nur entlockt werden, in dem man sie von möglichst vielen Seiten angeht, um dann zu erkennen, daß es viele Wahrheiten gibt, und das heißt eben auch: keine. Perspektivismus nannte sich das.

Das Beispiel des fließenden Flusses läßt sich freilich auch wieder anders lesen. Wenn es weder Sinn hat, einfach zu sagen »Fließen« noch »Fluß«, um den Vorgang sprachlich wiederzugeben, sondern nur der »Fluß fließt«, so zwingt nichts dazu, den Fluß für eine fingierte Substanz zu nehmen, die die Ursache des Fließens ist und selbst doch nur zustande kommt, weil da etwas fließt. Im Gegenteil besagt schon diese Richtigstellung des Satzes durch die Erklärung dessen, was er wirklich bezeichnet, daß weder der Fluß an sich Realität hat, noch das Fließen. Der Fluß findet seine Wahrheit einzig darin, daß er fließt, also seine Substantialität aufgibt, negiert, ins Gegenteil dessen übergeht, was er an sich ist, wie umgekehrt das Fließen nur dadurch bestimmbar und konkret wird, indem es sich auf einen bestimmten Fluß zurückführt; es wird wahr, und das heißt: konkret, nur, wenn es sich selbst negiert. In Wirklichkeit bezeichnet der Satz »Der Fluß fließt« also einen Prozeß, in dem die Begriffe sich gerade dadurch auszeichnen, daß sie nicht bleiben, was sie an sich zu sein scheinen. Und damit bin ich bei der idealistischen Dialektik Hegels, dessen Satz »Die Wahrheit ist konkret« Brecht als Wahlspruch im dänischen Exil

gedient hat.

Brecht muß von der Analyse des Satzes der Identität durch Hegel sehr angetan gewesen sein, wenn er den Satz wiederholt zitiert, um mit ihm die Dialektik zu erläutern; wenigstens kurz ist hier deshalb auf Hegels Analyse einzugehen. Hegel schreibt vom Satz der Identität in der »Logik«:

Dieser Satz in seinem positiven Ausdrucke  $A = A$  ist zunächst nichts weiter als der Ausdruck der leeren *Tautologie*. Es ist daher richtig bemerkt worden, daß dieses Denkgesetz *ohne Inhalt* sei und nicht weiterführe (Hegel 1969, 40).

Der Satz der Identität, den Hegel als das erste Denkgesetz der traditionellen Logik anführt und der gewährleisten soll, daß eindeutiges Sprechen und damit auch Denken möglich ist, daß das Denken mit statischen, fest definierten Begriffen umgehen kann, besteht also bloß in der Verdoppelung seiner Aussage, nämlich daß  $A = A$  sei; der Vorwurf, daß der Satz ohne Inhalt sei, freilich kann den Logiker nicht treffen; denn mit ihm soll nichts ausgesagt, keine Aussage über etwas gemacht werden, sondern allein über die Organisation von Aussagen; Logik redet nicht über die Sachen, sondern macht Aussagen über Aussagen; und es ist folglich immer wieder von der Logik der Dialektik vorgehalten worden, sie vermenge beide Ebenen miteinander (man spricht heute deshalb von *Metasprache*). Aber Hegel kümmert sich nur um die Aussage als solche und sezziert sie kritisch, ohne von der Sache herargumentieren zu müssen:

So ist [es] die leere Identität, an welcher diejenigen festhängen bleiben, welche sie als solche für etwas Wahres nehmen und immer vorzubringen pflegen, die Identität sei nicht die Verschiedenheit, sondern die Identität und die Verschiedenheit seien verschieden. Sie sehen nicht, daß sie hierin selbst sagen, daß die Identität ein *Verschiedenes* ist; denn sie sagen, die Identität sei verschieden von der Verschiedenheit; indem dies zugleich als die Natur der Identität zugegeben werden muß, so liegt darin, daß die Identität nicht äußerlich, sondern an ihr [d.h. sich] selbst, in ihrer Natur dies sei, [nämlich] verschieden zu sein (ebd. 41).

Der Satz, der die Eindeutigkeit des Denkens, die Statik der Begriffe gewährleisten soll, widerspricht sich also selbst und zeigt sich selbst als nicht eindeutig; denn er formuliert sein Gegenteil und damit seine Negation gleich mit. Ja selbst die Gleichung  $A = A$  trägt in der tautologischen Verdoppelung bereits den Widerspruch in sich; denn die Gleichung sagt ja von zwei  $A$ , daß sie miteinander identisch seien. Hegel schließt daraus: die Sprache — als das Allgemeine — hindere daran, die Eindeutigkeit, die man meint, überhaupt zu sagen; die Sätze sind nur wahr, wenn sie, wie Hegel formuliert, die »Einheit der Identität mit der Verschiedenheit« fassen. Das aber heißt: der von Nietzsche der Sprache unterstellte Substanzbegriff löst sich auf; es gibt nicht die in sich selbst ruhende Selbstgleichheit des Begriffs, der abundzu irgendwelche Wirkungen von sich gäbe; der Begriff findet vielmehr seine Wahrheit nur in der Einheit mit der Nicht-Identität, der Verschiedenheit. Damit aber hat die idealistische Dialektik Hegels zumindest erwiesen, daß die Sprache nicht — sieht man sie mit Hegels kritischen Augen — Substanzen setzt, sondern

nur dann statisch erscheint, wenn man die Bewegung der Begriffe übersieht.

Den sprachkritischen Ansatz der Hegelschen Dialektik hat Brecht offenbar ganz deutlich gesehen und lapidar zusammengefaßt in dem Satz »Erkenntnistheorie muß vor allem Sprachkritik sein.« (GW 20, 140) Danach scheint das Dilemma lediglich eines der Sprache zu sein. Der richtigen Sprache wird offenbar der größte Teil der Erkenntnisleistung zugemutet, und es sieht so aus, als ob es genüge, die Sprache kritisch richtigzustellen, um auch die Sachen richtigzustellen. Das aber hieße: richtiges Sprechen sei richtiges Denken und Erkennen, und richtiges Erkennen wiederum stelle die Dinge richtig; denn, so formulierte Brecht ja: »Zustände und Dinge, welche durch Denken nicht zu verändern sind (nicht von uns abhängen), können nicht gedacht werden.« Greift also »eingreifendes Denken« und »eingreifendes Sprechen« in die Wirklichkeit ein und ändert sie?

Nach den »Notizen zur Philosophie«, die zwischen 1929 und 1941 entstanden sind, sieht es ganz danach aus, als bejahte Brecht diese Frage entschieden; und bezeichnenderweise ist es immer wieder die Lektüre Kants, die Brecht zu Formulierungen bringt wie:

Der Unterschied, der bei Kant zwischen erkennbar und unerkennbar gemacht wird, sollte von uns zum hauptsächlichlichen Objekt unserer Kritik gemacht werden. Nicht umsonst setzt unsere Kritik immer dort ein, wo das Ding an sich die wahrnehmbaren Erscheinungen verursacht. Sollten wir nicht einfach sagen, daß wir nichts erkennen können, was wir nicht verändern können, noch das, was uns nicht verändert? (GW 20, 140)

Die Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt — das zeigen die Formulierungen deutlich — geht vom Subjekt, vom Erkennen also aus, und behauptet wird: schon das Erkennen bedeute Veränderung, ja es könne überhaupt nur erkannt werden, was zugleich vom Erkennenden verändert würde. Was Brecht versucht ist klar: abgewiesen werden soll die Existenz einer unabhängigen, an sich seienden Ding-Welt. Aber ist das nicht seit Kant eine weit geöffnete Tür? War es nicht Hegel, der die Annahme einer unabhängigen Ding-an-sich-Welt aufgelöst hatte, indem er das Ding-an-sich nicht mehr von der sogenannten Erscheinung, die es angeblich verursacht, trennte, sondern die angeblich hinter und über den Erscheinungen thronenden Dinge-an-sich als falsche Substanzen entlarvte, wie ich es oben am Flußbeispiel versucht habe zu zeigen?

Wenn Brecht an anderer Stelle schreibt, Dialektik sei eine »Denkmethode oder vielmehr eine zusammenhängende Folge intelligibler Methoden, welche es gestattet, gewisse starre Vorstellungen aufzulösen und gegen herrschende Ideologien die Praxis geltend zu machen« (GW 20, 152), oder wenn Brecht im »Me-ti« durchgehend mystisch von »Großer Methode« für die Dialektik und »Großer Ordnung« für den Aufbau des Sozialismus spricht, und zwar in überaus merkwürdiger Nachfolge Nietzsches,



der auch alles »groß« nannte, was er für wichtig hielt, so scheint dies den Verdacht entschieden zu vergrößern, daß Brecht die Dialektik lediglich als eine Methode des Denkens und des Sprechens ansieht, die es von sich aus gewährleistet, daß Veränderung eintritt; die Frage ist, ob Denken und Sprechen bereits das Eingreifen bedeuten können.

Um die Konsequenzen dieser Frage, wenn sie mit »Ja« beantwortet wird, wenigstens anzudeuten, möchte ich eine kurze Passage aus dem 1975 erschienenen Buch »Expressionismus« von Silvio Vietta und Hans-Georg Kemper zitieren; Vietta schreibt dort:

In den modernen Naturwissenschaften ist längst zur Selbstverständlichkeit geworden, daß eine »von uns, vom Menschen, unabhängige materielle Wirklichkeit« nicht einfach vorausgesetzt werden darf. Eine »von uns« unabhängige Wirklichkeit läßt sich streng genommen nicht einmal denken, weil die Kategorie der Wirklichkeit durch unsere Erfahrungs- und Denkformen bedingt und die Erkenntnis von Wirklichkeit durch das Beobachterschema des Subjekts vermittelt ist (Vietta/Kemper 1975, 12).

Für Vietta ist dies die Einleitung zum Finale seiner Ausführungen, die versuchen, den sogenannten Expressionismus als den Beginn der Moderne zu markieren, einer Moderne, die sich eben dadurch auszeichnet, daß der Glaube an eine unabhängige Wirklichkeit und vor allem ihre Erkenntnis desillusioniert sei, daß folglich die Welt für den Dichter auseinanderbreche und das Abbild verweigere, andererseits aber auch der Mensch seinen Halt verliere. Dissoziation wird das Zauberwort für das angebliche Wesen der »Moderne«. Zur Beglaubigung seiner erkenntnistheoretischen Voraussetzung beruft sich Vietta auf die »Deutsche Ideologie«, nach der der »Hauptmangel alles bisherigen Materialismus« — wie Marx bezogen auf Feuerbach ausführt — es gewesen sei, daß die Wirklichkeit nur »unter der Form des Objekts«, »nicht aber als sinnlich-menschliche Tätigkeit, Praxis« aufgefaßt worden wäre (MEW 3,5; vgl. vor allem auch 39ff.). Viettas Berufung geschieht zu unrecht: Marx und Engels zeigen an der zitierten Stelle nicht, daß »die Erkenntnis von Wirklichkeit durch das Beobachterschema des Subjekts vermittelt« sei, sondern sie halten Feuerbach vor, er rede dauernd von Natur und von vom Menschen unabhängigen Objekten, wo es sich längst um menschliche Produkte, um Geschichte handelt; die sinnlich-menschliche Tätigkeit und Praxis bezeichnet nicht Erfahrungs- und Denkformen, sondern die den Menschen begegnende und von ihm produzierte Realität selbst. Den Materialismus, den Vietta mit Marx und Engels abzuschern meint, hat er selbst längst aufgegeben, wenn er eine »von uns« unabhängige Wirklichkeit, und das heißt: von den Denkformen unabhängige Wirklichkeit, leugnet; danach legten sich die Kategorien des Denkens so über die Sachen, daß ihre Objektivität darunter verschwindet und nur noch das greifbar, begreifbar wird, was in den Kategorien schon vorgegeben ist. Erkennen wäre also insofern bereits Veränderung, Eingreifen, als es seine Kategorien über das Zu-

Erkennende stülpt, ihm seine Form aufprägt. Oder gelehrter ausgedrückt — nach dem Vorbild eines der jüngsten Bücher über die »Philosophischen Grundlagen und Implikationen« im Werk Brechts — es ist die *forma mentis*, die Form des Geistes, die sich an den Dingen offenbart (Ludwig 1975, 2ff.; vgl. »Klappentext« der Rückenseite).

Es ließe sich noch mehr dazu sagen; festzuhalten ist hier: solch kategoriales Denken ist weder dialektisch — denn die Vermittlung von Subjekt und Objekt ist nur scheinbar, in Wirklichkeit ist das Subjekt mit seinen Kategorien vorausgesetzt — noch materialistisch; es leistet vielmehr einem allgemeinen Relativismus Vorschub, mit dem nicht nur die ja in Wahrheit gemeinte spätkapitalistische Gesellschaft als unumgänglich und notwendig rationalisiert wird — gefunden werden z.B. für die Lyrik Kennzeichen wie »Vereinsamung«, »Angst«, »Dunkelheit« oder »Suggestion (Friedrich 1956, passim) —, sondern mit dem auch der jeweilige Parteistandpunkt als objektiver hypostasierbar wird; die tatsächlichen Widersprüche werden dadurch verschleiert, daß sie dem Denken kategorial zugeschlagen werden. Verbindliche historische Wahrheit gibt es nicht, Meinungen treten an ihre Stelle; und dies, weil es angeblich das »Wesen der Moderne« ist, auf objektive, vom Beobachterschema unabhängige Wirklichkeit rational zu verzichten.

Der Hinweis auf diese Publikation über den Expressionismus — es gäbe noch viele Beispiele mehr anzuführen —, sollte nicht Brecht auf diesen Irrationalismus verpflichten, wohl aber zeigen, welche Richtung die Dialektik einschlagen kann, wenn sie als bloße, die Dinge schon verändernde »Methode« beschrieben wird. Aber auch der Hinweis darauf, daß Brecht *nicht* — wie das Beispiel Viettas — unhistorisch verfährt, sondern die grundsätzliche Frage nach den Bedingungen von Erkenntnis der Wirklichkeit in eine historische transponiert — also nicht nach dem Ding-an-sich fragt, sondern nach bestimmten Dingen, historischen, sich verändernden Dingen, hebt noch nicht die Grundsätzlichkeit der Aussage auf, daß Erkennen zugleich Veränderung bedeute, wie es überhaupt bezeichnend ist, daß Brecht die erkenntnistheoretische Frage immer wieder stellt, obwohl ihm doch hätte klar sein können, daß der dialektische Materialismus die Erkenntnistheorie beseitigt hat, weil er das historisch und im Prozeß sieht, was die Erkenntnistheorie grundsätzlich und für immer festhalten möchte. Die Einsicht, daß die den Menschen begegnende Wirklichkeit nicht nur (fast ausschließlich) das materielle Produkt der Menschen ist — und wenn es nicht materiell ist, auf Materielles zurückzuführen ist — und daß dieses Produkt zugleich geschichtlich ist, hebt die grundsätzliche Frage nach den Bedingungen von Erkenntnis auf. Es sieht so aus, als trage die erkenntnistheoretische Fragestellung die idealistische Antwort bereits in sich, die bei Brecht darin besteht, Veränderung um jeden Preis zu fordern.

Davon ist auch die Definition des eingreifenden Denkens betroffen; so wenn Brecht fordert, dem Denken mehr Einfluß zu gewähren, und dabei den Satz formuliert:

In Wirklichkeit denkt der von der Wirtschaft geknebelte aber nur dann frei, wenn er sich in Gedanken befreit, und zwar von der Wirtschaft (GW 20, 158).

Dies erinnert sehr an die Mystik des Lieds »Die Gedanken sind frei«, mit dem man uns auf der Schule genervt hat und dessen dritte Strophe lautet:

Und sperrt man mich ein im finstern Kerker,  
das sind rein vergebliche Werke!  
Denn meine Gedanken  
Zerreißen die Schranken  
Und Mauern entzwei:  
Die Gedanken sind frei.

Schön wär's. In Wirklichkeit erhält der Satz Brechts seine materialistische Fassung nur, wenn man ihn eingreifend so umstellt:

In Wirklichkeit denkt der von der Wirtschaft geknebelte aber nur dann frei, wenn er sich von *dieser* Wirtschaft befreit, und zwar in der Wirklichkeit.

Brechts Formulierung bezeichnet ein Eingreifen im Denken, das belanglos bleibt, wie dieses Denken, dieses isolierte Denken selbst; es verißt über seinem angeblichen Einfluß die Wirklichkeit ebenso wie die Dichter, von denen er selbst sagt, daß sie dem Leser die Welt vergessen machten über dem Buch, das sie beschreiben sollte.

Aber es gibt auch ganz andere Sätze Brechts. »Man kann die Dinge«, so formuliert Brecht, »erkennen, indem man sie ändert« (GW 20, 172). Die Modifikation gegenüber der im Zusammenhang mit Kant formulierten Sätze liegt darin, daß nicht mehr behauptet wird, daß das Denken zugleich ein Verändern darstelle, sondern, daß erkannt werden kann, indem geändert wird. Das aber meint konkret: indem die Wirklichkeit auf die Probe gestellt, indem experimentiert wird.

Auch die Vermittlung von Subjekt und Objekt, von Denken und Sein wird anders gelöst, wenn man zum »Buch der Wendungen« übergeht und dort liest:

Viele verstehen anfänglich die *Große Methode* nicht, weil sie von den beiden Parteien Betrachter und Betrachtetem nur die eine ernst nehmen, nämlich das Betrachtete, und unserem Denken da eine Ungenauigkeit und Flüchtigkeit zuschreiben, die dem bedachten Ding fehlt. Aber diese Ungenauigkeit und Flüchtigkeit fehlt dem bedachten Ding nicht, und unser Denken ist so nicht mangelhaft, wenn es flüchtig und ungenau ist, sondern richtig, indem es gerade dadurch die Aussicht hat, der Natur zu befehlen, daß es ihr gehorcht (GW 12, 493).

Das Denken hat die Aussicht, der Natur zu befehlen, wenn es der Natur gehorcht; wenn also das Denken sich der Natur aussetzt, sich ihr anpaßt, hat es, das Denken, auch die Möglichkeit, sie, die Natur, beherrschen zu lernen (es handelt sich dabei um Francis Bacons Satz aus dem 'Novum Organum': »Natura enim non nisi parendo vincitur«, der das

Prinzip neuzeitlichen Wissenschaftens — gegenüber und im Gegensatz zur aristotelischen Physik — formuliert); oder anders gesagt: das Denken schafft, wenn es richtig ist, die Voraussetzung dazu, die Natur zu beherrschen. — Diesem Passus geht voraus das Hegelsche Beispiel mit der Blume aus der »Phänomenologie«; und zwar führt Brecht den Begriff der Knospe an, der seine Wahrheit darin findet, zum Begriff der Blüte überzugehen, also sich selbst negiert und aufhebt, um zu seiner Wahrheit zu kommen. Brecht argumentiert hier jedoch nur scheinbar mit Hegel und von Hegel aus, wenn er zunächst die Flüchtigkeit, die dem Begriff der Knospe anhaftet, nämlich die noch nicht entwickelte Blüte zu sein, als Flüchtigkeit bloß des Begriffs ausweist; vielmehr zeigt er auf die Kongruenz von Denken und Natur, indem er die reale Vermittlung von Betrachter und Betrachtetem herstellt: nicht stülpt das Denken seine Kategorien so über die Wirklichkeit, präformiert das Denken die Wirklichkeit so, daß sie selbst nicht in ihrem Sein erkennbar, ja ihr Begriff selbst nicht einmal denkbar wird: sondern das Denken bezieht sine Wahrheit von der Wirklichkeit selbst, bzw. die Flüchtigkeit und scheinbare Ungenauigkeit des Begriffs sind keine bloß des Denkens und des Sprechens, sie sind vielmehr Kennzeichen der Dinge selbst, wobei für den Terminus der »Dinge« oder auch der »Natur« von der Brecht spricht, besser zu setzen wäre »die historische Prozesse«, um die es ja in Wirklichkeit geht.

Dementsprechend erhält auch das »Eingreifen« einen anderen Sinn; Brecht definiert: »Das eingreifende Denken. Praktikable Definitionen: solche Definitionen, die die Handhabung des definierten Feldes gestatten.« (GW 20, 168) Hier wird das Denken nicht mehr als selbst-eingreifend beschrieben, sondern es stellt die Bildung eines Bewußtseins dar, das die Handhabung, die Praxis also ermöglicht: das Denken geht dem realen Eingreifen voraus, das Denken ermöglicht das Eingreifen, aber nicht im Denken, sondern in der Wirklichkeit.

Auch die Veränderung, die sich zunächst an das Denken geheftet hat, erfährt ihre Materialisierung, wenn Brecht schreibt:

Man kann also die Dinge nur deswegen erkennen, daß sie sich, und nur dort, wo sie sich verändern. Alles Seiende kommt zum Bewußtsein, indem es sich dagegen wehrt, nicht zu sein, ein Bestreben, das es in sich wahrnimmt und das zugleich das Bestreben ist, andere Verbindungen einzugehen (GW 20, 172).

Brecht argumentiert hier von den Sachen, vom Sein her: weil sich die Sachen ständig ändern und nur weil sie sich ständig ändern, ist auch ihre Erkenntnis möglich; denn änderten sie sich nicht, so wäre auch das Bewußtsein statisch, wären die Begriffe statisch, und es könnte also gar nicht zu einem Denken der Veränderung, der Veränderlichkeit kommen. Gerade die sich ändernde geschichtliche Wirklichkeit gewährleistet auch die Veränderlichkeit des Denkens, aber damit auch die Möglichkeit zu verändern.

So erhält das Eingreifen als Veränderung eine weitere Bedeutung, die nicht bedingt ist durch das Subjekt, durch das erkennende und betrachtende Bewußtsein: Das, was statisch bleibt, das, was sich als unveränderlich geriert, entzieht sich der Erkenntnis, weil es darin erschöpft zu sein scheint, was es ist. Anders gesagt: das Statische, Unveränderliche, Ewige ist zwar »bekannt«, aber nicht erkannt. Der Veränderungsbegriff, der zunächst mystisch erschien, erhält jetzt seine dialektische Bestimmung und bildet zugleich die Brücke zum zentralen Terminus der Brechtschen Kunst, der Verfremdung. »Das Bekannte ist überhaupt darum, weil es *bekannt* ist, nicht *erkannt*« (Hegel 1952, 28): dieser Satz Hegels diene Brecht, die Verfremdung zu beschreiben, indem auch sie darauf aus ist, aus etwas Bekanntem Erkanntes werden zu lassen (GW 15, 355): »Verfremdung als ein Verstehen (verstehen — nicht verstehen — verstehen), Negation der Negation« (GW 15, 360). Und damit wäre denn auch das »Eingreifen« wünschenswert präzisiert: das Denken, das eingreifende Denken schafft nicht nur die Voraussetzungen und die Möglichkeit, praktisch, in der Wirklichkeit einzugreifen, sondern das eingreifende Denken ergreift die Dinge, die Wirklichkeit bereits da, wo sie eingreifend sind, und zwar nicht im Denken wie Hegel, sondern in der Wirklichkeit.

Deutlich wird dies auch, wenn Brecht von den nicht-eingreifenden Denkern argumentiert:

In das Denken solcher Menschen [sagt Brecht] greift [...] die Welt nur mangelhaft ein; es kann nicht überraschen, wenn ihr Denken dann nicht mehr in die Welt eingreift (GW 20, 175).

Auch hier formuliert Brecht die Vermittlung nicht vom Subjekt, sondern vom Objekt her; richtiges, eingreifendes Denken zeichnet sich dadurch aus, daß es die Welt, das Sein ins Bewußtsein eingreifen läßt: dieses Denken folgt nicht seinen Gesetzen, seinen Kategorien, sondern allein den Gesetzen der Wirklichkeit, der Geschichte. Sich auf das Bewußtsein verlassen, hieße, sich mit dem Bekannten zufrieden zu geben, oder wie Brecht es ausdrückt: »das Gedachte mit dem Gedachten zu vergleichen«; dahinter freilich verschwinde der Denker, und die Nuance werde preiswert (GW 20, 167). Wenn das Bekannte entfremdet, fremd gemacht, negiert wird, damit es erkannt werden kann, so wird es darum noch nicht verändert: die Negation des Bekannten löst vielmehr die Substantialität des Bekannten auf, eine Substantialität, die ihm als falscher Schein anhaftet. Die Leistung des eingreifenden Denkens ist es also, sowohl theoretisch die Voraussetzung zu bilden, daß praktisch eingegriffen werden kann, als auch das Denken so den materiellen und historischen Prozessen anzupassen, daß die Dinge auch in ihrem realen Sein erkennbar werden, daß reales Bewußtsein entsteht.

Um dieses Ergebnis — das durchaus als vorläufiges anzusehen und das

aus den Widersprüchen des Brechtschen Philosophierens selbst entwickelt worden ist — um dieses Ergebnis noch etwas zu konkretisieren und andeutungsweise zu überprüfen, will ich abschließend noch kurz auf zwei Stücke von Brecht eingehen.

»Der gute Mensch von Sezuan« handelt davon, daß die Götter auf die Erde kommen, um ihr Produkt, die Erde nämlich, als ein gutes und wohlgeratenes Produkt zu rechtfertigen. Sie beschließen:

die Welt kann bleiben, wie sie ist, wenn genügend gute Menschen gefunden werden, die ein menschenwürdiges Dasein leben können (GW 4, 1492).

Die Rechtfertigung der göttlichen Weltordnung fällt so aus, daß Shen-Te, der einzige gute Mensch, der aufzutreiben ist, nur gut sein kann, wenn sie gleichzeitig als Shui-Ta, der Böse, auftritt, und also gezeigt wird, daß das Gute in dieser Welt nur durch das Böse möglich ist. Shen-Te verkörpert in den beiden Personen, die sie abwechselnd und sich gegenseitig ergänzend spielt, den realen Widerspruch der Welt. Aber die Götter sind am Ende nicht bereit, diesen Widerspruch als realen Widerspruch anzuerkennen, und sie heften sich stur an den angeblich »guten Menschen«, durch welchen sie ihre Welt gerechtfertigt meinen. Und also verabschieden sich die Götter mit den Worten:

Sollen wir eingestehen, daß unsere Gebote tödlich sind? Sollen wir verzichten auf unsere Gebote. *Verbissen*: Niemals! Soll die Welt geändert werden? Wie? Von wem? Nein, es ist alles in Ordnung! (GW 14, 1605)

In einem operettenhaften, bewußt kitschigen Schluß entfliehen die Götter auf einer rosa Wolke, die sich vom Himmel, der die Bühnendecke ist, herabgesenkt hat. »Sei nur gut«, rufen die Götter der verwirrten Shen-Te nach, »und alles wird gut werden!« Shen-Te bleibt mit dem realen Widerspruch der Welt allein; aber sie darf abundzu den Vetter Shui-Ta bemühen.

Der Widerspruch zwischen der göttlichen Weltordnung und der irdischen Realität wird einmal mehr auf Kosten der Menschen ausgetragen. Im Stück klingt der alte Theodizee-Gedanke an, nach dem der objektive Defekt auf das Verschulden der Menschen zurückgeführt und also gerechtfertigt wird. Leibniz zitiert in seiner Theodizee zustimmend Hugo Grotius: »Wir selbst sind die Ursachen unserer Leiden.« (Leibniz 1958, 260ff.) Das meint in bezug auf die göttliche, vorausgesetzte Ordnung der Welt: das Übel ist nicht deshalb in der Welt, weil die Ordnung nicht dem Menschen angemessen, die Welt selbst defekt wäre, sondern einzig, weil der Mensch das Gute nicht will. Entsprechend beraten die entfliehenden Götter Shen-Te: sei du nur gut, und alles wird gut. Einzig der Wille des einzelnen bestimme, ob die Welt gut oder böse ist; und so glauben sich denn auch die Götter aus der Affäre ziehen zu können. Dabei benutzen sie das Gerät, das in der alten Tragödie den guten Schluß durch das Eingreifen des deus ex machina, des Gottes aus der Maschine eben noch er-

möglichte, als Fluchtmittel: sie leugnen den objektiven Widerspruch, der ein realer Widerspruch *ihrer* Welt ist, und lassen den guten Mensch allein: er soll retten, was nicht zu retten ist.

In doppelter Hinsicht bleibt das Stück ohne Schluß: einmal, indem es gegen den traditionell möglichen Schluß, daß die Götter durch ihren Eingriff in die Welt den (guten) Menschen retten, negiert, zum andern, daß der objektive Widerspruch sowohl in der Person der Shen-Te, die zugleich Shui-Ta ist, bestehen bleibt, als auch in der gezeigten Welt selbst, die außer diesem halben guten Menschen nur Armut, Elend und Ausbeutung aufzuweisen hat, die es nicht erlauben, auch beim besten Willen nicht, gut zu sein. Und deshalb wird im Epilog dem Publikum empfohlen: »Verehrtes Publikum, los, such dir selbst den Schluß! Es muß ein guter da sein, muß, muß, muß!« (GW 4, 1607) Das Stück zeigt, daß der Wille zum Guten aufgrund der schlechten, desolaten Einrichtung der Welt ohne Chance bleibt, daß also das Gute nicht vom guten Menschen, sondern allein durch eine bessere Einrichtung der Welt gewährleistet sein kann. Was das Theater dabei vermochte, ist, den realen Widerspruch zu zeigen und zu zeigen, daß es auf dem Theater *keine* Lösung gibt; dabei ist das Theater gar nicht darauf angewiesen, vordergründig realistisch sein zu müssen: da können Götter auftreten, da kann die Bühnenmaschinerie bemüht werden, da kann sich ein Mensch in zwei Personen aufspalten (ohne deshalb schizophren sein zu müssen); entscheidend ist allein, daß der reale Widerspruch gezeigt wird, oder besser, brechtscher noch gesagt: daß auf den realen Widerspruch hingezeigt wird. Denn ebensowenig wie sich das Theater mit der Wirklichkeit verwechselt, ebensowenig verwechselt sich auch das realdialektische Denken mit der Wirklichkeit; und wie der Widerspruch nicht auf der Bühne zu lösen ist, so kann auch das Denken nicht die realen Widersprüche lösen: das kann nur die verändernde, geschichtliche Praxis selbst, und wie diese aussieht, weiß das Theater nicht, aber auch das Denken nicht; denn die Praxis setzt ihre Aufhebung voraus, und nur so bleiben sie realistisch.

Dem scheint nun unmittelbar der gute Schluß des »Kaukasischen Kreidekreises« zu widersprechen. Der humane Akt des Richters Azdak erkennt die Geschichte der Grusche und »ihres« Kindes an und führt damit zum guten Schluß; entsprechend schreibt Reinhold Grimm:

[Brecht] schuf eine Art *Gegenentwurf* zur ideologischen Tragödie [gemeint ist die »Maßnahme«], und das Stück, das auf diese Weise entstand, gehört sicher zu den schönsten. Es ist der »Kaukasische Kreidekreis« von 1945. Hier wird nicht mehr nach der Änderung der Wirklichkeit gefragt. Müde der Problematik seiner dichterischen Existenz, die ihm in ihrer ganzen Schwere vielleicht nicht einmal bewußt geworden ist, setzt Brecht sich über alle Schwierigkeiten hinweg, hebt er stillschweigend alle Begrenzungen auf. Er schafft das *Märchen*, die »goldene Legende«, von der er im »Guten Menschen von Sezuan« nur geträumt hatte, ohne sie verwirklichen zu können (Grimm 1965, 334).

Die gute Tat schlage diesmal dem guten Menschen nicht zum Verderben aus, und Azdak nehme mit seiner Rechtsprechung das Paradies vorweg. Schön wär's, kann man auch hier nur sagen. Zu meinen, dieser Schluß hebe alle Schwierigkeiten auf, läßt sich nur aus dem ungeheuren Bedürfnis erklären, mit den Scheinlösungen des Märchens zufrieden zu sein. Übersehen wird, daß Azdaks Richterspruch ein anarchischer Akt ist (Azdak muß daraufhin verschwinden); denn er hat als Richter ein Gesetz gebrochen, nach dem er Recht zu sprechen hatte. Azdak erkennt zwar an, was dem Verlauf des Stückes nach anerkannt sein sollte, aber die Gesellschaft, in der und für die Azdak Recht spricht, vollzieht es deshalb noch nicht nach, weil der Richter es vormacht. Gerade der märchenhafte Schluß, der außer kraft setzt, was real so nicht außer kraft zu setzen ist, zeigt auf die realen Widersprüche hin, indem er zwar das persönliche Problem löst, die Lösung des gesellschaftlichen aber den Zuschauern anheimstellt.

Überdies geht diesem Schluß eine andere Geschichte voraus, als Grimm sie suggeriert: es ist nicht die Geschichte eines guten Menschen (dieser Mensch muß zur Güte verführt werden), es geht auch nicht darum, mit der verführten Güte eine schlecht eingerichtete Welt zu rechtfertigen, sondern es soll gezeigt werden, daß die soziale Bindung zwischen Menschen humaner ist als die Blutsbindung, die auf das Blut ihr Besitzrecht gründet und durch das Blut meint, Besitz legitimieren zu können, und zwar sowohl in bezug auf Grundbesitz und Kapital, als auch in bezug auf Menschen; oder anders noch gesagt im Sinn des Vorspiels zum »Kaukasischen Kreidekreis«: es geht darum zu zeigen, daß dem Arbeiter, dem Bauern auch das Bearbeitete, die Produktionsmittel, der Boden gehören sollen, weil nur über die Arbeit auch das Besitzrecht zu erwerben ist, wobei dieses Besitzrecht nicht das alte Recht, sondern ein neues soziales Recht meint.

Der Erwerb freilich der Produktionsmittel geschieht nicht dadurch, daß man sich Märchen, goldene Legenden erzählt, sondern allein durch die Arbeit selbst, auf die die Moritat der Grusche mit ihrem Kind, das ihr Kind nicht ist und doch ihr Kind ist, hinweist, zeigt. Reinhold Grimm also wäre mit folgendem Gedicht von Brecht zu antworten:

Ja, wenn die Kinder Kinder blieben, dann  
 Könnte man ihnen immer Märchen erzählen  
 Da sie aber älter werden  
 Kann man es nicht (GW 19, 401).

Es geht in Brechts Dichtung nicht um das Erstellen von Bildern, von realistischen Abbildern der Wirklichkeit: das fordern nur die bürgerlichen Kritiker, die nicht eher zufrieden sind, bis das Bühnengeschehen so stimmig geworden, so abgerundet gemacht worden ist, daß es die Welt darüber vergessen macht, die sie doch zeigen soll. Die ganze Diskussion



um die sogenannte realistische Widerspiegelung der Wirklichkeit ist deshalb unnütz, weil in dem Moment, wo die Kunst die Wirklichkeit im Abbild ersetzen will, sie eben nicht mehr bei der Wirklichkeit, sondern bloß Ersatz ist; im »Buch der Wendung« — wieder ins Philosophische gewendet — heißt es dazu:

Me-ti sagte: Die Urteile, die auf Grund der Erfahrungen gewonnen werden, verknüpfen sich im allgemeinen nicht so, wie die Vorgänge, die zu den Erfahrungen führten. Die Vereinigung der Urteile ergibt nicht das genaue Bild der unter ihnen liegenden Vorgänge. Wenn zu viele Urteile miteinander verknüpft sind, ist das Zurückgreifen auf die Vorgänge oft sehr schwer. Es ist die ganze Welt, die ein Bild erzeugt, aber das Bild erfährt nicht die ganze Welt. Es ist besser, die Urteile an die Erfahrungen zu knüpfen, als an andere Urteile, wenn die Urteile den Zweck haben sollen, die Dinge zu beherrschen. Me-ti war gegen das Konstruieren zu vollständiger Weltbilder (GW 12, 463).

Oder lapidar mit dem Schlußabschnitt des »Kleinen Organons« gesagt: »Die Abbildungen nämlich müssen zurücktreten vor dem Abgebildeten« (GW 16, 700). In der Weigerung, vollständig sein zu wollen und damit eine Stimmigkeit zu suggerieren, die es außerhalb des Bildes nicht gibt, im Beharren darauf, die Realität nicht ersetzen zu wollen, vielmehr ständig auf sie zu verweisen und die geschaffenen Bilder, die eben keine Abbilder sind, durch die Realität ergänzen, aber auch überholen zu lassen, gewährleistet sich allein der Realismus. Der Glaube, die Umwandlung des Substantivs Philosophie in das Verb Philosophieren verwirkliche bereits die pragmatische Komponente der Philosophie, Denken als Veränderung, das ist die beruhigende Vergewisserung, daß man sich nicht aus dem Fauteuil zu erheben braucht, um Veränderung zu bewirken. Richtig verstandenes Denken — im Sinn von Brechts Me-ti — kann gegenüber der Kopf- und Geistesphilosophie der Tuis leisten, die Widersprüche der Sachen selbst bewußt zu machen, weil Bewußtsein und Sein, Denken und Wirklichkeit so aneinander hängen, daß das Denken eine Chance hat, die realen Widersprüche aufzudecken. Die Meinungen der Tuis wären so dispensiert.

Daraus ergibt sich auch der reale Sinn aus dem Gleichnis in der Tui-Schule, nach dem der Kongreß der Philosophen, der über die Wirklichkeit des Gelben Flusses zu befinden hatte, von diesem weggeschwemmt worden ist. In der Tui-Gesellschaft, in der es den Begriff einer produktiven Veränderung nicht gibt, in der vielmehr alle Hirnsäfte dazu verwendet werden, die bestehende Ordnung als die richtige zu legitimieren — wie es die Tui-Schule paradigmatisch im Senken und Heben des Freßnapfes vorführt und jede Lüge, jede Verbrämung der Wirklichkeit mit der Aussicht belohnt wird, sich den Wanst füllen zu dürfen — in einer solchen Gesellschaft ist die Aussicht, daß die Philosophen — anstatt über die Realität des Gelben Flusses zu sinnieren — Hand anlegten unrealistisch. Dafür gibt es nur eins, und dafür ist die Überschwemmung auch Metapher, die in den folgenden Versen von Brecht eingelöst wird:

Der Damm schreit im Frühjahr:  
 Der Fluß gebraucht Gewalt!  
 Aber der Fluß antwortet ihm: und was  
 Gebrauchst du das ganze Jahr? (GW 9, 801)

Nicht durch Erkennen wird verändert, sondern auf die Erkenntnis, auf die Erkenntnis der Wirklichkeit folgt die praktische Veränderung; ebenso deutet die Überschwemmung des Gelben Flusses nicht auf seine mögliche Regulierung (auch ein Thema bei Brecht), sondern auf die Beseitigung seiner Dämme, *ihrer* Gewalt. Dieser *Eingriff der Wirklichkeit* in die Philosophie aber bedeutet zugleich ihre Aufhebung, oder genauer gesagt: die Aufhebung beider Philosophien: die eine, die der Tuis, wird von der neuen Wirklichkeit beseitigt, die andere, die eingreifende, hebt sich in der neuen Wirklichkeit auf — das aber war auch ihr Ziel.

### Anmerkungen

- 1 Der vorliegende Aufsatz stellt eine überarbeitete Fassung eines Vortrags dar, den ich am 14.12.1976 an der Universität Marburg gehalten habe.
- 2 Vgl. z.B. Brüggemann 1973, bes. 117ff. Zu beachten ist dabei auch die Rolle, die Brechts theoretische Schriften (als philosophische Schriften) bei der Selbstverständigung und Bewußtseinsbildung während der Studentenbewegung in Westdeutschland gespielt haben. Brecht nahm da — in nicht wenigen Fällen — den Platz ein, den die westdeutsche marxistische Philosophie nicht füllen konnte und den man sich von der ostdeutschen Philosophie nicht füllen lassen wollte: in dieser Hinsicht hatte Brecht auch, obwohl die Studentenbewegung (illusionär) an die Frankfurter Schule sich anschloß, schon früh eine kritischere (d.h. praxisnahe) Position formulieren helfen; freilich — das will der Aufsatz auch zeigen — ging das z.T. auch auf Brechts Kosten.

### Literaturverzeichnis

- Brecht, Bertolt, GW: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt/M. 1967.
- Brüggemann, Heinz, 1973: Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts, Reinbek bei Hamburg (Das neue Buch. 33).
- Friedrich, Hugo, 1956: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hamburg (rde. 25).
- Grimm, Reinhold, 1965: Ideologische Tragödie und Tragödie der Ideologie. Versuch über ein Lehrstück von Brecht, in: Deutsche Dramen von Gryphius bis Brecht = Interpretationen II (Hrsg. Jost Schillemeit), Frankfurt/M. (Fischer Bücherei. 699).
- Haug, Wolfgang Fritz, 1973a: Bestimmte Negation. »Das umwerfende Einverständnis des braven Soldaten Schwejk« und andere Aufsätze, Frankfurt/M. (Edition Suhrkamp. 607).
- ders., 1973b: Nützliche Lehren aus Brechts »Buch der Wendungen«, in: Bestimmte Negation.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1952: Phänomenologie des Geistes, Hamburg (Phil. Bibliothek. 114).
- ders., 1969: Werke 6 [Theorie Werkausgabe in 20 Bänden]. Wissenschaft der Logik II, Frankfurt/M.

- Knopf, Jan, 1974: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung, Frankfurt/M.
- Leibniz, 1958: Die Hauptwerke. Zusammengefaßt u. übertragen von Gerhard Krüger, Stuttgart (KTA. 112).
- Ludwig, Karl-Heinz, 1975: Bertolt Brecht. Philosophische Grundlagen und Implikationen seiner Dramaturgie, Bonn (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 177).
- Marx/Engels: Werke, Berlin/DDR 1958-1968 (zit. MEW).
- Mittenzwei, Werner, 1976: Der Dialektiker Brecht oder die Kunst, Me-ti zu lesen, in: Brechts Tui-Kritik. Aufsätze, Rezensionen, Geschichten (Hrsg. W.F. Haug), S.115-149 (Wiederabdruck), Karlsruhe (Argument-Sonderband AS 11).
- Nietzsche, Friedrich, 1964: Der Wille zur Macht, Stuttgart (= Werke 9).
- Riedel, Manfred, 1971: Bertolt Brecht und die Philosophie, in: Neue Rundschau 82, S.65-85.
- Ruoff, Karen, 1976: Tui oder Weiser? Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht, in: Brechts Tui-Kritik, Karlsruhe (Argument-Sonderband AS 11).
- Vietta, Silvio/Kemper, Hans-Georg, 1975: Expressionismus. München (UTB 362).
- Whorf, Benjamin Lee, 1963: Sprache, Denken, Wirklichkeit. Beitrag zur Metalinguistik und Sprachphilosophie (hrsg. u. übers. von Peter Krausser), Reinbek bei Hamburg (rde. 174).

Karen Ruoff

## Das Denkbare und die Denkware

### Zum Problem des eingreifenden Denkens

*Jetzt aber  
zeigt, was ihr erreicht habt  
Denn nur  
Das Erreichte ist wirklich.*  
(Brecht, GW 2, 606-7)\*

»Eingreifen« und »Denken« — das sind doch eher sich widersprechende als sich ergänzende Begriffe: oder soll etwa dem *Kopf* die *Handhabung* gelingen? Wenn für Brecht einen Gegenstand kritisch untersuchen ihn »in die Krise« bringen heißt (GW 20, 153), dann ist der brechtsche Begriff des eingreifenden Denkens in dieser Hinsicht als Gegenstand der Kritik sehr entgegenkommend — denn er scheint sich geradezu selber in die Krise zu treiben. Geht es hier bloß um ein angenehm aktivistisch klingendes Widerspruchswort, um einen eher programmatischen als wissenschaftlichen Begriff, der sich um die Aufmunterung handlungscheuer Intellektueller bemüht? Oder ist der Begriff vielleicht pragmatisch zu

\* Die Suhrkamp Ausgabe der gesammelten Werke wird durchgehend als GW Bandzahl, Seitenzahl zitiert.

verstehen — soll das Denken: eben etwas leisten, sich bezahlt machen: »unmittelbar verwertbares Wissen, das heißt eingreifendes Wissen...«? (GW 20, 146)

Der brechtsche Begriff des eingreifenden Denkens läßt sich nicht zuletzt deswegen schwer systematisieren, weil er hauptsächlich in Fragmenten und Notizen in Erscheinung tritt. Es scheint fast, als ob Becht dem Rat seines Me-Ti, der es empfahl, Sätze aus dem Zusammenhang zu reisen (GW 12, 471f.), schon vorbeugend Rechnung trägt, indem er hier von vornherein auf Zusammenhang verzichtet. Können Brechts Äußerungen zum eingreifenden Denken jedoch nicht als fertiges Denk-System aufgefaßt werden, so sind sie doch verständlich — und zwar im Zusammenhang seiner Analyse der Klassenbestimmung des Kopfarbeiters. Ohne diesen Kontext droht der Begriff zur voluntaristischen Platttheit bzw. zur pragmatischen Leerformel abzusinken.

Ist der Begriff des eingreifenden Denkens in gewissem Sinne (und zwar in Bezug auf Parteilichkeit) bejahend, so ist er auch — und wesentlich — verneinend. Eingreifendes Denken muß als Negation jenes Denkens verstanden werden, das — pardon! — eben *nicht* eingreift, des nicht-eingreifenden Denkens (vgl. GW 20, 175). Was sich zunächst als Tautologie ausnimmt, zeigt bei näherer Betrachtung eine durchaus ernstzunehmende Substanz. Denn die dialektische Verbundenheit von eingreifendem und nicht-eingreifendem Denken kann nur vor dem Hintergrund der brechtschen Analyse von Kopfarbeit in einer antagonistischen Gesellschaft verstanden werden. Brecht ist sich durchaus klar darüber, daß seine Aufforderung, nicht nicht-eingreifend zu denken, eine Zuwiderhandlung zur Klassenbestimmung des Intellektuellen beinhaltet.

Brecht definiert den Tui — dessen Namen er aus den umgestellten Silben »intellektuell« bildet — als den »Intellektuellen dieser Zeit der Märkte und Waren«, den »Vermieter des Intellekts« (GW 12, 611), und in der Sekundärliteratur wird oft gerade die Verkäuflichkeit des Denkens (d.h. ihre Zirkulation über Ware-Geld-Beziehungen) als das gesehen, was den Intellektuellen zum Tui macht. Wie an anderer Stelle gezeigt wurde (Ruoff 1976, 19), ist aber diese »Definition« zugleich enger und weiter als die Entwicklung des Tui-Begriffs in Brechts Schriften. Wesentlich ist nicht der Warencharakter des Wissens an sich, sondern das ihm zugrundeliegende Klasseninteresse.

Die Funktion des Tui ist historisch bestimmt. Mit der Entwicklung der gesellschaftlichen Arbeitsteilung klaffen die Interessen der Hand- und Kopfarbeiter auseinander. Der »Kopf« ist zur eigenen Reproduktion auf die Produkte fremder »Hände« angewiesen; da aber der Handarbeiter in der Klassengesellschaft nicht selber über sein Arbeitsprodukt verfügt, wird die Abhängigkeit des Intellektuellen vom Arbeitenden zur Abhängigkeit von den über das Produkt Verfügenden. Der Vermittler zwischen

den Gedanken und den Herrschenden ist also der »Bauch« des Intellektuellen — wie Galilei es ausdrückt, muß das Gehirn fähig sein, den Magen zu füllen (GW 3, 1259). Ohne anzunehmen, daß diese Funktionsbestimmung innerhalb einer Klassengesellschaft wegzudenken wäre, hat Brecht die Intellektuellen nichtsdestoweniger aufgefordert, im Interesse der Vielen zu denken — wobei er wußte, daß die meisten dies nicht fertigbringen würden (vgl. GW 12, 436f.; 18, 222f.; dazu Ruoff 1976, 23-25).

Im vorliegenden Heft geht Jan Knopf anhand einer Untersuchung des eingreifenden Denkens der von der Brecht-Forschung aufgeworfenen Frage nach, ob in den theoretischen Schriften und Notizen Brechts ein eigenständiges Philosophieren auszumachen sei, »das mehr ist als nur Selbstverständigung des Dichters und theoretische Vergewisserung der literarischen Arbeit.« Knopfs Analyse des eingreifenden Denkens geht vom richtigen — wenn auch verhängnisvoll verkürzten — Ansatz aus, vom Problem des Tui. Nach Knopf meint der Name Tui »die Intellektuellen, die bloßen Kopfarbeiter, also diejenigen Philosophen, die sich nicht von der Wirklichkeit, sondern lediglich von den Krisen ihres eigenen Hirns leiten lassen.«

Diese Beschreibung des Tui ist in verschiedener Hinsicht verfehlt. Erstens wird der Name Tui hier als Synonym für wirklichkeitsferne Philosophen verstanden. Obwohl Brecht freilich des öfteren gerade den Philosophen (und seinen älteren Verwandten, den Pfaffen) als Musterbeispiel des Tui wählt — man denke sowohl an den Philosophen in *Leben des Galilei* (GW 3, 1266ff.) wie auch an Brechts Einschätzungen von Horkheimer und Adorno im Arbeitsjournal, »das frankfurter soziologische institut (das mich zu dem TUIROMAN inspirierte)« (AJ 447; vgl. auch 404) — ist der Begriff Tui nicht deckungsgleich mit dem Begriff Philosoph. Weder muß ein Philosoph ein Tui sein, noch ein Tui unbedingt ein Philosoph. Zweitens werden bei Knopf als Alternativen gesetzt: das Sich-Leiten-Lassen entweder durch »die Wirklichkeit« (es fragt sich welche) oder durch das »eigene Hirn«. Brechts Tui läßt sich aber im Wesentlichen nicht vom eigenen Hirn, sondern vom eigenen »Bauch« leiten. Daß die Bedürfnisse des eigenen Bauches manchmal am ehesten durch eine wirklichkeitsverschleiende Hirnspielerei ihre Befriedigung finden mögen, heißt keineswegs, daß dieses Spiel selbst das erkenntnisleitende Interesse des nicht-eingreifend Denkenden ist.

Bürgerliche Kritiker haben schon lange vor Brecht das »Bauchdenken« gewisser Typen von Intellektuellen kritisiert — man denke etwa an Schillers Mahnungen gegen den »Brodgelehrten« in seiner Jenaer Antrittsrede (Schiller 1970, 360ff.) oder an Arno Holz' Klage aus dem *Buch der Zeit*:

Die sieben Weisen waren eure Väter,  
Doch euer Ohm ist Judas, der Verräter,

denn wie der Wind weht macht ihr tapfer Front,  
und euer Bauch ist eurer Horizont. (Holz 1972, 55)

Hier geht es keineswegs darum, ob diese Kritiker etwa Brechts Tui-Kritik antizipiert hätten. Schillers Unterscheidung z.B. zwischen dem »philosophischen Kopf«, der im Gegenstand des Geistes selber eine Belohnung findet, und dem »Brodgelehrten«, der »nur darum die Kräfte seines Geistes in Bewegung setzt, um dadurch seinen sinnlichen Zustand zu verbessern und eine kleinliche Ruhmsucht zu befriedigen«, wirkt gegenüber Brechts umfassenderer Tui-Kritik verharmlosend. Eine Position à la Schiller wird in den *Flüchtlingsgesprächen* am Beispiel des exilierten Intellektuellen Ziffel, der zwischen einem »Wissen um des Wissens willen« und dem Wissen, das »etwas einbringt«, unterscheidet, sogar parodiert.<sup>1</sup> Denn das eigentümliche der brechtschen Analyse war doch, daß der »philosophische Kopf« und der »Brodgelehrte« durchaus ähnliche Bäume haben können. Knopfs Fehler ist, die (von Brecht sicherlich oft verhöhnte) Hirnakrobatik, statt des dieser zugrundeliegenden, sich im »Bauchdenken« äußernden Abhängigkeitsverhältnisses zum Wesensmerkmal des Tui zu machen. Somit fällt Knopf nicht nur hinter die Intellektuellen-Kritik Brechts, sondern sogar hinter die Position gewisser bürgerlicher Kritiker zurück.

Es ist vielleicht diese Fehldeutung der brechtschen Tui-Kritik, die Knopf dazu verleitet, das eingreifende Denken als erkenntnistheoretisches Problem zu untersuchen. Knopf nimmt zunächst bezug auf die Geschichte des Philosophenkongresses im Kloster am Gelben Fluß aus *Turandot* (der tagte, um die Frage zu beantworten, »Ist der Gelbe Fluß wirklich, oder existiert er nur in den Köpfen?« — GW 5, 2212; weil aber während des Kongresses der Fluß über seine Ufer stieg und alle Kongreßteilnehmer wegschwemmte, konnte der Beweis, daß er wirklich existierte, nicht erbracht werden); er setzt sich dabei mit meiner Interpretation der Geschichte auseinander (vgl. Ruoff 1976). Die Geschichte habe ich in zwei Hinsichten erläutert: erstens wird m.E. die erkenntnistheoretische Frage nach der Identität von Denken und Sein als eine unproduktive gedeutet — erkenntnistheoretisch kann der Eingriff des Flusses seine Existenz nicht beweisen<sup>2</sup>; zweitens habe ich unter Miteinbeziehung einiger Brecht-Sätze (z.B. »Leben heißt für den Menschen, die Prozesse organisieren, denen er unterworfen ist« — GW 20, 144) darauf hingewiesen, daß die Wahl der bei Brecht immer wieder vorkommenden Flußmetapher hier auf einen anderen Anwendungsbereich des Denkens deutet, die den Menschen mehr nützen würde als der Philosophenstreit, nämlich die Beherrschung der Natur. Hieran knüpft Knopf mit einer undifferenzierten Zusammenfassung meines Standpunktes unter der Parole »die Philosophen als Dammbauer oder Erkenntnis als Veränderung« an. Mir geht es keineswegs darum, daß die *Philosophen* die Welt verändern, die Flüsse

regulieren sollen; genau diese Vereinfachung der 11. Feuerbachtheorie ist im selben Aufsatz problematisiert (Ruoff 1976, 43 u. Anm. 1). Daß es aber für die Kongreßteilnehmer wohl günstiger ausgefallen wäre, hätten sie anders, ja Fluß-regulierend zu denken gelernt, liegt auf der Hand. Die Formel »Denken als Veränderung« (die auf das Brecht-Zitat zurückgeht: »Man kann die Dinge erkennen, indem man sie ändert« — vgl. ebd., 29) dient Knopf nun als Sprungbrett für eine Untersuchung vermeintlicher Affinitäten zwischen Brecht und einer Reihe namhafter Theoretiker (Nietzsche, Hegel u.a.) in der Frage des Verhältnisses von Denken, Sprechen (welches »das in Sprache formulierte Denken meint und mit diesem praktisch zusammenfällt« — Knopf) und Wirklichkeit. Dabei verwandelt sich der Sinn des Satzes etwa so: ändert man nicht schon die Dinge, indem man sie erkennt? Die Sprache setzt nach Knopf Substanzen und Ursachen da, wo die Wirklichkeit keine Substanzen und Ursachen kennt. Als Beispiele führt er einige Sätze an — »der Fluß fließt« und den Nietzsche-Satz »der Blitz leuchtet« (er hätte ruhig auch den Brecht-Satz nehmen können, »und der regen regnete jeglichen tag« — AJ 284) — um zu demonstrieren, wie Sprache zu tautologischer Verdoppelung und Verfälschung zwingt: wo nur das »Fließen« zu bezeichnen war, erscheine »der Fluß, der fließt, ... als eine fingierte Substanz, die zugleich als Ursache eines Tuns, des Fließens, auftritt.« Als linguistisches Relativitätsprinzip zusammengefaßt: »die Sprache selbst [ist] gar nicht in der Lage..., die Wirklichkeit je zu erfassen, weil die Sprache von sich aus verfälscht, indem sie Substanzen fingiert, die keine Entsprechung in der Wirklichkeit haben.« (Knopf) Obwohl Knopf nicht ausdrücklich behauptet, daß Brechts Begriff des eingreifenden Denkens eine sprachlich bedingte Änderung der Wirklichkeit dieser Art bezeichnen will, bestärkt er zunächst einmal diese Vermutung. So scheinen nach Knopf gewisse Äußerungen Brechts »den Verdacht entschieden zu vergrößern, daß Brecht die Dialektik lediglich als eine Methode des Denkens und des Sprechens ansieht, die es von sich aus gewährleistet, daß Veränderung eintritt; die Frage ist, ob Denken und Sprechen bereits das Eingreifen bedeuten können.« Dies ist aber m.E. eben *nicht* die Frage. Nachdem Knopf sich in breiten Gefilden erkenntnistheoretischer Überlegungen genüsslich ausgeweidet hat, kommt er auch endlich zur Sache: »nicht durch Erkennen wird verändert, sondern auf die Erkenntnis, auf die Erkenntnis der Wirklichkeit folgt die praktische Veränderung« (ebd.). Was diese Feststellung und andere durchaus interessante Aspekte seines Aufsatzes mit der vorangegangenen erkenntnistheoretischen Modeschau zu tun hat, bleibt schleierhaft. Auf jeden Fall hatte es Brecht nicht nötig, sich dadurch als Theoretiker zu legitimieren, daß er sich erkenntnistheoretisch mit »den Großen« maß. In einem Aufsatz, der den Anspruch erhebt zu prüfen, ob im Konzept des eingreifenden Denkens die Ansätze zu einer nicht nur

denkerisch bedeutenden Theorie bei Brecht vorliegen, ist diese geistes- und wissenschaftliche Untersuchungslinie eher hinderlich als fördernd. Fazit: Hierüchthe brechtschen Denkens sind nicht vom (Stamm)baum der Erntik an (theoretiker) zu pflücken.

losophir scheint, daß andere Ansprüche an Intellektuelle — die toten wie die lebenden — gestellt werden müssen. Der Prüfstein der Aktualität muß sein, ob von Brecht, einem großen Lehrer seiner Zeit, noch gelernt werden kann. Die Antwort auf diese Frage — und dies nicht nur in den beiden Deutschlanden — ist alles andere als selbstverständlich. So wird aus Frankreich dieser Tage berichtet: »Ein ganzes intellektuelles Publikum wendet sich von Brecht ab, der als Vereinfacher, Fälscher und als totalitär beurteilt wird.«<sup>3</sup> Brechts Relevanz für heutzutage Denkende kann nicht mit sterilen Bekenntnissen und frommen Leerformeln begründet werden. Man muß z.B. aufzeigen, was seine Aufforderung, eingreifend zu denken, für uns heute bedeutet bzw. bedeuten kann.

Von nicht-ingreifend Denkenden schreibt Brecht:

Was braucht der Kopf zu wissen, was die Hand tut, die ihm die Taschen füllt! Diese Leute [die dem Denken überhaupt kein Eingreifen zumuten — KR] sind gegen die Politik. Das bedeutet praktisch, daß sie für die Politik sind, die *mit* ihnen gemacht wird. Ihr Verhalten, selbst in ihrem Beruf, ist ein durchaus politisches (GW 20, 176).

Heißt dies aber nicht, daß auch das Denken der Nicht-Eingreifenden, so säuberlich unpolitisch zu sein sie sich einbilden mögen, insofern »umgriffen« ist, als es politischen Zwecken dient? Das, was nicht-ingreifendes vom eingreifenden Denken unterscheidet, ist also nicht, ob es »politisch« oder »apolitisch« ist, denn Denken ist für Brecht schlechthin ein politisches Verhalten<sup>4</sup>; auch das nur »anschauende« Denken ist nicht in einem Jenseits angesiedelt, wo es von gesellschaftlichen Interessen unberührt bliebe. Die Schwierigkeit der Begriffsbestimmung hängt damit zusammen, daß die bloßen Worte »eingreifen« und »Denken« für sich genommen den Sinn dessen, was der Begriff bezeichnen will, nicht hergeben. Die nähere Bestimmung des Begriffs ist aber auch dadurch erschwert, daß seine »Inhalte« nicht festgelegt sind. Viele Sätze Brechts deuten an, daß es keine Verhaltensschablonen für eingreifend Denkende, keine Tafel der Denkgebote geben kann. Eingreifendes Denken bestimmt sich anhand der jeweiligen Notwendigkeiten — es ist in diesem Sinne dem brechtschen Begriff der Haltung verwandt<sup>5</sup> — und zählt selber zu diesen Notwendigkeiten. »Das eingreifende Denken. Praktikable Definitionen: solche Definitionen, die die Handhabung des definierten Feldes gestatten. Unter den determinierenden Faktoren tritt immer das Verhalten des Definierenden auf.« (GW 20, 168) Hier hat Brecht »die« Definition vermieden; stattdessen beschreibt er das, was *praktikable* Definitionen zu leisten hätten. Eingreifendes Denken definiert sich dadurch, daß es zur Handhabung befähigt. Somit erscheint der Begriff als



Theorie der Praxis — und zugleich als Praxis dieser Theorie.

An anderen Stellen, die sich nicht ausdrücklich mit eingreifendem Denken befassen aber für diese Untersuchung produktiv sind, erläutert Brecht das Verhältnis von Praxis und Notwendigkeit. Bezugnehmend auf den Objektivismus, der abzulehnen ist, weil er Sätze setzt, die »durch jedes Handeln rektifiziert werden«, schreibt Brecht über die Notwendigkeit: »Wenn du die Notwendigkeit einer Reihe von Tatsachen feststellst, so vergiß nicht, daß du selbst auch eine dieser Tatsachen bist, und bestimme die Notwendigkeit möglichst genau, sie braucht nämlich, um eine Notwendigkeit zu sein, ganz bestimmtes Handeln.« (GW 20, 69; vgl. auch 156) Hier hat man also mit einem Begriff der Notwendigkeit zu tun, der nichts mit einer Geschichtsautomatik gemein hat; es ist eine von Menschen zu machende Notwendigkeit. Die Notiz »Brechtisierung« beschreibt verschiedene Arten von Notwendigkeit; hier wird gegen einen objektivistischen, letztendlich apologetischen Standpunkt argumentiert. »Wenn einer anfängt von der Notwendigkeit zu reden, und daß Anfang und Grenze des menschlichen Handelns durch unüberwindliche geschichtliche Tendenzen festgelegt sei, widersprich ihm ... Du mußt aber genau auseinanderlegen, was gegeben ist, genau feststellen, welche gesellschaftlich-ökonomische Formation zugrunde liegt und welche Gegensätze in ihr erzeugt werden. Enthülle die Klassengegensätze, damit bestimmst du deinen Standpunkt ... Begnüge dich nie mit der Rede von der Notwendigkeit, sondern stelle klar, welche Klasse gerade diese Notwendigkeit festlegt.« (GW 20, 68) Notwendigkeiten sind aber nicht im voluntaristischen Sinne »festlegbar«. Wenn Marx betonte, daß die Menschen ihre Geschichte machen, so vergaß er nicht, zu erwähnen, daß sie es nicht aus freien Stücken tun (vgl. MEW 8, 115). Brecht meint nicht, daß Notwendigkeit beliebig manipulierbar ist, sondern daß die Gesellschaft — auch ihre Klassenkonstellationen — ein menschliches Produkt ist; gesucht werden Möglichkeiten der Beeinflussung. »Zu lernen ist: Wann greift ein Satz ein?« (GW 20, 173).

Unter dem Titel »Die Lehre von den eingreifenden Sätzen (praktikable Definitionen)« (GW 20, 172f.) bespricht Brecht als Beispiel den Satz, »die Dinge werden und vergehen«. Nach Brecht kann dieser Satz »belegt« werden und kann eingreifend sein, »wenn man ihn so stellt und formt, daß er eben eingreift.« Schön — aber noch einmal: Wie kann er eingreifen? Nur dadurch, daß hervorgehoben wird, inwiefern die Dinge nicht von alleine, sondern »durch uns oder solche wie wir oder andere« (und wer braucht sich dadurch ausgeschlossen zu fühlen?) werden und vergehen; der Satz greift ein, »wenn er *bestritten* wird« (Hervorhebung KR). An anderer Stelle argumentiert Brecht in ähnlicher Weise gegen die Mutmaßung, daß es für jedes geschichtliche Ereignis zureichende Gründe geben müsse, damit es zustande kommt (GW 20, 156). »In Wirklichkeit

gab es ... widersprechende Tendenzen, die *streitbar* entschieden wurden, das ist viel weniger.« (Ebd. — Hervorhebung KR) In diesem Bestritten-Sein steckt nicht nur die Erkenntnis, daß Geschichte von Menschen gemacht wird, sondern auch die Frage, wessen Interessen geltend gemacht werden: die unseren — oder die anderen?

Kommen wir auf die Fragen zurück, die am Anfang dieses Aufsatzes gestellt wurden, so sehen wir, daß das, was für Brecht die Brauchbarkeit des eingreifenden von der des pragmatischen Denkens unterscheidet, ist, daß es auf die Befähigung zur Kontrolle der gesellschaftlichen Lebensbedingungen durch die Vielen hinarbeitet, die nur mit der Aufhebung kapitalistischer Verhältnisse einhergehen kann: »Die bürgerlich bestimmte Menschheit muß, um sich als Menschheit zu halten, das Bürgerliche aufgeben.« (GW 20, 159) Brecht schreibt, daß nur eine Schicht »bereit« ist, die Interessen der Menschheit (hier »aller«) zu vertreten: das Proletariat, das allerdings »erst organisiert und dazu instand gesetzt werden« muß (GW 20, 236). Diese Instandsetzung und Organisation wären Aufgaben für eingreifend Denkende. So wird die Wichtigkeit des Lehrens und des Lernens (auch seitens der Lehrer) bei Brecht immer wieder betont — »Die Sätze müssen aus den Köpfen auf die Tafeln.« (GW 20, 173) Die Rolle der Intellektuellen im Veränderungsprozeß wird eine durchaus *intellektuelle* sein (GW 20, 53): ihre Solidarität mit den Vielen beweist sich nicht im bloßen »Mittun« oder im Untertauchen ins Proletariat (GW 20, 52f.), sondern durch die intellektuell bleibenden Arbeiten des Lehrens, Lernens, Mitteilens, Verstehens. Das eingreifende Denken fungiert Praxis-orientierend, es wird nicht irgendwie durch Praxis ersetzt: »Eingreifendes Denken ist nicht nur in Wirtschaft eingreifendes Denken, sondern vor allem in Hinblick auf Wirtschaft *im Denken* eingreifendes Denken.« (GW 20, 158 — Hervorhebung KR)<sup>6</sup> Der Fortschritt wird nicht nur erkämpft, sondern auch erdacht; dem Eingriff geht die Einsicht notwendig voraus.

»Eingreifend Denkende« brauchen nicht unbedingt »Intellektuelle« im Sinne der gesellschaftlichen Arbeitsteilung, schon gar nicht Akademiker zu sein. Brechts Unterscheidung zwischen Tui und »Weiser«, zwischen dem Berufs- und dem Volksphilosophen, schon sein Begriff des »Lehrers« zeigen, daß eine eingreifende Kopfarbeit nicht ausschließlich Sache der Kopfarbeiter ist. Aber der Widerspruch bleibt: die intellektuellen Fähigkeiten und die historisch-gesellschaftsverändernde Handlungsmöglichkeit (vgl. oben) existieren zunächst auseinander. Eine »Lösung«, die in Wirklichkeit keine ist, wäre, die Handarbeiter zu Erfüllern einer von Intellektuellen ausgedachten »Mission« zu machen. Auch dieses Thema hat Brecht behandelt. In schlechteren Zeiten als unserer, ließ Brecht den geflüchteten Arbeiter Kalle sich beim Intellektuellen Ziffel beklagen (der gerade eine vermeintliche Zusammenfassung der von ihm nicht sehr hoch

angesehenen marxistischen Theorie mit den Worten abschließt: »So kommt der Prolet zu seiner Mission, die Menschheit auf eine höhere Stufe zu heben.«). Kalle: »Gegen diese Mission bin ich immer gewesen, sozusagen instinktiv... Sie denken sich einen Idealstaat aus, und wir sollen ihn schaffen ... Wir sollen die Menschheit retten, aber wer ist das? Das sind Sie.« (GW 14, 144f.; vgl. dazu 20, 50) In der verblüfften Erwiderung Ziffels kommt, so meine ich, die Ratlosigkeit nicht nur *damaliger* Intellektueller zum Ausdruck: »Versteh ich Sie recht: Sie weigern sich, die Menschheit zu befreien?« (GW 14, 144f.; vgl. dazu 20, 52).

Sich fragend, wozu das Proletariat die Intellektuellen braucht, schrieb Brecht: »... in den nichtrevolutionären Situationen kann eine revolutionäre Intelligenz die Revolution in Permanenz halten.« (GW 20, 54) Die in-Permanenz-Haltung des bislang nur Potentiellen? Eine, wenn nicht immer undenkbar, so doch oft undankbare Aufgabe. Es ist die Aufforderung, wenn die Bedingungen des Lebens nicht zur Veränderung drängen, trotzdem so zu arbeiten, daß Not-Wendigkeiten möglich bleiben, möglich werden.

### Anmerkungen

- 1 Ziffel setzt dem schlechten Nützlich-Sein des Denkens eine selbstbefriedigende Nutzlosigkeit als Ideal gegenüber. Vgl. GW 14, 1431-1433 und Ruoff 1976, 21f.
- 2 Eine Erkenntnistheorie, die so strukturiert ist, daß das Denken isoliert vom menschlichen Handeln betrachtet wird, läßt solche Beweise nicht zu. Für die Behandlung dieses Problems in Brecht, vgl. GW 12, 439ff.; GW 20, 143; Ruoff 1976, 25ff.
- 3 Magazine littéraire, 125. Anlaß dieser Feststellung ist das Widerrufs-Buch von Guy Scarpetta, *Brecht ou le soldat mort*, 1979.
- 4 Brecht hat das Denken an vielen Stellen als ein Verhalten beschrieben. Vgl. GW 20, 166-168, 170.
- 5 Herr Keuner sagt z.B.: »Was ich da sage: daß die Haltung die Taten macht, das möge so sein. Aber die Notwendigkeiten müßt ihr ordnen, daß es so werde«, GW 12, 409; für eine Diskussion des Haltungsbegriffes vgl. Ruoff 1976, 38ff.
- 6 Wenn Brecht in derselben Notiz schreibt, »In Wirklichkeit denkt der von der Wirtschaft Geknebelte ... nur dann frei, wenn er sich in Gedanken befreit, und zwar von der Wirtschaft« (GW 20, 158), bezeichnet dies für Knopf ein »Eingreifen im Denken, das belanglos bleibt, wie dieses Denken, dieses isolierte Denken selbst« (Knopf). Der Satz erhalte seine »materialistische Fassung« nur, wenn man ihn eingreifend so umstelle: »In Wirklichkeit denkt der von der Wirtschaft Geknebelte aber nur dann frei, wenn er sich von *dieser* Wirtschaft befreit und zwar in der Wirklichkeit« (ebd.). Zunächst muß klar gestellt werden, daß es sich um mehr als eine »Fassung« handelt — es ist in der Tat ein vollkommen anderer Satz, der einen ganz anderen Sinn abgibt. Wie soll der von der Wirtschaft Geknebelte durch das Knopfloch der Selbstbefreiung klettern, wenn seine Gedanken solange gefesselt bleiben müssen, bis die Befreiung irgendwie eintritt? Wie der im Haupttext zitierte Satz dieser Notiz deutlich zeigt, ist sich Brecht durchaus im Klaren darüber, daß das

eingreifende Denken vor allem »im Denken« eingreifen muß. Brecht plädiert dafür, daß dem Denken ein Einfluß gewährt wird — was auch heißt, daß vom Denken verlangt wird, daß es Einfluß ausübt (GW 20, 158).

### Literaturverzeichnis

- Brecht, Bertolt, 1974, AJ: Arbeitsjournal. Frankfurt/M.  
 ders., 1967, GW: Gesammelte Werke in 20 Bänden. Frankfurt/M.  
 Holz, Arno, 1962: Werke. Neuwied.  
 Knopf, Jan, 1980: Eingreifendes Denken als Realdialektik (im vorliegenden Heft).  
 Magazine littéraire, No. 159-160, April 1980, Paris.  
 Marx/Engels: Werke, Berlin (DDR) 1958-1968 (zit. MEW).  
 Ruoff, Karen, 1976: Tui oder Weiser? Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht, in:  
 Brechts Tui-Kritik. Argument-Sonderband AS 11, Berlin/West.  
 Schiller, Friedrich, 1970: Werke. Nationalausgabe, Bd.17, Weimar 1970.

Dieter Thiele

## Brecht und der 17. Juni 1953

Eine Zeitungsmeldung, der zufolge sich die »Berliner Vereinigung für Menschenrechte« gegen die »Umbenennung der '3. Oberschule' in Spandau in 'Bertolt-Brecht-Oberschule' wendet«, mag angesichts ähnlicher Namensklaubereien im bundesdeutschen Herbst<sup>1</sup> kaum noch Kopfschütteln verursachen. Liest man weiter die schlagende Begründung dieser Menschenfreunde, daß »gegen die Verwendung des Namens Brecht im Hinblick auf seine Ergebnheitsbekundungen anlässlich des Volksaufstandes am 17. Juni 1953 gegenüber der SED und Walter Ulbricht erhebliche Bedenken'« (Frankfurter Rundschau 22.2.79) bestehen, wird man an Meldungen aus der Ära des lauwarmen Krieges erinnert. Sie stammt indes vom 22.2.1979, just aus der Zeit also, da sich wenige unbelehrbare Holocaust-Geschädigte noch fragen, warum das Konterfei der Blut-und-Boden-Dichterin Agnes Miegel zu Ehren ihres 100. Geburtstages unsere Briefe schmückt, nicht aber dasjenige des gleichaltrigen Juden Albert Einstein (vgl. Leserbriefdiskussion, Frankfurter Rundschau 23.2.79 u. 10.3.79). Nun kann dem Brecht-Philologen solcher Personenkult eh egal sein, weniger aber der Sachgehalt der Begründung, mit der der Name des Stückeschreibers zum roten Ampellicht gemacht wird. Was hier nämlich als nicht mehr hinterfragbares Argument erscheint, ist einer der zentralen Streitpunkte um Brechts politischen Standpunkt überhaupt, wobei die Gegenposition, die den mahnenden Regime-Kritiker entdeckt hat, sogar

ein quantitatives Plus verbucht. Diese jetzt schon ins dritte Jahrzehnt gehende Auseinandersetzung ist jedoch bei politischen Fragen nicht stehen geblieben, sondern hat ihre Argumente vor allem von den Verfechtern der Regimekritiker-Theorie auf ein Gedicht aus dem Jahre 1953 bezogen. Dieses Gedicht, »Die Lösung« aus den »Buckower Elegien«, erscheint in seiner Aussage allerdings so eindeutig, daß es meist nur als Dokument, hinter dem die philologische Deutung zu verschwinden hatte, benutzt wurde. Geradezu charakteristisch für dieses Verfahren ist die Tatsache, daß jene verinnerlichten Germanisten, die gewöhnlich politische und ästhetische Sphäre fein säuberlich zu trennen suchen, den politischen Brecht da entdecken, wo er in *ihre* Interessen zu passen scheint. Die Forschungsliteratur zu diesem Brecht-Gedicht ist so unfreiwillig zum Lehrstück über die Sackgassen und Fehlurteile einer Literaturwissenschaft geworden, die (materialistisch oder bürgerlich) ihre hermeneutischen Verpflichtungen vergessen hat.

#### DIE LÖSUNG

Nach dem Aufstand des 17. Juni  
 Ließ der Sekretär des Schriftstellerverbands  
 In der Stalinallee Flugblätter verteilen  
 Auf denen zu lesen war, daß das Volk  
 Das Vertrauen der Regierung verscherzt habe  
 Und es nur durch verdoppelte Arbeit  
 Zurückerobern könne. Wäre es da  
 Nicht doch einfacher, die Regierung  
 Löste das Volk auf und  
 Wählte ein anderes? (GW 10/1009f.)<sup>2</sup>

Die semantische Einfachheit der beiden Sätze hat zumindest darüber einen Konsens ermöglicht, daß im Gedicht Kritik formuliert ist. Aber gegen wen oder was? Franz Norbert Mennemeier meint, es richte sich, »mit der Geste anklagenden Hohns, gegen undemokratische Verhaltensweisen in herrschenden DDR-Schichten«. »Dies ist kein anti-sozialistisches, anti-marxistisches Gedicht«, heißt es weiter, »auch nicht eines, das die Verfassung drüben als solche angriffe, wohl aber ist es eines, das die Perversionen in der Verwirklichung dieser Verfassung bloßstellt und das an die nicht nur im Osten leicht vergessene Tatsache erinnert, daß Demokratie Herrschaft des Volkes und nicht seiner Vertreter bedeutet.« (Mennemeier 1971, 71) Was bei Mennemeier in differenzierender Absicht noch im vagen bleibt, ist bei anderen Autoren deutlich ausgesprochen. Albrecht Schöne sieht in der »Lösung« einen mit »sarkastischer Ironie« vorgebrachten Vorschlag an die »Machthaber« (Schöne 1965, 36), Walter Muschg meint, das Gedicht »verhöhnt das Vorgehen der Regierung gegen den Aufstand in der Stalinallee« (Muschg 1961, 362), eine »höhnische Wendung«, diesmal konkret gegen die »Ostdeutschen Machthaber«, sieht auch Wolfdietrich Rasch (Rasch 1963, 1003), Jürgen Link schreibt, die »Kritik an der DDR-Führung des Jahres 1953 ist beißend« (Link 1975, 56;

vgl. auch 105), Helmut Dahmer meint schlicht, »Die Lösung« sei »auf die SED gemünzt« (Dahmer 1973, 354), und Henning Rischbieter schließlich wählt den scheinbar über jeder Kritik stehenden Superlativ, wenn er von Brechts »schärfste(r) Verurteilung des Ulbricht-Regimes« (Rischbieter 1974, 64) spricht. Die Tatsache, daß Rischbieter gar nicht mehr angibt, worauf er sich bei seiner Aussage überhaupt bezieht, vielmehr als selbstverständlich voraussetzt, daß jeder weiß, was er meint zu wissen, verrät schlagend, welcher dokumentarische Wert hier einem Kunstprodukt unterstellt wird. Indes ist bei dieser Art der Interpretationskunst noch eine Steigerung möglich, etwa wenn Norbert Kohlhlase die kritische Intention des Gedichts zum »Selbstgespräch des resignierenden Brecht« (Kohlhlase 1965, 23)<sup>3</sup> macht. Zum Schluß sei noch Wolfgang Paul erwähnt, der in Umkehrung von Rischbieters Vorgehen auf jeden Kommentar verzichtet. Der Kontext läßt jedoch keinen Zweifel, was er sagen will (Paul 1958/59, 723; ähnlich Steffensen 1971, 110).

Allen diesen Aussagen ist gemeinsam, daß sie im Text des Gedichts keine Stütze finden. Dies verwundert um so mehr, da »Die Lösung« kein »schwieriges« Gedicht im Hinblick auf unverständliche grammatische Strukturen oder poetische Verschlüsselungen<sup>4</sup> ist. Selbst Jürgen Link, dessen Buch einem Schlossermeister alle Ehre macht, konstatiert Brechts Verzicht auf Symbolfunktionen (Link 1975, 56). Der erste Satz ist sprachlich sogar im Stil einer kurzen Zeitungsnotiz gehalten, und auch die anschließende Frage hat aufgrund ihres rhetorischen Charakters eine eindeutige Aussagefunktion. Soweit bei solch einem kurzen Gedicht überhaupt eine Strukturierung angebracht ist, sollten wir uns jedoch nicht an der durch die beiden Sätze vorgegebenen Zweiteilung orientieren, sondern drei Aussagen unterscheiden: die erste ist der scheinbar wertfreie Bericht über das Verteilen der Flugblätter, die zweite bezieht sich auf deren Inhalt und die dritte drückt sich in der rhetorischen Frage aus. Die in dieser Abfolge enthaltene Steigerung läßt jedoch keine direkten Rückschlüsse auf Brechts Position zu, denn das ganze Gedicht ist (auf welche Realität es sich auch immer bezieht) fiktiver Text und daher durch den gesamten Wortcorpus und die strukturelle Verknüpfung der semantischen Einheiten dichterische Aussage.

Bereits der Hinweis auf den »Aufstand des 17. Juni« ist dabei nicht auszunehmen. Auffällig ist zunächst die nebeneinanderstehende Verbindung von Konkretion und Verallgemeinerung. Brecht spricht von einem Aufstand, ohne ihn jedoch durch eine adjektive Bestimmung näher zu kennzeichnen, so daß die Frage nach seinen Trägern und Zielen offen bleibt. Vielmehr wird er dadurch als bekannt vorausgesetzt. Die folgende Bestimmung, daß es sich um den Aufstand des 17. Juni handelt, akzentuiert diese Verbindung noch weiter. Durch die fehlende Jahresangabe ist dem politisch nicht Vorgebildeten seine historische Einordnung verwehrt,

vielmehr wird suggeriert, die Formel »Aufstand des 17. Juni« sei lediglich dichterisches Demonstrandum. Andererseits aber ist die Beschränkung auf die Tages- und Monatsangabe Ausdruck der zeitlichen Nähe der Niederschrift des Gedichts zum realgeschichtlichen schrecklichen Ereignis<sup>5</sup> des 17. Juni 1953. Brecht setzt also ein Bewußtsein über den historischen Rahmen seines Gedichts voraus. Über seine Haltung zu diesem Aufstand läßt sich an dieser Stelle noch nichts aussagen, es sei denn die Tatsache, daß er ihn eben als »Aufstand« und historisches Ereignis ansieht. Auch der folgende Teil des Satzes, der darüber informiert, daß der »Sekretär des Schriftstellerverbands« in der Stalinallee Flugblätter verteilen ließ, gibt keine *direkte* Meinung des Gedichtschreibers über den Charakter des 17. Juni wieder, jedoch durch die subjektive Zusammenfassung des Flugblatttextes eine Stellungnahme zu der vorgegebenen Position des Sekretärs. Brechts Haltung ist also aus diesem Gedicht, wenn es überhaupt möglich ist, nur vermittelt über die dichterische, damit fiktive Kritik einer fiktiven Meinung zu eruieren.

Folgen wir der Meinung des Flugblattschreibers, so hat es sich bei den Ereignissen des 17. Juni um einen Aufstand des »Volkes« gegen die »Regierung« gehandelt. Weiter wird kein Zweifel gelassen, daß der Sekretär diesen Aufstand verurteilt. Die Art jedoch, wie sich seine Meinung manifestiert, unterwirft sie zwangsläufig der Kritik. Allein die Tatsache, daß das Volk vom »Vertrauen« der Regierung *abhängig* gesehen wird, erinnert eher an eine Polit-Komödie denn an gesellschaftliche Realität. Folgerichtig kann aufgrund eines solchen Verständnisses der Volksaufstand auch als »Scherz« aufgefaßt werden. Nun ist Vertrauen im Operationsfeld der politischen Sphäre überhaupt ein leerer Begriff, als Tugend schlechthin jedoch nichtsdestoweniger eine positive Eigenschaft. Das merkwürdige Verständnis unseres Flugblattschreibers vom politischen Verhältnis Regierung-Volk zeigt sich wohl am besten in seinem Lösungsvorschlag zum gestörten Vertrauen: dieses nämlich durch »verdoppelte Arbeit« zurückzuerobern. Die Verbindung des unspezifischen Tugendbegriffs »Vertrauen« mit dem Arbeitsbegriff (eine Verbindung, die beide Begriffe zu diskreditieren sucht), erinnert stark an faschistische Vorstellungen, hat ihren Nährboden zumindest nur in Gesellschaftsformationen, für die Arbeit nicht freie Selbstbetätigung des Individuums ist. Es überrascht von hierher kaum noch, daß derjenige, der solche Meinung von sich gibt, die Polit-Waffe des Intellektuellen, nämlich das Flugblatt, benutzt. Wenn so im Zentrum des politischen Aufstandes — »In der Stalinallee« — »zu lesen« ist, daß ein Intellektueller, mithin noch Sekretär des *Schriftstellerverbands*, den Arbeiter schriftlich auffordert, zu arbeiten, parodiert sich solche politische Aktion von selbst. Dieser Eindruck wird noch stärker, berücksichtigt man, daß der Sekretär seine Flugblätter nicht einmal *eigenhändig* unter die Leute bringt, sondern verteilen *läßt* (vgl. Bödeker 1978, 132).

Es läßt sich also zeigen, daß die Art, wie die Aussage des Flugblattschreibers fiktiv im Gedicht formuliert ist, ihre Kritik notwendig nach sich zieht. Die rhetorische Schlußfrage, durch die der Gedichtschreiber zum erstenmal direkt Stellung bezieht, ist so nur eine ironische Steigerung der *vorgegebenen falschen* Position. Die in der Frage verwendete Begrifflichkeit bezieht sich folgerichtig in ironischer Korrespondenz auf den Flugblatttext. Das »Auflösen« des Volkes durch die Regierung nimmt in bewußter Doppeldeutigkeit die »Lösung« des Sekretärs zum Stichwort und wird so selbst zur »Lösung«. Im Zusammenhang mit dem zweiten Teil des Vorschlags, nämlich ein neues Volk zu »wählen«, erscheint diese Lösung dann als »einfacher«, dabei noch die an Kampf erinnernden Ausdrücke »Aufstand« und »zurückerobern« kommentierend. Auch die hinter der Ironie durchscheinende Alternative vom »Auflösen« der Regierung und der Wahl einer neuen ist der Einordnung in den Kontext des ganzen Gedichts unterworfen und kann nicht als *Brechts* Lösung identifiziert werden.<sup>6</sup> Sie kann höchstens eine Alternative im Rahmen der durch den Text vorgegebenen immanenten Logik sein. Dieser ganze Rahmen ist jedoch der Kritik unterworfen. Blicken wir von hierher auf unseren Ausgangspunkt zurück, dann sollte das, was bereits ein flüchtiger Blick auf das Gedicht zeigt, jetzt auch philologische Gewißheit geworden sein: »Die Lösung« richtet sich weder gegen »Perversionen« in irgendwelchen Verfassungen »drüben« noch gegen irgendwelche »Regierung«, noch gegen die »DDR-Führung«, noch gegen die »SED« und auch nicht gegen ein »Ulbricht-Regime« — es richtet sich ganz einfach (und nur dies steht im Text) gegen den »Sekretär des Schriftstellerverbands« und die von ihm vertretene Meinung.

Diese Interpretation findet eine Stütze außerhalb der philologischen Realität. Sie hat sie zwar nicht mehr nötig, kann dadurch aber ihren Aussagegehalt auf eine zweite Ebene transponieren. Denn sowohl der »Sekretär des Schriftstellerverbands« als auch seine zum 17. Juni geäußerte Meinung lassen sich realgeschichtlich identifizieren. Auf diesen Tatbestand hat m. W. zuerst der sicher nicht als Brecht-Sympathisant verdächtige Jürgen Rühle im Jahre 1960 aufmerksam gemacht (Rühle 1963, 234f.). Bedenkt man dieses frühe Datum, wundert es um so mehr, daß in der Forschung so häufig der Adressat des Gedichts falsch gesehen wurde. Ausnahmen bilden — soweit ich weiß — in der Nachfolge Rühles nur Hans-Dietrich Sander (1972, 133ff.), Jan Knopf (1974, 182), der sich auf Sander bezieht, Peter Bödeker (1978, 131), Klaus Völker (1976, 399), sowie Ernst und Renate Schumacher (1978, 275). Bezeichnend ist allerdings, daß niemand Rühle auch nur erwähnt.<sup>7</sup>

Jener im Gedicht erwähnte »Sekretär des Schriftstellerverbands« ist niemand anderes als der Schriftsteller und Nationalpreisträger Kurt Bartel, genannt Kuba, mithin noch damaliges Mitglied des Zentralkomitees der



SED, der Akademie der Künste, Volkskammerabgeordneter und eben Sekretär des Schriftstellerverbands. Kuba hatte drei Tage nach dem 17. Juni im »Neuen Deutschland« einen Angriff auf die aufständischen Arbeiter publiziert, der dann von Brecht im Gedicht als Inhalt des Flugblatts paraphrasiert wurde. Von hier wird auch verständlich, warum der erste Teil des Gedichts wie eine Zeitungsmeldung lautet. Kuba schrieb: »Maurer-Maler-Zimmerleute. / Sonnengebräunte Gesichter unter weißleinenen Mützen, muskulöse Arme, Nacken — gut durchwachsen, nicht schlecht hab ihr euch in eurer Republik ernährt, man konnte es sehen. / Vierschrötig kamt ihr daher... / Als wenn man mit der flachen Hand ein wenig Staub vom Jackett putzt, fegte die Sowjetarmee die Stadt rein. / Zum Kämpfen hat man nur Lust, wenn man Ursache dazu hat, und solche Ursache hattet ihr nicht. Eure schlechten Freunde, das Gesindel von drüben, strich auf seinen silbernen Fahrrädern durch die Stadt wie Schwälbchen vor dem Regen. / Dann wurden sie weggefangen. / Ihr aber dürft wie gute Kinder um neun Uhr abends schlafen gehen. Für euch und den Frieden der Welt wachen die Sowjetarmee und die Kameraden der deutschen Volkspolizei. / Schämt ihr euch so, wie ich mich schäme? / Da werdet ihr sehr viel und sehr gut mauern und künftig sehr klug handeln müssen, ehe euch diese Schmach vergessen wird.« (zit. nach Rühle 1963, 234f.) Dieses Geschwätz bedarf keines Kommentars, denn wie in Brechts Gedicht der Flugblatttext liefert es seine Kritik gleich mit. Mögen solche Ausführungen auch einigen Funktionären in ihre Argumentation gepaßt haben, so waren sie doch offiziellen Stellungnahmen entgegengesetzt. Kuba wurde bereits am 28. Juni von Wilhelm Girnus angegriffen und konnte auch eine Abberufung vom Posten des Schriftstellerverband-Sekretärs nicht verhindern (vgl. Sander 1972, 133).

Wichtiger ist, daß wir noch einmal einen Blick auf »Die Lösung« werfen. Es ist ersichtlich, wie Brecht trotz der Kürze ziemlich genau den Tonfall von Kubas Artikel getroffen hat. Vor allem dessen hämischer Hinweis auf das »sehr viel und sehr gut mauern« findet seine Entsprechung in der Flugblatt-Forderung nach »verdoppelte(r) Arbeit«. Demgegenüber erhalten die Differenzen von realem Artikel und fiktivem Gedichtstext noch eine besondere Aussagekraft. Dies gilt bereits für den Publikationsort der von Brecht kritisierten Position Kubas. Indem nämlich nicht die Veröffentlichung im »Neuen Deutschland« aufgenommen wird, sie vielmehr zu einem in der Stalinallee verteilten Flugblatt umformuliert ist, erscheint Kubas Meinung (statt als offizielles Statement) als private ad-hoc-Meinung eines Einzelnen. Auch der Gegensatz von politischer Aktion und schriftlicher Aufforderung zur Arbeit akzentuiert sich so noch schärfer. Nicht ganz abwegig ist auch die Vermutung, daß Brecht den Ausdruck *Flugblatt* wörtlich genommen hat, um — die Vorstellung von aus Papier gefertigten Schwalben aufnehmend — auf die »Schwälbchen vor

dem Regen« in Kubas Text anzuspielen. Noch mehr Profil erhält bei Berücksichtigung dieses Artikels ferner der im Gedicht verwendete Ausdruck »Vertrauen«. Denn er zielt offensichtlich auf das verletzte Schamgefühl des schulmeisterlichen Sekretärs, der das Vertrauen in die Regierung deshalb fordert, weil sie die unmündigen Arbeiter »ernährt« und in Form von »Sowjetarmee und Kameraden der deutschen Volkspolizei« für ihren Schlaf und Frieden wacht. Die auffälligste Veränderung aber, die Brecht gegenüber dem Originaltext vorgenommen hat, bezieht sich auf Kubas Anrede. Während dieser nämlich konkret *die Arbeiter* (»Maurer-Maler-Zimmerleute«) anspricht, ist im fiktiven Flugblatttext vom *Volk* die Rede. Nun ist, wie später noch gezeigt wird, weder Brecht der Auffassung, es habe sich bei den Ereignissen vom 17. Juni um einen Volksaufstand gehandelt, noch unterstellt er dies Kuba. Die im Gedicht vorgenommene Verallgemeinerung kann daher eher als Konkretion einer an deren Intention Brechts aufgefaßt werden: die faschistoide Tendenz in Kubas Artikel aufzuzeigen.<sup>8</sup>

Diese These läßt sich an einer Parallelstelle aus dem nach dem 17. Juni vollendeten »Turandot«-Stück belegen.<sup>9</sup> Es ist zuerst von Dieter Schamp darauf hingewiesen worden, daß Brecht in diesem Stück an Kuba erinnernde Aussagen über das Verhältnis von Volk und Regierung dem *faschistischen* Straßenräuber Gogher Gogh (eine auf Hitler deutende Kunstfigur ähnlich dem Ui) in den Mund gelegt hat (vgl. Schamp 1966, 78, 79 u. Völker 1969, 22). Ich zitiere aus einem Entwurf Brechts, der das Problem etwas schärfer akzentuiert als die ausgeführte Fassung: »das volk ist gemeingefährlich. es verübt anschläge auf den staat. (...) was heisst das: das volk kann sich sein regime wählen? kann sich etwa das regime sein volk wählen? es kann nicht. es muss mit dem volk, das es zufällig besitzt, auskommen, ob dieses volk auch noch so miserabel ist. nehmen sie unser volk, eure mayestät! es ist miserabel. es denkt ausschliesslich an sein eigenes wohlergehen und lebt also skandalös über unser einkommen.«<sup>10</sup> Noch deutlicher wird die Beziehung dieser Passage zum Gedicht »Die Lösung«, wenn wir auf den Kontext sehen, in dem sie im »Turandot«-Stück steht: nämlich unmittelbar vor Goghs Vorschlag, die auf dem Tuikongreß gestellte Frage nach dem Verbleib der Baumwolle nicht beantworten, sondern verbieten zu lassen — ein Vorschlag, der sich im Sinne der Herrschenden als einzig richtige *Lösung* der Staatskrise erweist. Im realgeschichtlichen Ablauf, den das Stück als Parabel darstellt, meint sie aber nichts anderes als den Beginn der faschistischen Herrschaft und ihre Bewältigung der bürgerlich-kapitalistischen Krise. Goghs Ausführungen über das Verhältnis von Volk und Regime sind so nur die politische Variante der wirtschaftlichen Lösung.<sup>11</sup>

Mit dem Stichwort »Faschismus« ist die entscheidende Erfahrung genannt, die Brechts politische Äußerungen im Zusammenhang mit dem

17. Juni bestimmt.<sup>12</sup> Sie ist außer in »Die Lösung« auch in andere Gedichte der »Buckower Elegien« eingegangen. Zu nennen sind »Vor acht Jahren«, »Der Einarmige im Gehölz« und in einem größeren Kontext auch »Gewohnheiten, noch immer« sowie »Der Himmel dieses Sommers«. Wie die Titel »Gewohnheiten, noch immer« und »Vor acht Jahren« andeuten, ist in diesen Gedichten vornehmlich das Verhältnis von Vergangenheit und Gegenwart thematisiert. Der Hinweis auf das acht Jahre zurückliegende 1945 läßt dabei keinen Zweifel, daß mit der Vergangenheit der Faschismus gemeint ist. Das erste Gedicht lautet:

VOR ACHT JAHREN

Da war eine Zeit  
 Da war alles hier anders.  
 Die Metzgerfrau weiß es.  
 Der Postbote hat einen zu aufrechten Gang.  
 Und was war der Elektriker?

Zunächst mag es scheinen, als ob der geschichtliche Vergleich von jetzt und früher absolut zu sehen ist (»alles hier anders«). Doch erweist sich die imperfektische Bestimmung »da war« durch ihre Wiederholung als ebenso zweifelhaft wie das generalisierende »alles« und die nicht zu beweisende Behauptung, die »Metzgerfrau weiß es«; auch der »zu« aufrechte Gang des Postboten ist dem Sprecher verdächtig. Die abschließende Frage nach der Vergangenheit des Elektrikers macht durch ihre Beziehung zu den vorigen Sätzen deutlich, daß die Aussagen über die Metzgerfrau und den Postboten gerade auch die Frage nach deren Vergangenheit implizieren sollen. So wird in steigender Schärfe Zweifel an der »Entnazifizierung« dreier Personen geäußert<sup>13</sup>, die durch ihre Berufsbezeichnungen stellvertretend für kleinbürgerliche Mittelschichten<sup>14</sup> und — im Falle des Elektrikers besonders betont — die Arbeiter stehen.

Das Gedicht »Der Einarmige im Gehölz«, das in den »Buckower Elegien« unmittelbar vor dem eben behandelten steht, spricht nur von einer Person, dafür ist jedoch der Bezug auf den Faschismus stärker akzentuiert:

DER EINARMIGE IM GEHÖLZ

Schweißtriefend bückt er sich  
 Nach dem dünnen Reisig. Die Stechmücken  
 Verjagt er durch Kopfschütteln. Zwischen den Knien  
 Bündelt er mühsam das Brennholz. Ächzend  
 Richtet er sich auf, streckt die Hand hoch, zu spüren  
 Ob es regnet. Die Hand hoch  
 Der gefürchtete SS-Mann.

Hier ist nur die Gegenwart angesprochen, das Präsens ist durchgängig verwendet. Dennoch ist die Vergangenheit in der Figur des SS-Mannes gegenwärtig, vor allem wenn man seine jetzige Tätigkeit mit dem Drohen-Verhalten der SS vergleicht: Der, der vor acht Jahren noch kommandierte (es liegt nahe, an einen KZ-Aufseher zu denken), plagt sich jetzt durch die mühselige Arbeit des Holz-Sammelns; das Hand-hoch-Strecken,

einst Geste der Führer-Unterwerfung und damit Zeichen der politischen Reaktion, dient jetzt der Prüfung, ob es regnet. Doch soll dieses Bild keineswegs auf ein verändertes politisches Verhalten des Mannes deuten. In dem durch den Hinweis auf seine Einarmigkeit vielmehr eine Erklärung für die Mühseligkeit der Arbeit gegeben wird, erklärt sich das momentane Verhalten aus der faschistischen Vergangenheit des Krieges. Der grammatisch rudimentäre Schlußsatz läßt dabei bewußt zwei Lesarten offen: sowohl kann er die Diskrepanz zwischen dem einst gefürchteten SS-Mann und dem jetzigen Invaliden ironisch kommentieren (das »Die Hand hoch« als Aufforderung verstanden), als auch auf die durch ihn repräsentierte noch immer aktuelle Gefahr des Faschismus hinweisen.

Das dritte in diesem Zusammenhang wichtige Gedicht deutet bereits durch seine Überschrift auf die noch nicht vollständig überwundene Vergangenheit:

GEWOHNHEITEN, NOCH IMMER

Die Teller werden hart hingestellt  
 Daß die Suppe überschwappt.  
 Mit schriller Stimme  
 Ertönt das Kommando: Zum Essen!  
 Der preußische Adler  
 Den Jungen hackt er  
 Das Futter in die Mäulchen.

Die »Gewohnheiten« beschränken sich zwar auf die Art, wie mittags die Teller hingestellt werden und jemand zum Essen ruft, dennoch sollen wir die Aussage nicht auf die Kritik familiären Autoritätsverhaltens einengen. Das Bild scheint eher auf die Abhängigkeitsstrukturen zwischen Volk und Regierung in der Vergangenheit deutscher Geschichte hinzuweisen (der »preußische Adler«). Daß die kritisierten Verhaltensweisen als »Gewohnheiten« bezeichnet werden, behauptet ihre Verinnerlichung und damit auch ihre Gegenwärtigkeit. Die Kritik richtet sich also erstens gegen diejenigen, die ihre eigene Unterwerfung unter Befehlsgewalt als Gewohnheit ansehen und so der Kritik entziehen. Zweitens wird auf die Diskrepanz zwischen dem Aufbau einer neuen Gesellschaft und der Verhaftung vieler Bürger in alten Überbaustrukturen hingewiesen. Im »Turandot«-Vorwort schreibt Brecht ähnlich, daß die sozialistischen Maßnahmen in der DDR zwar eine gewaltige Veränderung der Lebensweise bewirkt hätten; eine ebenso grosse Veränderung der Denkweise zu bewirken, wäre freilich nicht gelungen (vgl. BBA 559/01).

Die Elegie »Der Himmel dieses Sommers« kann als Pendant zu »Gewohnheiten, noch immer« angesehen werden (vgl. Marsch 1974, 358):

DER HIMMEL DIESES SOMMERS  
 Hoch über dem See fliegt ein Bomber.  
 Von den Ruderbooten auf  
 Schauen Kinder, Frauen, ein Greis. Von weitem  
 Gleichen sie jungen Staren, die Schnäbel aufreißend  
 Der Nahrung entgegen.

Der letzte Vergleich weist nicht nur direkt auf den preußischen Adler, sondern indirekt auch auf Kubas Verhöhnung der Arbeiter. Er ist somit Bezugspunkt für zwei Aussagen: die behauptete Verbindung der »Gewohnheiten« zu den Ereignissen des 17. Juni, die an den »Himmel dieses Sommers« projiziert sind (man beachte die in die Vergangenheit weisende Reihung »Kinder, Frauen, ein Greis«), und den Hinweis auf die damit verbundene Gefahr eines neuen Krieges (Vögel-Bomber, Nahrung-Bomben).<sup>15</sup>

Brechts Warnung vor der immer noch aktuellen Gefahr des Faschismus steht jedoch nicht isoliert, sondern verbindet sich mit einer Kritik bürokratischer Tendenzen. Bereits die »Gewohnheiten, noch immer« sind in diesem Sinne zu lesen (vgl. Link 1975, 57). An anderer Stelle wird der Zusammenhang genauer benannt. Zunächst weist Brecht darauf hin, daß es in einem hochzivilisierten Gemeinwesen mit hochgradiger Arbeitsteilung unmöglich sei, auf einen Staatsapparat zu verzichten. Noch schwieriger sei es — Brecht denkt dabei an die besondere politische und wirtschaftliche Situation im Nachkriegsdeutschland, vor allem der SBZ/DDR — einen völlig neuen aufzubauen.<sup>16</sup> Diese Schwierigkeiten und des weiteren die Tatsache, daß die Organisationen, die beim Zusammenbruch die Macht vielleicht hätten übernehmen können<sup>17</sup>, durch Faschismus und Krieg zerstört waren, hätten zum Überleben des alten Naziapparates geführt. Unter neuen Befehlshabern setzte sich also der Naziapparat wieder in Bewegung. Ein solcher Apparat könne durch Kontrolle von oben nicht mit neuem Geist erfüllt werden, er benötigte Kontrolle von unten. Unüberzeugt, aber feige, feindlich, aber sich duckend, hätten verknöcherte Beamte wieder gegen die Bevölkerung zu regieren begonnen (vgl. BBA 559/02; vgl. auch AJ, 1010) Diese für Brecht ungewöhnlich scharfe Formulierung ist nicht als Kritik an der damaligen Regierung der DDR zu werten. Sie weist vielmehr darauf hin, daß die neue (sozialistische) Gesellschaft vor allem im Bereich der Administration am schwersten aufzubauen ist. Der alte Beamtenapparat nämlich ist nicht einfach zu beseitigen, sondern er muß von »unten« kontrolliert werden. Zu trennen ist also zwischen der Institution des »Apparats« und dem »Geist«, der ihn erfüllt. Indem Brecht lediglich die Kontrolle dieses Apparats verändert sehen möchte, akzeptiert er dessen Notwendigkeit (vgl. GW 12/415). Dies wirft die Frage nach Brechts Haltung zur SED auf.

Sie wird meistens in bezug auf einen am Morgen des 17. Juni von Brecht an Walter Ulbricht geschriebenen Brief beantwortet. Was dabei allerdings an Legendenbildung mitspielt, ist selbst in der an theologischer Weltdeutung nicht armen Brecht-Forschung ohne Beispiel (vgl. dagegen Leiser 1966; Wekwerth 1975; Brown 1971). Verantwortlich dafür ist sicher auch die Tatsache, daß von diesem Brief im »Neuen Deutschland« vom 21. Juni nur der letzte Satz abgedruckt ist, in dem Brecht sein

Bedürfnis ausdrückt, »Ihnen in diesem Augenblick meine Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands auszusprechen« (zit. nach Theater heute, 12). Obwohl dieser Satz eindeutig genug ist, begann sofort das Spekulieren um den Rest des Briefes. Kurt Fassmann etwa behauptet 1958, das Schreiben übe »lebhaft Kritik an den Mißständen in der DDR«: »Der Brief forderte Reformen und Erleichterung und schloß mit einer nicht zur Sache gehörenden Ergebnheitsfloskel für die Leitung der Partei, eine Höflichkeitsbezeugung, wie sie in solchen Fällen üblich ist.« (Fassmann, 116) Max Högel saugt sich vier Jahre später nicht weniger unverfroren den Satz aus den Fingern, »inzwischen« habe »geklärt« werden können, »daß Brecht kein Ergebnheitstelegramm (...) an Walter Ulbricht geschickt hatte, sondern eine von den sechs Fassungen eines Briefes, in dem er dem Regime Vorschläge für die 'Freiheit des künstlerischen Ausdrucks' gemacht hat.« Weiter habe die abschließende Höflichkeitsformel »mit dem kritischen Inhalt des Briefs nichts gemein« gehabt.<sup>18</sup> Auch Thomas O. Brandt, und dies im Jahre 1968, meint, das, was vor den veröffentlichten Zeilen stand und »worauf es wirklich ankommt, ist eliminiert und bis heute nicht veröffentlicht worden« (Brandt 1968, 78). Woher Brandt weiß, daß das, was er nicht kennt, das Entscheidende des Briefes ist, bleibt sein Geheimnis. Demgegenüber weisen Rolf Geißler (1971, 114) und Jürgen Link (1975, 125) 1971 bzw. 1975 mit Recht darauf hin, daß die Diskussion um den Text spekulativ bleiben müsse, solange der volle Wortlaut nicht publiziert sei. Ihnen ist lediglich das Spekulieren um das Spekulieren vorzuwerfen. Denn das ganze Rätselraten ist überflüssig, da der vollständige Text (m.W. zum erstenmal) im Januar 1966 in der Zeitschrift »Theater heute« veröffentlicht wurde (Theater heute, 12) und wenig später auch im Nachrichtenbrief 36 des »Arbeitskreises-Bertolt-Brecht«.<sup>19</sup> Der restliche Inhalt lautet: »Die Geschichte wird der revolutionären Ungeduld der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands ihren Respekt zollen. Die große Aussprache mit den Massen über das Tempo des sozialistischen Aufbaus wird zu einer Sichtung und Sicherung der sozialistischen Errungenschaften führen.« (zit. nach Theater heute, 12) Einsichtige Kritiker haben bereits darauf hingewiesen, daß der Unterschied von Anfang und Ende des Briefes nicht sehr groß ist und die Höflichkeitsformel sehr wohl aussagt, was Brecht meint.<sup>20</sup> Weiter unterscheidet sich der Brief in nichts von anderen Äußerungen Brechts zum 17. Juni, und schließlich ist mit Käthe Rüllicke zu fragen, was eigentlich »an einer Versicherung der Verbundenheit Brechts mit der SED erstaunlich«<sup>21</sup> ist.

Nun gibt es zu diesem Problem noch eine bezeichnende Variante: Die Spekulation um den Inhalt des Briefes und Brechts Haltung zum 17. Juni hätte bereits am 23. Juni 1953 beendet sein können, wenn zur Kenntnis genommen wäre, daß Brecht an diesem Tage im »Neuen Deutschland« Gelegenheit hatte, zum verkürzten Abdruck seines Textes Stellung zu

nehmen: »Ich habe am Morgen des 17. Juni, als es klar wurde, daß die Demonstrationen der Arbeiter zu kriegerischen Zwecken mißbraucht wurden, meine Verbundenheit mit der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands ausgedrückt. Ich hoffe jetzt, daß die Provokateure isoliert und ihre Verbindungsnetze zerstört werden, die Arbeiter aber, die in berechtigter Unzufriedenheit demonstriert haben, nicht mit den Provokateuren auf eine Stufe gestellt werden, damit nicht die so nötige Aussprache über die allseitig gemachten Fehler von vornherein gestört wird.« (GW 20, 327; vgl. Sander, 134; Schwarz, 120) Diese Sätze sind eindeutig. Auch hier betont Brecht seine »Verbundenheit« mit der SED, was jedoch nicht Verzicht auf Kritik bedeuten muß. Allerdings wußte Brecht zwischen positiver, solidarischer<sup>22</sup> und negativer, unsachlicher Kritik zu unterscheiden. In einem Brief an Erwin Leiser ist zu lesen: »Die Sozialistische Einheitspartei Deutschlands hat Fehler begangen, die für eine sozialistische Partei sehr schwerwiegend sind und Arbeiter gegen sie aufbrachten. Ich gehöre ihr nicht an. Aber ich respektiere viele ihrer historischen Errungenschaften, und ich fühlte mich ihr verbunden, als sie — nicht ihrer Fehler, sondern ihrer Vorzüge wegen — von faschistischem und kriegstreiberischem Gesindel angegriffen wurde. Im Kampf gegen Krieg und Faschismus stehe ich an ihrer Seite.«<sup>23</sup> Mit »faschistischem und kriegstreiberischem Gesindel« sind keine Arbeiter gemeint. Brecht differenzierte in bezug auf die Beteiligten der Demonstrationen sehr genau. Bereits bei der Interpretation der »Lösung« ist klar geworden, daß es sich für ihn nicht um einen Volksaufstand gehandelt hat. Im »Neuen Deutschland« vom 23. Juni 1953 spricht Brecht von »Demonstrationen der Arbeiter« (vgl. auch AJ, 1009), und der Kontext läßt keinen Zweifel, daß er sie als berechtigt angesehen hat. Dieser Berechtigung werden aber weniger politische denn wirtschaftliche Gründe zugestanden.<sup>24</sup> Wichtig ist Brecht weiter der Hinweis, daß die Demonstrationen von faschistischen Elementen für »blutige Zwecke« mißbraucht wurden — eine Formulierung, die er in diesem Zusammenhang des öfteren benutzt.<sup>25</sup> Was also gerne als Brechts Distanzierung von den demonstrierenden Arbeitern verstanden wird<sup>26</sup>, ist lediglich Distanzierung von faschistischen Elementen. Sein Verhältnis zu den Arbeitern ist dennoch unter einem Aspekt widersprüchlich. Einerseits verdeutlichte ihm dieser 17. Juni, wie sehr die Arbeiterklasse durch Faschismus und Krieg als organisierte Kraft zerschlagen war. In der »Arbeitsjournal«-Eintragung vom 20.8.1953 ist sogar von der »richtungslosigkeit und jämmerlichen hilflosigkeit« der Demonstrationen die Rede; weiter seien die »losungen« der Arbeiter »verworfen und kraftlos«, es zeige sich »keinerlei kraft der organisation, es entstehen keine räte, es formt sich kein plan« (AJ, 1009f.). Dafür verantwortlich ist Brecht auch die Tatsache, daß der sozialistische Aufbau in der DDR nicht durch eine Revolution eingeleitet wurde, sondern durch die Besetzung der So-

wjets.<sup>27</sup> Folglich mußte in den Jahren des Aufbaus *keine* Zustimmung der Arbeiterklasse zur Partei bestehen. »nach der ganzen geschichtlichen entwicklung« habe die Partei, heißt es in der »Arbeitsjournal«-Notiz weiter, »sowieso nicht auf die spontane zustimmung der arbeiterklasse hoffen« können. »es gab aufgaben, die sie unter umständen ohne zustimmung, ja gegen den widerstand der arbeiter durchführen mußte.« — Andererseits, und hierin zeigt sich für Brecht der positive Aspekt des 17. Juni, war jetzt die Chance der Annäherung von Partei und Arbeitern gegeben. Die Demonstrationen erschienen ihm geradezu als historischer Kontakt: »er kam nicht in der form der umarmung, sondern in der form des faustschlags, aber es war doch ein kontakt.« Brechts Stellungnahmen zum 17. Juni, vor allem in dem wichtigen Brief an Ulbricht und dem Artikel vom 23. Juni, haben ihren Zweck in erster Linie darin, auf diese historische Gelegenheit hinzuweisen. Beidemale findet sich die Wendung von der »großen Aussprache«.

Soweit man also Brechts Aussagen zur Kenntnis nimmt, erscheint seine Haltung zum 17. Juni keineswegs als eine »schwankende und zwielichtige Stellungnahme« (Karasek 1978, 149), sondern eindeutig.<sup>28</sup> Er hat sich über die Schwierigkeiten beim Aufbau des Sozialismus niemals Illusionen gemacht. Objektive Problemkonstellationen müssen bestehen bleiben, solange die Arbeitsteilung auch im Sozialismus nicht überwunden ist. Als Künstler reflektierte Brecht diese Tatsache vornehmlich unter dem Aspekt des Verhältnisses seines Berufes zur Arbeiterklasse. Der 17. Juni war ihm der Stichtag (vgl. Sander 1972, 136 u. 138), der die »ganze existenz verfremdet« (AJ, 1009) (also verdeutlicht) hat, und die Gedichte der »Buckower Elegien« bilden die poetische Ausformung seiner Reflexion. Auch die Polemik gegen den »Sekretär des Schriftstellerverbands«, der in der politischen Auseinandersetzung Flugblätter verteilen *läßt*, fragt implizit nach der Funktion des Künstlers beim Aufbau des Sozialismus.<sup>29</sup> Es wäre allerdings verfehlt — wie einige Interpreten es tun —, eine generelle Kritik Brechts an der Kulturpolitik der DDR anzunehmen (für differenzierte Ausführungen vgl. Jäger 1973, 169). Wichtig war ihm lediglich, die spezifischen Aufgaben der Kunstschaffenden gegenüber dem Proletariat festzuhalten. »Die Lösung« ist in erster Linie an die Künstler adressiert, die diese Spezifik nicht sehen, sich vielmehr als Propagandisten des Aufbaus mißverstehen.<sup>30</sup>

### Anmerkungen

- 1 Allende-Straße in Bremen (vgl. Frankfurter Rundschau vom 25.11.1978), Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf, Carl-von-Ossietzky-Universität in Oldenburg.
- 2 Alle Zitate aus den »Buckower Elegien«: GW 10/1009-1016.
- 3 Ähnliches versuchte eine 1967 erschienene Argumentationshilfe für Lehrer diesen und den Schülern der 8. Schulklassen einzureden: »Der Schüler sollte



- erfahren, daß Brecht als Heimatloser immer auf der Wanderschaft ist, daß er die Welt verändern möchte, aber daß er doch auf allen Stationen politisches Unbehagen spürt und enttäuscht wird. 1953 war für ihn vermutlich die Zeit einer tiefen Depression (vgl. das Gedicht 'Die Lösung' [...]).« (Lehrheft zum Klett-Lesebuch, S.67).
- 4 Paul, S.716, vermutet sie allgemein in Brechts späten Gedichten.
  - 5 Vgl. BBA 559/01. Alle folgenden Hinweise auf BBA 559/01-03 gehören zu einem Vorwort zum »Turandot«-Stück.  
Auch Bödeker, S.133, unterliegt in seiner sonst guten Studie dem Irrtum, Brecht würde hier irgendeinen politischen Vorschlag formulieren.  
Erwähnt seien noch Schuhmann (1977, 110) und Schamp (1966, 78), die ebenfalls darauf hinweisen, daß der Adressat der Sekretär ist, jedoch nicht nach der realen Persönlichkeit fragen.  
Vgl. GW 19/318 (zum Umgang des faschistischen Regimes mit dem Wort »Volk«).
  - 9 Daß es — trotz seiner langen Entstehungszeit — in unmittelbarem Zusammenhang mit dem 17. Juni zu sehen ist, belegen AJ, S.1009, und BBA 559/01-03.
  - 10 BBA 499/01 (vgl. GW 5/2243). Der Ausdruck »Regime«, den Brecht fast ausschließlich in Verbindung mit dem NS-Staat gebraucht (vgl. bes. GW 20/248), ist hier gegenüber dem Ausdruck »Regierung« in der »Lösung« besonders deutlich. Vgl. auch die Absicht des Kaisers im »Turandot«-Stück, demjenigen seiner Tuis den Kaisermantel und seine Tochter zu überlassen, der das Vertrauen des Volkes in die väterliche Güte seines Kaisers erhält (vgl. BBA 559/53).
  - 11 Unter den Materialien zum »Turandot«-Stück findet sich in BBA 559/49 eine vier Punkte umfassende Stichwort-Reihe, deren vierter Punkt den Ausbruch des Gogh die Lösung nennt. — Auch im AJ, S.311, ist von der »Lösung« des Nationalsozialismus die Rede.
  - 12 Dies betont auch Brown in seiner hervorragenden Studie, S.48. Die wichtigsten Äußerungen Brechts, GW 20/326; AJ, S.1009 u. 1010.
  - 13 Vgl. dazu die gegenteilige Interpretation Links, S.61. Link sieht in den drei Personen »Zeugen (...) für eine vollständige Umwälzung«.
  - 14 Vgl. Brechts Brief an Paul Wandel: Folgende Wahrheit müsse man der Arbeiterschaft sagen: »daß sie in tödlicher Gefahr ist, von einem neu erstarken Faschismus in einen neuen Weltkrieg geworfen zu werden; daß sie alles tun muß, um die kleinbürgerlichen Schichten unter ihre Führung zu bringen.« Zit. nach Völker, Brecht-Chronik, S.148f.
  - 15 Brecht zum 17. Juni: »Mehrere Stunden lang stand Berlin am Rande eines dritten Weltkrieges.« (GW 20/327).
  - 16 Vgl. BBA 559/02. Im Manuskript stand erst »ebenso unmöglich«. Brecht verbesserte dann »aber schwierig« (was grammatisch allerdings keinen Sinn gibt).
  - 17 Vgl. BBA 559/03. Brecht meint die Organisationen des Proletariats.
  - 18 Högel, S.79. Pauls Vermutung (S.712), daß sich der Brief nicht auf den 17. Juni, sondern auf die Verkündung des »Neuen Kurses« bezieht, kann als widerlegt gelten.
  - 19 Brecht und die DDR, S.13. Vgl. auch Frisch, S.21: »Peter Suhrkamp verschickte Kopien des Brecht-Briefes an Ulbricht: die vollständige Fassung.«
  - 20 Vgl. Schwarz, S.120; Leiser, S.22; Brown, S.50. Bei Brown auch Stellungnahme zu Gody Suters vielzitierte Behauptung, er habe Brecht in jenen Tagen »hilflos, fast klein gesehen«: »als er das zerlesene, offenbar oft vorgezeigte Original jenes Briefes eifrig aus der Tasche zog.«

- 21 Zit. bei Brown, S. 53. Ferner kann man von Manfred Wekwerth erfahren, daß Brecht neben dem Brief an Ulbricht zwei weitere (sinngemäß gleichlautend) an Semjonow und Grotewohl geschrieben hat; und zwar (alle drei) um acht Uhr in der Frühe des 17. Juni, »als von Zusammenrottungen noch keine Rede war« (Wekwerth, 1975b, 64).
- 22 Leiser, S. 22: Brecht bringe zum Ausdruck, »daß er als Kritiker der SED nicht mit denen verwechselt werden will, die außerhalb Ostdeutschlands Ulbricht angreifen«. Allerdings ist Brechts solidarische Kritik auch in der DDR nicht immer als solche erkannt worden. Daran wird er gedacht haben, als Leiser ihm einen Artikel zeigte, »in dem es hieß, er habe sich zwischen zwei Stühle gesetzt und befinde sich in einem Niemandsland zwischen Ost und West«. Brecht antwortete: »Das muß berichtigt werden. Ich sitze auf einem Stuhl, im Osten. Aber er wackelt. Er hat nur drei Beine.« (Leiser, S. 22f.).
- 23 Zit. nach Leiser, S. 23. Vgl. auch GW 20/327: »Es liegt jetzt an jedem einzelnen, der Regierung beim Ausmerzen der Fehler zu helfen, welche die Unzufriedenheit hervorgerufen haben und unsere unzweifelhaft großen sozialen Errungenschaften gefährden.« Über die Art der Fehler vgl. BBA 559/02: Die sozialistischen Maßnahmen seien neu gewesen; die sie ins Werk setzten, hätten keine oder wenig Erfahrung in derlei, jeder Schritt sei ein Versuch auf unbegangenen Gelände, auch wenn die Russen ihn unterstützt hätten. Überall würden Fehler gemacht, Menschen geschädigt oder gekränkt, kostspielige Umwege oder kostspielige kürzeste Wege begangen, immer wieder würde verordnet anstatt überzeugt. Was nun an Maßnahmen des Sozialaufbaus ins Werk gesetzt würde, würde es für den Großteil der Bevölkerung, aber nicht durch ihn. — Zu Brechts Verhältnis zur SED vgl. ferner Sander, S. 134; Rückliche, zit. bei Brown, S. 53f.; Bödeker, S. 129f.; Hauptmann, zit. bei Brown, S. 54.
- 24 Vgl. GW 20/326: »Die Demonstrationen des 17. Juni zeigten die Unzufriedenheit eines beträchtlichen Teils der Berliner Arbeiterschaft mit einer Reihe verfehlter wirtschaftlicher Maßnahmen.«
- 25 Vgl. GW 20/327 im Anschluß an die in Anmerkung 24 zitierte Passage: »Organisierte faschistische Elemente versuchten, diese Unzufriedenheit für ihre blutigen Zwecke zu mißbrauchen.«
- 26 Vgl. Günter Grass' Einschätzung von Brechts Haltung zum 17. Juni im Stück »Die Plebejer proben den Aufstand« sowie die Antworten von Zwerenz (1966) u. Wekwerth (1975a).
- 27 Vgl. BBA 559/02: Eine Revolution hatte nicht stattgefunden; nicht einmal in den letzten Tagen der Kämpfe hätte die Bevölkerung sich gegen ein Regime erhoben, das sie in Elend und Verbrechen gestürzt hätte.
- 28 Vgl. in diesem Zusammenhang Muschg, S. 361f., dessen Ausführungen vielleicht das beste Zeugnis für die frühe bundesrepublikanische Brecht-Forschung sind, die in rührender Naivität frei von jeder Wissenschaftlichkeit ein Vorurteil nach dem anderen fabrizierte: »Brechts Leiden unter der Sklaverei konnte durch die Niederlage Deutschlands nicht beendet werden. Es heilte nur scheinbar, als er sich in Ostberlin niederließ, die politische Lage war ja nicht so, daß sie ihn innerlich entspannte. (...) Zwar leitete er nun ein eigenes Theater, in dem er seine neue Dramaturgie wirklichen konnte. Doch er vollendete kein neues Stück mehr, und seine alten wurden nicht im Osten, sondern in Westdeutschland, Zürich und Paris gespielt. Die auf den stalinistischen Realismus vereidigten Kritiker verbellten ihn, die Partei drangsalierte ihn, das Arbeiterpublikum, für das er viel zu geistvoll und kompliziert war, trieb ihn mit seiner Unfähigkeit, den Verfremdungseffekt mitzumachen, zur Verzweiflung. Man ließ ihn gewähren, denn man brauchte ihn für

die Propaganda. Der von der Feigheit und Dummheit der Zeit frei Gebliebene führte das Doppelleben, das 'Der gute Mensch von Sezuan' darstellt, und befleckte sich mit Zugeständnissen, um sich halten zu können. Es half ihm nichts, daß seine für offizielle Anlässe gelieferten Verse, absichtlich oder nicht, erstaunlich schlecht waren, Schweyks Schläue im Umgang mit der Diktatur konnte ihn innerlich nicht beruhigen. Er mußte sich als Gespenst seiner selbst vorkommen, weil er, zur Flucht zu stolz, unter der ihm längst fragwürdig gewordenen Fahne ausharrte (...). Er war kein Verräter, aber ein Gefangener. Er wurde wieder zum Außenseiter, sein Gesicht bekam einen leichenhaften Zug. Der schlimmste Mißbrauch seiner Person war die Unterschlagung seiner kritischen Stellungnahme zur Unterdrückung des Berliner Juni-aufstandes von 1953, von der die Öffentlichkeit nur die verbindliche Schlußformel zu sehen bekam. Nach seinem frühen Tod, der wohl mit dem Gram darüber zusammenhängt, kamen Gedichte ans Licht, die zeigen, was er litt. 'Die Lösung' verhöhnt das Vorgehen der Regierung gegen den Aufstand in der Stinallee.◀

- 29 Vgl. auch folgende Brecht-Anekdote: »An einem Tag im Juni 1953 rief Kurt B., der Sekretär des Schriftstellerverbandes, Herrn B. in seinem Theater an und fragte erregt, ob er schon wisse, daß es Demonstrationen in der Stadt gebe. Herr B. wußte es und fragte zurück, was man im Schriftstellerverband zu tun gedenke. Der Sekretär antwortete: 'Die Gefahr ist groß. Wir haben uns verbarrikadiert. Waffen haben wir keine. Aber wenn es zum letzten kommt, werden wir uns mit Stuhlbeinen verteidigen.' Herr B. hing ein, wandte sich an seine Mitarbeiter und sagte: 'Ein deutscher Schriftsteller in Erwartung seiner Leser.'◀ (Geschichten vom Herrn B., S. 80).
- 30 Vgl. GW 20/327: »Vor dem 17. Juni und in den Volksdemokratien nach dem XX. Parteitag erlebten wir Unzufriedenheit bei vielen Arbeitern und zugleich hauptsächlich bei den Künstlern. Diese Stimmungen kamen aus einer und derselben Quelle. Die Arbeiter drängte man, die Produktion zu steigern, die Künstler, dies schmackhaft zu machen. Man gewährte den Künstlern einen hohen Lebensstandard und versprach ihn den Arbeitern.◀

### Literaturverzeichnis

- Bödeker, Peter, 1978: (Ohne Titel), in: Ausgewählte Gedichte Brechts mit Interpretationen. Hrsg. von Walter Hinck, Frankfurt/M., 129-133.
- Brandt, Thomas O., 1968: Die Vieldeutigkeit Bertolt Brechts, Heidelberg.
- Brecht, Bertolt, GW, 1967: Gesammelte Werke. 20 Bände, Frankfurt/M.
- ders., AJ, 1973: Arbeitsjournal. 2 Bände und ein Anmerkungsband, Frankfurt/M.
- Brecht und die DDR — Gedichte, Aufsätze, Briefe, in: Arbeitskreis-Bertolt-Brecht. Nachrichtenbrief 36, 1966.
- BBA: Bertolt-Brecht-Archiv.
- Brown, Thomas K., 1971: Brecht and the 17th of June 1953, in: Monatshefte 1, 48-55.
- Dahmer, Helmut, 1973: Bertolt Brecht und der Stalinismus (Literaturbericht), in: Jahrbuch Arbeiterbewegung 1, Frankfurt/M., 349-356.
- Fassmann, Kurt, 1958: Brecht. Eine Bildbiographie, München.
- Frankfurter Rundschau, 22.2.79; 25.2.79; 10.3.79.
- Frisch, Max, 1968: Erinnerungen an Brecht, Berlin.
- Geißler, Rolf, 1971: Bertolt Brecht: Das biographisch-politische Gedicht. Eine Unterrichtsreihe, in: Interpretationen zur Lyrik Brechts. Beiträge eines Arbeitskreises, München, 100-163.
- Geschichten vom Herrn B. 99 Brecht-Anekdoten. Aufgeschrieben von André Müller und Gert Semmer, Frankfurt/M. 1967.

- Grass, Günter, 1976: Die Plebejer proben den Aufstand. Ein deutsches Trauerspiel. Und: Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus von Livius und Plutarch über Shakespeare bis zu Brecht und mir. Rede, gehalten am 24. April 1964 vor der Akademie der Künste in Berlin, Frankfurt/M. (1. Aufl. 1968).
- Högel, Max, 1962: Bertolt Brecht. Ein Porträt, Augsburg.
- Jäger, Manfred, 1973: »Nicht traurig, aber ungünstig«. Brecht und sein Theater im schwierigen Milieu der DDR, in: M.J.: Sozilliteraten. Funktion und Selbstverständnis der Schriftsteller in der DDR. Düsseldorf.
- Karasek, Hellmuth, 1978: Bertolt Brecht. Der jüngste Fall eines Theaterklassikers, München.
- Knopf, Jan, 1974: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht. Fragwürdiges in der Brecht-Forschung, Frankfurt/M.
- Kohlhase, Norbert, 1965: Dichtung und politische Moral. Eine Gegenüberstellung von Brecht und Camus, München.
- Lehrheft, 1967: zum Klett-Lesebuch A (Gymnasium) 8. Schuljahr, Stuttgart.
- Leiser, Erwin, 1966: Der Neinsager. In: Bertolt Brecht, Inter-Nations, Bad Godesberg.
- Link, Jürgen, 1975: Die Struktur des literarischen Symbols, München.
- Marsch, Edgar, 1974: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk, München.
- Menemeier, Franz Norbert, 1971: Bertolt Brecht als Elegiker, in: Der Deutschunterricht 1, 59-73.
- Muschg, Walter, 1961: Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus, München.
- Paul, Wolfgang, 1958/59: Aus Bertolt Brechts späten Jahren, in: Neue deutsche Hefte, 710-723.
- Rasch, Wolfdietrich, 1963: Bertolt Brechts marxistischer Lehrer. Zum ungedruckten Briefwechsel zwischen Bertolt Brecht und Karl Korsch, in: Merkur 188, 988-1003.
- Rischbieter, Henning, 1974: Bertolt Brecht. Zweiter Band, Velber bei Hannover (4. Aufl.).
- Rühle, Jürgen, 1963: Literatur und Revolution, München/Zürich.
- Sander, Hans-Dietrich, 1972: Geschichte der Schönen Literatur in der DDR, Freiburg.
- Schamp, Dieter, 1966: Neue Literatur über Brecht, in: Arbeitskreis-Bertolt-Brecht. Nachrichtenbrief 44.
- Schöne, Albrecht, 1965: Zur politischen Lyrik im 20. Jahrhundert, Göttingen.
- Schuhmann, Klaus, 1977: Untersuchungen zur Lyrik Brechts. Berlin und Weimar.
- Schumacher, Ernst u. Schumacher, Renate, 1978: Leben Brechts in Wort und Bild. Berlin.
- Schwarz, Peter Paul, 1978: Lyrik und Zeitgeschichte. Brecht: Gedichte über das Exil und späte Lyrik, Heidelberg.
- Steffens, Steffen, 1971: Bertolt Brecht's Gedichte, Kopenhagen.
- Theater heute 1, 1966: Redaktionelle Mitteilung zu Brecht, 12.
- Völker, Klaus, 1969: Die Turandot-Story, in: Theater heute 3, 22-26.
- ders., 1971: Brecht-Chronik. Daten zu Leben und Werk. München.
- ders., 1976: Bertolt Brecht. Eine Biographie. München/Wien.
- Wekwerth, Manfred, 1975a: Zu »Die Plebejer proben den Aufstand« von Günter Grass, in: M.W. Schriften. Arbeit mit Brecht. Berlin, 65-66.
- ders., 1975b: Richtigstellung. Aus einem Brief an einen westdeutschen Journalisten. In: M.W. Schriften. Arbeit mit Brecht, Berlin, 62-64.
- Zwenz, Gerhard, 1966: Brecht, Grass und der 17. Juni. Elf Anmerkungen, in: Theater heute 3, 24.

Manfred Wekwerth

## Brecht-Theater in der Gegenwart

Stockholmer Seminar 1978<sup>1</sup>

### I.

Brecht-Theater heute — diesen Titel finde ich eigentlich schlecht (obwohl ich ihn gebilligt habe). Es ist ein Titel, der die Frage übergeht, was denn eigentlich Brecht-Theater ist. Wir behandeln »Brecht-Theater« wie eine Geschmacksrichtung, nicht wie einen wissenschaftlichen Begriff. Wie so oft fehlt uns die Wissenschaftssprache, um über Theater zu reden. Es ist oft so, daß die Lyriker betroffen sind, wenn man über Lyrik sachlich redet und nicht lyrisch. Die Theaterleute lehnen oft ab, über Theater wissenschaftlich zu reden, anstatt theatralisch. Die Konsequenz wäre, daß man, wenn man über Musik redet, singt. Tatsächlich brauchen wir einige Begriffe, die — wenn sie nicht schon widerspruchsfrei sind — doch wenigstens nicht das Gegenteil bedeuten. Das fängt beim Brecht-Theater an. Ein Begriff, der ungenau ist, weil jeder etwas anderes darunter versteht. Er ist spekulativ. Die einen halten Brecht-Theater für veraltet, die anderen für die Zukunft.

Zunächst: Was ist Brecht-Theater? Bevor es etwas anderes ist, ist es Theater. Und Brecht — durch die Periode der Lehrstücke gegangen, in der Genuß zugunsten der Lehre verbannt wurde, damit hauptsächlich die Spieler lernen — beginnt 1947 sein kleines Organon für das Theater: »Widerrufen wir also, wohl zum allgemeinen Bedauern, unsere Absicht, aus dem Reich des Wohlgefälligen zu emigrieren, und bekunden wir, zu noch allgemeinerem Bedauern, nunmehr die Absicht, uns in diesem Reich niederzulassen. Behandeln wir das Theater als eine Stätte der Unterhaltung, wie es sich in einer Ästhetik gehört, und untersuchen wir, welche Art der Unterhaltung uns zusagt.« Auf dem Theater wird keine Belehrung stattfinden, die nicht unterhaltsam ist. Es wird keine Philosophie geben und keine Politik ohne den Spaß und das Vergnügen daran. Ja, Brecht sprach in Notaten zu »Katzgraben« davon, daß es in Erweiterung seiner Ansicht, Theater müsse die Welt als veränderlich zeigen, nötig sei, die Lust an der Veränderung zu organisieren. Und wenn Sie in Texten Brechts nach der Methode der statistischen Wahrscheinlichkeit — einer modernen Wissenschaft — den Versuch machen würden, Texte einmal nicht auf Inhalt durchzusehen, sondern formal, also, wie oft zum Beispiel Begriffe vorkommen, werden Sie folgende merkwürdige Beobachtung machen: Begriffe wie »erkennen«, »verändern«, »produzieren«, kommen nie allein vor. Es heißt immer: die Lust an der Produktivität, die Lust des Produzierens, der Spaß am Erkennen, der Spaß an den Um-

schwüngen der Dialektik, die Genüsse der Entdecker und Erfinder, das Vergnügen an der Unstetigkeit der Dinge usw.

Diese Begriffe — Lust, Vergnügen, Spaß — werden meist übersehen oder kommen zu kurz. Man hält sich lieber (weil das dem falschen Bild des Rationalisten näher kommt) an die reine Produktivität, das reine Erkennen, die reine Dialektik — ohne das Theater. Brecht selbst hat sich in einem seiner letzten Gespräche bitter beklagt, daß man sein Theater unnaiv betrachte. Als wolle er Theater durch Wissenschaft ersetzen. Und nicht umgekehrt, als hätte er nur die Wissenschaft hinzugezogen, um die Späße des Theaters größer zu machen. So wie Shakespeare zu seiner Zeit die neuesten Erkenntnisse der Wissenschaft benutzte, um seine Stücke zu schreiben. Damals wurde Plutarch übersetzt, und Shakespeare benutzte ihn sofort, um »Coriolan« zu schreiben. Oder Thomas Morus, Verfasser der »Utopia«. Thomas Morus' Geschichte über Richard III. wurde von Shakespeare benutzt, um sein Stück »Richard III.« zu schreiben (eine Fälschung' übrigens). Shakespeare benutzte zu seiner Zeit die Wissenschaft unmittelbar, um zu größeren Figuren zu kommen oder anders, um Theater noch theatralischer zu machen. Größere Wirkung, größeres Vergnügen und größere Leidenschaften zu vermitteln. Nichts anderes war die Absicht Brechts, nur eben mit der Wissenschaft seiner Zeit, die von Soziologie, Ökonomie, Dialektik und Naturerkenntnis geprägt war.

Diese Dinge — Lust, Spaß, Genüsse — sind eigentlich wesentliche Dinge des Marxismus, über die wir auch zu wenig reden. So schreibt Marx in den »Grundrissen zur Politischen Ökonomie«: die Zwecke der Gesellschaft und der Zweck des Menschen ist eigentlich der Mensch selbst. Der Mensch ist ein Selbstzweck. Um dieses zu erreichen, sind aber enorme gesellschaftliche Anstrengungen nötig. Ist die Vergesellschaftung nicht nur die Sache der Produktion, sondern auch des Wissens, des Handelns. Nicht um den Menschen als einzelnen auszulöschen, sondern um ihm die Möglichkeit zu geben, sich als Individuum durch gesellschaftliche Beziehungen zu bereichern, um zu einer — wie Marx es nennt — Universalität der Eigenschaften, Fähigkeiten, Genüsse usw. zu kommen.

Marx schätzte den Genuß als eine dem Menschen adäquate Beschäftigung ein. Er definierte den Genuß als Selbstbestätigung des Menschen, der sich in seinen Werken entdeckt und wiederfindet, die er so lange Zeit als fremd betrachtet hat. Und diese Verdopplung, daß der Mensch sich selbst noch einmal in der Welt wiederfindet, die er selbst geschaffen hat, in der Umwelt, die er produziert hat (und die man nicht immer nur vom Umweltschutz betrachten sollte, denn auch dort, wo der Mensch geirrt hat, waren die Irrtümer gewaltig), verschafft ihm das Bewußtsein des Schöpfers. Die Industrie betrachtet Marx als eine gewaltige Leistung des Menschen, größer als die ägyptischen Pyramiden. Man sollte da nicht so sehr moralisch oder romantisch, sondern wirklich historisch vorgehen.

Aber eine große Tätigkeit des Menschen, eine der menschlichsten ist der Genuß, die Selbstbestätigung des Menschen durch sich selbst. Und hier ist ein Schlüssel zum Verständnis des Marxismus von Brecht, der natürlich hauptsächlich die Beziehungen der Menschen untereinander und die Entwicklung der Menschen und die Bereicherung des Menschen im Sinne seiner Universalität im Auge hat. Hier ist, glaube ich, das Theater von Brecht das am meisten Zukunft enthaltende. Derartige Überlegungen, die den Genuß und die Arbeit und das Spiel in eine Einheit bringen, so daß der Mensch seine eigenen Anliegen spielerisch, heiter auf der Bühne als *sein* Werk betrachtet und sich darin findet und genießt; diese Gedanken finden sich trotz aller Hochachtung bei keinem anderen Theatertheoretiker dieses Jahrhunderts.

Bevor man also Brecht-Theater betrachtet, soll man wissen, es ist Theater gemeint. Vollwertiges Theater mit runden, vitalen, widersprüchlichen, poetischen Figuren. Brecht sagte bei einer Aufführung des »Kaukasischen Kreidekreises« der Schauspielerin der Grusche, die sich darüber beschwerte, daß das Publikum über die Entscheidung des Azdak geweint habe, dann habe sie richtig gespielt, denn hier weine das Publikum gegen sich. Diese Entscheidung sei eine neuartige, und wenn das Publikum davon ergriffen würde, ergreife es eine neue Haltung.

Brecht-Theater ist zunächst einmal Theater und ist bemüht um echte und tiefe theatralische Wirkungen. Denn diese sind dem bürgerlichen Theater abhanden gekommen, und es versucht, sie in Theatralik und Ersatzbefriedigung zu finden, die letztenendes den Menschen in tierischen Verrichtungen, ausschließlicher Sexualität und dämonisierendem Eros oder Absurdität, ausschließlicher Gesellschaftsentfernung als Objekt betrachtet und belacht. Diese Art hochbezahlter Literaturzertrümmerung entläßt das Publikum ratlos. Diesen Niedergang des Theaters zum Theater des tiefsinnigen Blödsinns möchten wir durch unsere Aufführungen und durch unser Theater widerlegen. Wir versuchen nachzuweisen, daß die Beschäftigung mit vernünftigen Dingen das Theater nicht verarmt oder es zur Lehrstätte macht, sondern daß von dort her auch Individualität bereichert wird, die des Schauspielers und die des Zuschauers.

Natürlich ist das noch keine Definition. Brecht sagt: Das vornehmste Geschäft des Theaters ist es, das Publikum zu unterhalten, und zwar in adäquater Weise. Was heißt adäquat? Jetzt will ich drei Irrtümer voranstellen, die so falsch wie verbreitet sind.

Ich hatte in Stockholm ein Interview und wurde gefragt, ob wir am Berliner Ensemble weiterhin den Brecht-Stil pflegen. Da wir das nicht tun, ließ ich mir erklären, was denn das ist: Brecht-Stil. Heraus kommt: eine graue Bühne, sparsamste Mittel, Kargheit der Darstellung, Rationalität als ausschließliches Kriterium der Aussage. Kurz, wie Brecht angeblich einmal die »Courage« gespielt habe. Ich komme darauf zurück.

## 1. Irrtum

Der »Brecht-Stil« ist für viele zum Kriterium geworden festzustellen, ob Brecht anwesend ist oder nicht. In England hat das furchtbare Folgen gehabt. Als man dort die »Courage« inszenierte oder »Puntila«, war man zu Tode erschrocken, wenn gelacht wurde. Brecht war in England, bevor wir mit dem Berliner Ensemble dort waren, als der große Langweiler bekannt, weil die Regisseure in dieser Askese Brecht-Theater sahen. Also rein vom Mittel her: Halbvorhang, nüchterne Spielweise, ohne Gefühl, problemgeladen, agitatorisch. Das ist natürlich eine Farce. Das ist von denselben Leuten erfunden, die Brecht heute ebenso grundlos ablehnen, wie sie ihn grundlos bejubelten. Sie haben ihn einfach nicht gelesen. Natürlich können Mittel kein Kriterium für Brecht-Theater sein, da es ja gerade auf Veränderung, auch der Mittel, aus ist.

Die »Mutter Courage« 1949 hatte eine ganz bestimmte Funktion. Die leere Bühne war keine leere Bühne, da das Bühnenbild vor der Tür stand. Es waren die Trümmer des 2. Weltkrieges, vor dem Brecht vergeblich gewarnt hatte. Alle, die ins Theater gingen, projizierten ihre Vorstellung vom verlorenen Krieg auf die Bühne. Die leere Bühne war für diese Menschen nicht leer, sondern gefüllt mit hautnahen Erfahrungen. Die »Courage« wurde in einem nüchternen Ton gespielt. Es war eine Ernüchterung, zu vergleichen mit der Entziehungskur eines Rauschgiftsüchtigen. Das Rauschgift war der Nazismus, der sich auch auf dem Theater in Räuschen äußerte, der nichts — selbst Hölderlin — ungeschoren ließ, um dort falsche Gefühle für den Faschismus und Nazismus zu wecken, mit welchen man in die Welt zog, die Länder zu erobern, weil man sich angeblich von aller Welt unterdrückt fühlte.

Hier den Mut zu haben, nüchtern zu spielen, den Krieg nicht vorzustellen als eine Sieges- oder Trauerfanfare, sondern aufzurechnen, was er gekostet hat, zu zeigen, daß Leute, die viel über die Größe des Kriegs reden und nicht teilnehmen, die da verkünden: »Deutschland, Deutschland über alles«, selbst Geschäftsleute waren, löste nicht etwa Gleichmut bei der Bevölkerung aus, sondern Zorn. Denn man meinte, in den Krieg gezogen zu sein aus ehrlichen Gründen, das Vaterland zu verteidigen, dem deutschen Volk, das so eng lebe, Raum zu verschaffen. Diese Leute waren empört, daß man nüchtern und durchsichtig über diese Zeit redete. Gerade die Nüchternheit entfachte die Leidenschaft des Publikums.

Insofern ist die Behauptung, Brechts Inszenierung der »Mutter Courage« sei nüchtern und nur rationell gewesen, ein Trugschluß. Diese Rationalität war ein enormes Mittel, Leute emotional zu provozieren. Leute, die geglaubt haben, dieser Krieg habe etwas mit Vaterland oder Verteidigung oder mit Idealen zu tun. Es wurde ein nackter, dreckiger Raubkrieg gezeigt. Leider ist von dort aus jener sagenhafte Brecht-Stil entstanden.



Viele übersahen, daß Brecht wenige Jahre später den »Kaukasischen Kreidekreis« inszenierte mit einer liebevollen Darstellung der Figuren, mit einer Farbigkeit, die bis dahin auf dem Theater nicht gesehen wurde. Helden, die nicht Länder erobern und sich für unersetzbar halten, sondern Helden, die ein Kind trotz unmenschlicher Zeiten nicht sterben lassen und es retten. Aber auch nicht retten aus Mutterliebe, sondern einfach, weil sie nichts umkommen lassen. Und auch nicht, weil sie sich für das Kind opfern (Grusche setzt das Kind ja aus), sondern weil die Helden sparsame Leute sein müssen und auch im Umgang mit Heldentum sparsam sind. Die auch an sich denken, weil sie sonst verloren wären. Der Typ des neuen Helden, der nicht entsteht, daß er auf sich selbst verzichtet, um anderen zu dienen. Diese Entwicklung von »Courage« zum »Kreidekreis« wird oft vergessen, wenn man Brecht nur von den Mitteln her betrachtet.

Ein anderes Beispiel: Nehmen Sie den Halbvorhang, Brecht-Vorhang genannt, der einmal das Publikum provozieren sollte: ein Publikum, das gewohnt war, den schweren Plüschvorhang zu haben, der alles wie ein Fallbeil trennt und die Umbauten verdeckt, um es als schicksalhaft zu zeigen und selbst die Umbauten als von Dämonen und Geistern gemacht zu sehen. Plötzlich sah das Publikum, wie umgebaut wurde, hörte die Umbaugeräusche und bekam zum Gezeigten ein anderes Verhältnis: von Partnerverhältnis sollte der Brecht-Vorhang erzeugen. Es war Signal: Achtung, hier wird auch nur gearbeitet. Hier gibt's nichts Schicksalhaftes. Das Schicksal der Menschen ist der Mensch, auch auf dem Theater. Achtung, hier wird auch nur gearbeitet. Hier gibts nichts Schicksalhaftes. Das Schicksal der Menschen ist der Mensch, auch auf dem Theater.

Damals erregte sich das Publikum über den »billigen« Vorhang, da es den gewohnten Plüsch vermißte. Heute hat sich das völlig umgedreht. Wenn wir den Vorhang nicht hängen, wird das Publikum unruhig. Sie wollen ihn sehen, sie haben sich daran gewöhnt: Zu Brecht gehört der Brecht-Vorhang. Sie denken nicht mehr darüber nach, was er bewirken sollte. Er ist also zu dem geworden, was er zerstören sollte: zur Gewohnheit.

Es gibt Aufführungen, die Brecht viel näher sind, ohne ihn einmal zu nennen. Ich denke an die Aufführung von Becketts »Warten auf Godot«, die ich im Dramaten<sup>2</sup> sah. Hier wird eine Spielweise verwendet, die realistisch ist und zugleich Widersprüche aufdeckt. Der artistische und zugleich genaue Gebrauch der Mittel ist so, daß das Publikum immer merkt, es ist Theater. Clowngespräche und Slapstick sorgen dafür, daß die Absurdität der Welt nicht beklagt wird, wie Jeremias klagt, sondern belacht. In der Bundesrepublik und auch woanders war Becketts »Warten auf Godot« meist ein existentialistisches Endspiel von großer Traurigkeit. Am Dramaten wird die Absurdität der Vorgänge zu einer sozialen Kritik:

nicht die Welt ist absurd, sondern nur eine bestimmte Welt. Das Aufder-Stelle-treten des Stückes ist so gezeigt, daß es an den Menschen selbst liegt, nicht an »Godot«.

Brechts Theater ist also nicht von den Stil-Mitteln her zu fassen. Er selbst hat seine Mittel ständig verändert und erneuert. Eine Aufführung von »Mutter Courage« und des »Kaukasischen Kreidekreises« sind von den Stil-Mitteln her völlig verschieden. Brecht forderte sogar, bei jedem Stück von Null auszugehen und Mittel zu finden, die die Haltung der Überraschung, der Provokation, des Staunens erzeugen, auch formal. Andererseits lehnte Brecht formale Neuerung ab, die nicht zur Vertiefung und Verdeutlichung des Sinns führte. Er nannte Regie führen einmal »Sinnegebung«: Der Sinn eines Stückes sollte so sinnvoll wie möglich und so sinnlich wie möglich gezeigt werden. Wenn man die Mittel Brechts, mit denen er selbst einmal andere Mittel veränderte, ständig nur wiederholt, verliert man das Grundanliegen Brechts, das Publikum in eine staunende, kritische Haltung zu versetzen: Warum ist das so? Muß denn das immer so sein? Warum ist das nicht anders?

## 2. Irrtum

Die Behauptung, Kriterium des Brecht-Theaters ist die Politik, scheint richtig, aber nur bei ungenauer Betrachtung. Natürlich ist Brechts Theater politisches Theater. Brecht greift mit seinen Lehrstücken bereits in den zwanziger Jahren in die Politik ein. Er spielt später seine Stücke, um direkt politisches Verhalten von Menschen zu provozieren. Denken Sie an die »Gewehre der Frau Carrar«, geschrieben während des spanischen Bürgerkrieges. Dort wird lapidar gesagt: Im Klassenkampf gibt es keine Neutralität. Das sind politische Eingriffe, und insofern ist es natürlich ein eminent politisches Theater.

Nun aber jener zweite Irrtum: Das politische Thema ist das Kriterium des politischen Theaters. Natürlich gibt es bei Brecht Stücke, die ein politisches Thema haben, wie die »Gewehre der Frau Carrar«, die »Tage der Commune«. Natürlich ist dies politisches Theater. Aber nicht nur deshalb, weil ein politisches Thema darin vorkommt oder weil ein politischer Song gesungen wird, sondern weil sie eine politische Haltung beziehen und politische Haltungen auflösen, die zur Veränderung der Dinge führen, gleichgültig, ob es politische oder scheinbar private sind. Der »Kreidekreis« ist nicht nur deshalb ein politisches Stück, weil er ein politisches Vorspiel hat. Die Entscheidung des Azdak, daß nicht die leibliche, sondern die Ziehmutter das Kind bekommt, ist eine Entscheidung, die auf eine immens politische Haltung schließen läßt. Es wird auf das Naturrecht zugunsten der Produktivität verzichtet, es wird bürgerliches Recht gebrochen.

Wenn man das Stück als Parabel umlegt auf eigene heutige Bedürfnis-

se, enthüllt sich schnell sein politischer Impuls. Brecht betrachtete sein Stück 1954 als einen Beitrag zur damaligen Frage der Oder-Neiße-Grenze, die heftig debattiert wurde. Dort wurden ehemals deutsche Gebiete durch die Alliierten an Polen abgetreten. Für reaktionäre Kreise eine günstige Gelegenheit, nicht ohne Wirkung auf die deutsche Bevölkerung, das »Naturrecht« zu schüren: dieses Gebiet gehöre den Deutschen, weil es ihnen immer gehört habe. Sie verschwiegen, daß es der deutsche Imperialismus mehrfach als Aufmarschgebiet riesiger Weltkriege benutzt hatte. Die junge DDR akzeptierte damals das Urteil des Azdak: daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind. Ein produktives und damals zugleich schwieriges Urteil.

Umgekehrt, es kann ein Thema, wie z.B. die »Kleinbürgerhochzeit« von Brecht, ein frühes Stück, eine sehr politische Haltung erzeugen. Es wurde aber von den Studenten der Straßentheater nicht gespielt. Begründung: es sei ein kleinbürgerliches Stück, weil es ein kleinbürgerliches Thema habe. Ein Mann heiratet und legt Wert darauf, alle Möbel und Gegenstände selbst zu basteln. Er erreicht, daß am Hochzeitstag alles zusammenbricht. Dieses unpolitische Thema ist in Wirklichkeit ein sehr politisches, wenn man daran denkt, wieviele Arbeiter hier und auch bei uns oft den Blick für die großen sozialen Zusammenhänge verlieren und in die Familien, Kleingärten, zu ihren Autos flüchten. Lenin definierte einmal einen Kommunisten als einen Arbeiter, der beginnt, sich für die Gesamtheit des Betriebes zu interessieren. Wenn sich aber jemand zurückzieht ins Privatleben und sogar seine eigenen Möbel baut, obwohl man sie besser kaufen kann, fällt er in mittelalterliche Manufaktur zurück. Er zieht sich aus dem heutigen Arbeitsprozeß, der ein gesellschaftlicher Prozeß ist, heraus, um als Industrie-feind nicht die Fabrikherren, sondern die Fabriken zu bekämpfen. Die Kritik dieses Stückes ist politischer, als wenn in der »Mutter« ein Prolet vom Schauspieler veredelt wird, wie es der Wirklichkeit gar nicht entspricht. Denn hier ist die Kritik des ausgeschernten Kleinbürgers die politische Haltung. In der »Kleinbürgerhochzeit« wird der Arbeiter als ein Kleinbürger denunziert, der seine Kräfte, die auch gesellschaftliche Kräfte sind, der Gesellschaft entzieht und so eine gesellschaftliche Veränderung zugunsten einer winzigen Veränderung seiner privaten bornierten Sphäre unmöglich macht. Er baut lieber die Möbel selber, indem er sich sozusagen aus der Möbelfabrik zurückzieht.

Brecht bezog solche politische Haltung auch auf heutige Stückeschreiber. Für ihn war das unpolitischste Stück das langweilige Stück. Wenn ein politisches Thema langweilig ist, erzeugt es eine andere politische Haltung: nämlich gegen die Politik. Auch im heutigen Stück kommt es auf die politische Haltung an, die individuelle, private, erotische, die keinesfalls nur politische Themen umfaßt. Sie ist also nicht nur ein Stück-Thema, sondern ein gesellschaftliches Verhalten.

### 3. Irrtum

Ein letztes Kriterium, das angeblich für Brecht-Theater gilt: Die Technik der Schauspieler. Sie sei sozusagen ein untrügliches Kennzeichen für den »Brecht-Stil«. (Wobei so falsch wie selbstverständlich vorausgesetzt wird, Brecht habe die Ratio, den Verstand, die Wissenschaft anstelle des Gefühls gesetzt, Stanislawski dagegen das Gefühl, die Leidenschaft, die Seelentiefe gegen die Ratio.) Es ist unsinnig, technologische Vorgänge (die schauspielerische Technik ist ein solcher Vorgang) zum inhaltlichen oder methodischen Kriterium machen zu wollen. Wir wissen, Brecht hat auch mit Schauspielern gearbeitet, die in seiner Theatertheorie Analphabeten waren. Dennoch spielten sie bestes Theater im Sinne Brechts. Das ist natürlich ein Grenzfall.

Aber auch Stanislawski sagt einmal über sein System, daß er darauf verzichte, wenn er einen großen Schauspieler habe, der realistischen Spürsinn mitbringe. Dieses System sei mehr gemacht für die, die diese Größe nicht von sich aus erreichten. Oder um Erreichtes für alle reproduzierbar zu machen. Der hartnäckige Irrtum liegt daran, daß die Spätschriften von Stanislawski zu spät veröffentlicht wurden. Denn darin wird eine völlige Identifizierung mit der Rolle, die zur Blindheit gegenüber allen anderen gesellschaftlichen Beziehungen führt, für puren Unsinn erklärt. Stanislawski sah den Ausgangspunkt des Schauspielers nicht im Gefühl, sondern in der Handlung, die er physische Handlung nannte. Er meinte, bevor man fühle, müsse man physisch in seiner konkreten Situation handeln. Nichts anderes meint Brecht, wenn er vorschlägt, die Figur aus Vorgängen aufzubauen. Sie sahen, daß nach reinen technologisch-schauspielerischen Kriterien weder Stanislawski noch Brecht erfaßbar sind.

Es gibt *keine* Technik, die für das Brecht-Theater *nicht* verwendbar ist, wenn sie dazu dient, Widersprüche in Vorgängen so aufzudecken, daß sie für den Zuschauer genußvoll erkannt werden können und zu seiner eigenen Veränderung führen. Diese Methode der Aufdeckung (Brecht nennt es Verfremdung), im Gewöhnlichen das Ungewöhnliche zu sehen, kann mit Mitteln des Songs erfolgen, der Handlungsunterbrechung, sie kann aber ebenso erfolgen wie in Becketts »Warten auf Godot« durch eine clowneske Spielweise, die (wie Hegel einmal definierte) in der Unangemessenheit der Form gegenüber dem Inhalt liegt. Wenn im Dramaten<sup>2</sup> die beiden Schauspieler das Essen einer Mohrrübe zu einem Vorgang gestalten, an dem sich Weltanschauungen scheiden, ist die Form einer großen philosophischen Auseinandersetzung gewählt, das Thema aber, das Essen einer Mohrrübe, ist dem völlig unangemessen. Hier tritt ein Verfremdungseffekt ein: Größe wird als hohl erkannt und belächelt. Oder wenn der Schauspieler des Wladimir am Ende eine unsinnige Rede hält

im Ton eines großen Parlamentariers, der an Olaf Palme erinnert, ist das eine vergnügliche Entdeckung: Größe entsteht nicht immer durch ein großes Anliegen, sondern durch große Worte. Das ist dem Brecht sehr nahe.

Auch wir haben am Berliner Ensemble verschiedene Spielweisen und Techniken ausprobiert. In der »Courage« denunzierten wir Gefühle als Geschäft. In den »Tagen der Commune« handelt es sich um kleine Leute. Der Rat der Commune 1871 nannte sich selbst »Rat der Unbekannten«. Sie wollten nicht namentlich bekannt werden. Sie wollten auswechselbar bleiben. Sie wollten dem Volk die Möglichkeit geben, sich kritisch zu verhalten, indem man sie bestätigt oder abwählt. Hier wendeten wir nicht die Technik der Diskreditierung an, sondern wir versuchten, die Figuren aufzubauen aus kleinsten poetischen Verhalten: Wie feiern diese Leute ein Fest? Welche Gefühle haben sie? Brecht zeigt im ersten Bild: Nicht Revolutionäre betreten die Bühne, sondern zum Beispiel ein Maurer, der Rheuma hat und der Nationalgarde angehört. Er hat die ganze Nacht in der Kälte gelegen, ohne daß er darin einen Sinn sah. Die Nationalgarde, die hauptsächlich aus Arbeitern und Freiwilligen bestand, wurde von den Generälen bewußt verheizt, um sie aus Paris als revolutionäre Kraft fernzuhalten. Dieser Maurer »Papa« kommt nach der Nacht sinnlosen Kriegsspiels zurück, geht in sein Bistro, wo der Wein über Nacht teurer geworden ist. Das veranlaßt ihn, Revolution zu machen. Ich finde das einen wunderbaren materialistischen Standpunkt: nicht die Idee, sondern der Wein, der zu teuer ist, veranlaßt ihn zur Revolution. Er schließt sich dem Zug an zum Rathaus, um es zu erstürmen. Das war der historische Beginn der Pariser Commune. (Natürlich ist dies historisch nicht der einzige Grund der Revoluion, für den Maurer »Papa« aber der wichtigste.)

Hier haben wir auch nach Stanislawski gearbeitet: mit kleinsten psychologischen Regungen der Menschen, die das eigentliche revolutionäre Wesen ausmachten. Wenn eben ein Maurer, für den das Weintrinken Anspruch an das Leben ist, das Doppelte bezahlen soll, ist das für ihn ein sozialer Erdrutsch: er bringt ihn auf die Beine. Und in dieser Kleinheit der Bedürfnisse (die Lehrerin, die nicht unterrichten darf, daß  $2 \times 2 = 4$  ist, Jean, der sich zurückzieht, weil er endlich ohne Verbote sein Mädchill, François, der ohne Lüge Physik studieren will usw.) lieistische Triebkräfte für große Ereignisse. Solche kleinen emanzipatorischen Haltungen sind natürlich nicht mit den Mitteln der Distanz zu spielen. Wir versuchten, das Publikum für diese Figuren einzunehmen. Wir ließen ihnen Gesichter wachsen. Der Bühnenbildner Karl von Apen malte diese Figuren liebevoll, die wir aus der Unbekanntheit hervorziehen wollten. Hier ist also der Vorgang umgekehrt als bei der »Courage«: Dort wurden bekannte Tatsachen entlarvt in ihrer unbekanntesten Nüchternheit und Widrigkeit. Hier wurden niedrige Leute, die sich

selbst die Unbekannten nannten, von uns verfremdet, daß sie als die Bekannten, als die Macher der Geschichte erschienen.

Wir haben noch andere Spielweisen ausprobiert. In »Richard III.« haben wir Züge des englischen Volkstheaters ausprobiert. Bis zum 4. Akt nahmen wir die Zuschauer für diesen Mann derart ein, daß sie später von ihm tief enttäuscht wurden. »Richard III.« enthält — wie Robert Weimann entdeckte — nur bis zum 4. Akt an das Publikum gerichtete Ansprachen (fälschlicherweise als Monologe betrachtet). Am Ende des 4. und den ganzen 5. Akt wartet das Publikum vergebens, daß Richard es anspricht. Der bürgerlichen Shakespeare-Forschung war das ein Rätsel. Sie deutete es sogar als Mangel des jungen Shakespeare, dem nichts mehr einfiel. Betrachtet man die sogenannten Monologe als direkte Ansprachen an das Publikum, mit denen sich Richard (wie im englischen Volkstheater der Spaßmacher, Vice genannt, ebenfalls erkennbar an Buckel und Klumpfuß) dem Publikum zu verbrüdern sucht, um es für seinen Versuch, die von Gott verliehene Krone ohne denselben zu gewinnen, dann versteht man auch, warum Richard im 4. Akt, nach der Machtübernahme, sein Publikum ignoriert: er will seine Mitwisser beseitigen, die er im ersten Teil für seinen gottlosen Aufstieg gewonnen hat; Buckingham auf der Bühne und das Publikum im Parkett. Denn mit menschlichen Mitteln zu Macht gelangt, hat der Mächtige nichts Eiligeres zu tun, als sich auf Gott zu berufen. Das Publikum fällt herein. Hat es im ersten Teil auf dieses Mannes Verstand und Charme gesetzt (von dem er mehr hat, als alle anderen im Stück), ist es im zweiten Teil tief (also emotional) enttäuscht: der Mann zieht sich wie eh und je in die Einsamkeit des Gottesgnadentums zurück. Er kann nicht über seinen feudalen Schatten springen. Das Publikum fühlt sich im ersten Teil so in Richard ein, daß es sein Experiment mitmacht. Denn die moralische Wertung, daß dieser Mann als Mörder verurteilt werden muß, wo in diesem Stück jede andere Figur mehr Morde begangen hat als er, widerlegt sich selbst. Ich nenne dieses Beispiel, weil es zeigt, auch Einfühlung kann sinnvoll zur Aufdeckung von Widersprüchen benutzt werden. Sie ist nicht schlechthin das Gegenteil brechtscher Spielweise.

## II.

Was ist nun Brecht-Theater, nachdem wir wissen, was es nicht ist? Ich möchte vier Punkte nennen. Zu wenig, um es zu definieren, aber vielleicht genug, um nicht im Dschungel der Definitionen zu versinken.

Theater Brechts ist erstens erkennbar in seiner *Haltung zur Welt*. Das wird gemeinhin mit dem Begriff Weltanschauung bezeichnet. Ein guter Begriff, weil er die Tätigkeit des anschauenden Subjekts enthält. Diese Haltung zur Welt oder die weltanschauliche Position ist Ausgangs- und Endpunkt des brechtschen Theaters. Trennung in den Politiker, den Dra-

matiker, den Theoretiker, den Privatmann usw. sind Versuche, einzelne Äußerungen, Stile, Verhalten von Brecht zu verabsolutieren und die Totalität dieses Werks zu übersehen, das weit über den einzelnen Mann »Brecht« hinausgeht. Wenn kürzlich auf dem Brecht-Kolloquium in Frankfurt/Main (ein erbärmliches, da eine Kritiker-Mafia das Wort hatte) gesagt wurde, man müsse endlich das Werk von Brecht konfrontieren mit dem Leben eines Mannes, der mehrere Frauen gehabt haben soll, der sich nicht immer anständig benommen haben soll, den man aufdecken und entlarven müsse als eine Art Baal, so ist das der Versuch der Nazis, Marx nachzuweisen, er hätte die Syphilis gehabt. Es interessiert auch relativ wenig, ob Newton ein gutes Verhältnis zu seiner Frau hatte oder ob Shakespeare ein Trinker war. Das sind Dinge, die man mindestens in der Wissenschaft ausschalten sollte. Hier hat Foucault recht, wenn er sagt, der Mensch ist das einzige Loch in der Wissenschaft. Das ist übertrieben, aber man sollte die Person von Brecht eine zeitlang herauslassen. Ich meine nicht die Subjektivität des Werkes, sondern den Mann selbst, über den wir ziemlich genug wissen, um in seiner Haltung zur Welt ein Grundanliegen zu sehen. Brecht war Kommunist. Sein liebstes Wort war »die konkrete Analyse der konkreten Situation«. Das stammt von Lenin, den Brecht liebte.

Brecht Theater ist zweitens erkennbar in der Methode des Herangehens an die Welt und an das Theater.

Drittens in seiner Wirkung auf das Publikum, also in seiner gesellschaftlichen Funktion. Von Brecht stammt der Satz: Theater ohne Publikum ist Nonsense. Heute gibt es — besonders in der Bundesrepublik Deutschland — eine Richtung, die ihren Erfolg am Austreiben des Publikums mißt, da es ja ein kleinbürgerliches sei. Der Akt des Produzierens sei nur noch Sache des Produzenten, wie ein heutiger Dramatiker sagt. In Frankfurt/Main sah ich Aufführungen, in denen fast niemand mehr nach der Pause anwesend war. Die Schauspieler aber spielten befriedigt weiter in der Meinung, das Kleinbürgertum kritisiert zu haben, indem sie es verjagten. Die Haltung war nicht konsequent. Denn als das Publikum am nächsten Tag wegblieb, beschimpften sie es, weil es nicht theaterfreudig genug sei. Die Einbeziehung des Publikums als eines Partners ist einer der wesentlichen Aspekte des Theaters Brechts, da nur das Publikum tun kann, was das Theater vorschlägt: die Welt zu verändern.

Brechts Theater ist viertens an seiner Arbeitsweise zu erkennen.

Zu 1. Natürlich ist Brechts Theater ein materialistisches Theater. Der Materialismus-Streit scheint uns schon manchmal kindisch, also die Frage des Primats von Bewußtsein oder Sein. Ich glaube mit Marx, daß das Sein das Bewußtsein bestimmt. Wir sollten es uns ab und zu trotzdem wieder sagen. Weil wir es als selbstverständlich voraussetzen und unversehens in einen Idealismus geraten. Und uns Deutschen passiert das besonders oft.

Bei uns ist der Materialismus oft nicht mehr als eine Idee, sagt Brecht. Sie kennen die Marxsche These: Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kommt darauf an, sie zu verändern. In der DDR gibt es einen guten Witz: Wir haben die Welt lange genug verändert, es kommt darauf an, sie wieder einmal zu interpretieren. Genau genommen ist das die Kehrseite: Hier ist das Verändern zu pragmatischer Gewohnheit geworden. Brecht hält diese Welt für erkennbar, das heißt erkennbar und zugleich — wie Lenin sagt — für unerschöpflich. Die Vorstellung, der Kommunismus sei Paradies: diese Gefahr besteht nicht. Denn mit neuen Verhältnissen werden auch neue Probleme produziert (Marx-sei-Dank!).

Die Welt wird aber von Brecht nicht nur als erkennbar gesehen, sondern als veränderbar. Auf die Gesellschaft bezogen: Das Schicksal des Menschen ist der Mensch (auch das scheint heute eine Phrase. Wir sollten sie trotzdem noch einmal bedenken, weil tatsächlich so oft vergessen wird, daß alles, was am Menschen menschlich ist, letztenendes Menschen gemacht haben, auch wenn sie es nicht wissen). Ganze Geschichtsepochen litten unter Religionen, die letztenendes, wie Feuerbach sagt, sich Gott nach ihrem Ebenbild schufen, es nur nicht wußten. Wie hätten sie sonst Gott als ihren Schöpfer verehrt? Diese materialistische Sicht auf die Welt, auch im Detail, ist Grundlage des Brechtschen Theaters überhaupt. Und sie ist marxistisch-leninistisch.

Es gibt einen Satz von Marx, den ich für die Grundlage des Brechtschen Theaters halte. Ob es so scheint oder nicht: bis in die Gefühle, die Träume, die Hoffnungen hinein, die Brecht für die legitimen Dinge des politischen Theaters hält, ist die Geschichte nach Marx letztenendes nichts anderes als die ihre Zwecke verwirklichenden Menschen. Auch da, wo Ideologien produziert werden, die sich vom Menschen als Schöpfer seiner selbst entfremdet haben, die gespenstisch fetischistische Züge annehmen, ist das Gespenstische, ist dieser Fetisch vom Menschen produziert, wenn auch nicht bewußt. Das Theater hat die Aufgabe, aufzudecken, daß in diesen unmenschlichen Dingen der Mensch mit seiner Tätigkeit steckt. Daß die Dinge dieser gesellschaftlichen Welt — wie Marx sagt — geronnene Tätigkeit des Menschen sind. Die Welt des Menschen ist vom Menschen gemacht, also erkennbar und also veränderbar, auch wenn dies nicht so scheint, ja, wenn das Gegenteil näherliegt. Diese Tatsache ist die Grundlage der Brechtschen Theaterarbeit. Wir wissen, wie viele Dinge heute wieder mystifiziert werden, wie viel für unerkennbar erklärt wird, unerreichbar. Man überträgt die Begriffe der Physik, wie die Unschärfe-Relation von Heisenberg, mechanisch auf die Gesellschaft, die man dann auch nur in Teilen, also gar nicht, für erkennbar hält, oder man macht den Zufall derart zum Fetisch, daß nicht Wiederholbares, Voraussehbares, kurz: keine Gesetze möglich sind. Für Brecht ist diese Welt erkenn-



bar. Erkennbar nicht im Sinne, daß alles erkannt und bekannt ist, sondern prinzipiell erkennbar. Von dem Menschen erkennbar dadurch, daß er etwas erkennt und seine Erkennung in der Praxis bestätigt, indem er verändert. In diesem Regelkreis liegt die prinzipielle Erkennbarkeit der Welt.

Als Brecht in den 50er Jahren in Paris mit Jonesco zusammentraf, war es gerade dieser Punkt der Erkennbarkeit der Welt, der Jonesco erregte. Er traf Brecht im Café Sarah Bernhard, hatte viele Jünger um sich und nutzte die Gelegenheit, Brecht zu stellen. Er bezichtigte ihn tribunenhaft als Töter menschlicher Gefühle, menschlicher Leidenschaften, des Individuums auf der Bühne, und er endet mit dem Satz: Geben Sie sich keine Mühe, Herr Brecht, diese Welt ist unerkennbar. Brecht erwiderte: Herr Jonesco, woher wissen Sie denn das?

Zu 2. Das ist die Haltung des Herangehens an die Welt und an das Theater. Wir nennen es die Methode Brechts. Sie ist eine materialistisch-dialektische Methode. Simpel gesagt, sie sucht die Triebkräfte der Welt und der Dinge nicht in äußeren Anstößen, sei es Weltgeist, sei es Prinzip, sei es Idee, sei es Gott, sei es Triebbesetzung, Ich oder Es, sondern in den Dingen selbst. Das ist kein neuer Satz, aber er ist so bekannt, daß er fast nicht mehr erkannt ist. Übertragen auf die Gesellschaft: die Bewegung der Gesellschaft kann keine Erklärung finden außerhalb des Menschen und der menschlichen Tätigkeit, sondern in der Einheit der Widersprüche des Menschen selbst. Das bezieht sich auf große gesellschaftliche Epochen, so daß nach Marx der Kapitalismus zum Beispiel das Proletariat selbst produziert als seinen eigenen Widerspruch, das ihn überwinden wird. Diese Einheit der Widersprüche ist das Gesetz der Bewegung dieser Welt. Und wenn Brecht von Veränderung spricht, meint er, daß diese Widersprüche erkennbar werden, so daß sie bewußt vom Menschen genutzt werden können. Bei diesem Prozeß des Erkennens der Welt erkennt sich der Mensch selbst und verändert sich in dem Maße, wie er die Welt verändert. Die Aufdeckung der Widersprüche zum Zwecke des Erkennens und des Veränderns der Welt ist das Grundanliegen der Brechtschen Methode, die unter dem Begriff der Verfremdung ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hat.

Übertragen auf alltägliche Dinge: Es wäre wichtig, Dinge wie Geld, Besitz, Tötung einmal nicht nur moralisch, sondern historisch zu untersuchen, also im Sinne der Brechtschen Methode: das heißt verfremdet, nicht gewohnt. Geld z.B. erscheint in der Alltagsgewohnheit als etwas Unentbehrliches. Aber Geld ist keine ewige Kategorie. Geld ist eine historisch entstandene Beziehung zwischen Menschen. Eine der größten Verfremdungen in diesem Sinne ist der Roman »Robinson Crusoe« von Defoe. Sein Schiff sinkt an einem Kliff, und er rettet nicht Werkzeug, sondern die Fässer mit Gold. Auf der Insel findet er keinen Menschen. Er

muß die merkwürdige Feststellung machen, daß Gold nichts wert ist, außer eben das Maß von Wert zu sein, das der Mensch einführen mußte, als er begann verschiedene Waren zu tauschen und ein einheitliches Wertmaß brauchte. Sonst ist es nicht einmal als Werkzeug zu gebrauchen, weil es viel zu weich ist, um auch nur einen Hammer abzugeben. Hier zeigt sich: der Tauschwert des Geldes ist nur eine menschliche Beziehung, die historisch entstanden ist und historisch mit der Warengesellschaft verschwindet. Das ist eine geniale Verfremdung, die Marx im ersten Band des »Kapital« vornimmt.

Auch das Problem der Tötung eines Menschen scheint uns ein seit ewig verdammenswerter Akt, was es heute dank der Zeit ist. Aber es galt zu Zeiten auch außerhalb der Kriege als eine hohe moralische Verpflichtung. Bei dem römischen Geschichtsschreiber Livius lesen wir, daß nur *der* freie Herr ein Recht auf moralisches Ansehen hatte, der mindestens einmal im Jahr einen Sklaven durch Auspeitschen (möglichst auf die Weichteile) tötete. So etwas sollte der Aufrechterhaltung der Ordnung dienen. Wir sehen, wie wenig so etwas mit einem dem Menschen innewohnenden Aggressionstrieb zu tun hat, sondern mit historischer und widersprüchlicher Entwicklung — Brecht nannte das Historisieren. Durch Bewußtmachung des Prozesses der Aufdeckung der Widersprüche in den Dingen verleiht die Methode Brechts dem scheinbar Gewohnten, dem Unveränderbaren, dem Vorurteil — Geld gebe es schon immer, die moderne Ehe sei von Gott gegeben, das Privateigentum etwas, das schon biologisch bedingt sei — den Charakter des historisch Entstandenen, des von Menschen Gemachten und also vom Menschen Veränderbaren. Mit dieser dialektischen Methode, die eine philosophische, vor allem aber eine künstlerische ist, kann man Brecht-Theater bestimmen. Wahrscheinlich ohne diese Methode nicht. Brecht sagt: Ohne Dialektik ist Theater überhaupt nicht mehr machbar.

Zu 3. Der dritte Gesichtspunkt ist die Wirkung auf das Publikum, die gesellschaftliche Funktion des Theaters. Nach Brecht gilt es zwei Künste zu entwickeln, die Schauspielkunst und die Zuschauerkunst. Er meint das nicht nur für Theaterwerbung. Ohne Zuschauer ist der Schauspieler verloren. Ich gehe sogar soweit zu sagen, daß der Schauspieler in zweiter Linie der Spieler des Theaters ist, der Zuschauer selbst dann, wenn er still sitzt, der erste. Das ist, was ich die Grundrelation des Theaters nenne, die konstituierende Beziehung des Theaters überhaupt: der Vorgang, der darin besteht, daß ein Mensch oder mehrere Menschen auf die Bühne vorgehen, weil sie etwas von Interesse zu sagen haben.

Ich habe in der Theaterschule von Skåra vor zehn Jahren ein Experiment gemacht. Wir haben uns dort den unbegabtesten Schauspielschüler ausgesucht und ihm gesagt, er solle auf die Bühne gehen und nichts spielen, nichts tun, nichts denken. Das versprach er und hat es in einer er-

staunlichen Weise eingehalten. Den anderen Studenten sagten wir, daß wir nach der Mittagspause ein Experiment veranstalten. Wir hatten einen Kollegen gebeten, etwas zu zeigen, und man sollte sagen, was. Wir ließen nach schlechter alter Theatermanier den Vorhang millimeterweise aufgehen, das Licht ganz langsam verlöschen. Es war eine Stille, als wäre die Uraufführung eines Shakespeare-Stückes. Und dieser arme Mensch stand auf der Bühne in seiner ganzen Erbärmlichkeit, er hat nicht einmal mit den Augen geblinzelt. Im Zuschauer-Raum war es fünf Minuten still, dann zehn Minuten. Etwa nach zwölf Minuten — ich habe das protokolliert — fing jemand an zu lachen und das Gelächter hielt fünf Minuten an. Sie schüttelten sich vor Lachen und danach trat eine große Traurigkeit ein. Nach 20 Minuten schlossen wir den Vorhang, setzten uns in den Seminarsaal und fragten: Was habt ihr gesehen? Anfangs wurde gesagt, die Tragik des Menschen in der Industriegesellschaft. Die Verlorenheit, Entfremdung des Einzelnen. Dann aber diese Kühnheit der Verweigerung, die der Kollege großartig gespielt habe. Er sei hellwach, durch nichts zu beeinflussen. Er verweigere sich und entziehe sich somit der Integration durch ein unmenschliches System. Dann aber hätten sie gelacht, weil gezeigt wurde, wie dieser Mann doch mit einer Miene der absoluten Erstarrung Dinge, die um ihn herum in einer Großstadt geschehen, nicht mehr registriert, sie bereits mit einer Art großen Verweigerung abweist. Das sei irrsinnig gut gewesen, wunderbar gespielt. Zum Schluß hätte sie die Traurigkeit überfallen über die Lage des Menschen in Schweden. Ich sagte ihnen, daß er gar nichts gespielt habe. Und hier habe man die Grundfunktion des Theaters selbst erlebt. Theater ist in der Lage, bevor der Schauspieler einen Vorgang zeigt, alles, was auf der Bühne geschieht, als Vorgang zu zeigen, da diesen der Zuschauer erwarte und auf die Bühne projiziere.

Das ist ein gewaltiges Vermögen. Davon hat das absurde Theater praktisch ein Jahrzehnt gelebt, indem es die Tatsache, daß nichts geschieht, als aufregenden Vorgang zeigte. Und in dieser Relation des Zuschauers liegt die wichtigste Wirkungsweise des Theaters, die man gebrauchen oder mißbrauchen kann. Man kann sie mißbrauchen, indem man das Sinnloseste ausstellt und ihm so einen Sinn verleiht, z.B. die Sinnlosigkeit der Welt zu zeigen. Man kann »Warten auf Godot« aufführen, daß nicht nur unter diesen Leuten und diesem System die Welt sinnlos geworden ist, sondern die Welt überhaupt. Man kann diese Wirkung gebrauchen im Sinne von Brecht (oder anderen vernünftigen Leuten). Brecht beabsichtigt, durch die Zuschauerkunst den Zuschauer zu den auf der Bühne gezeigten Vorgängen eine Gegenmeinung entwickeln zu lassen. Warum tötet Othello Desdemona und läßt sie nicht leben (was eigentlich natürlich wäre)? Warum hält Coriolan erstaunlicherweise kurz vor der Wahl nicht seinen Mund, um sich vom Volk wählen zu lassen, sondern

packt sein gesamtes politisches Programm aus, das gegen das Volk gerichtet ist?

Hier findet die Brecht-Methode, die er selbst das »Nicht — Sondern« nannte, ihre Anwendung. Man müsse so spielen, inszenieren und schreiben, daß der Zuschauer den Gang der Fabel oder des Spiels als das Unerwartete sieht und erlebt. Im »Coriolan« müsse er unbedingt erwarten, daß Coriolan den Mund hält. Tut er es nicht, wird das den Zuschauer überraschen. Dieses »Nicht — Sondern« beinhaltet: nicht nur Spannung und Interesse, sondern vor allem die Frage des Publikums: Warum? Warum tötet Othello die Desdemona? Warum beschimpft der Coriolan das Volk? Man zeigt das als erstaunlich, was scheinbar selbstverständlich ist.

Zuschaukunst besteht eben darin, daß der Zuschauer zu dem auf der Bühne Gezeigten seine eigenen Gedanken, Bedürfnisse, seine eigenen Erfahrungen immer mit ins Spiel bringt. Daß man ihn also als Produzenten freisetzt und ihm auf der Bühne nicht nur die Notwendigkeit zeigt, sondern auch die Möglichkeit mitklingen läßt, zum Beispiel, daß Othello Desdemona leben läßt, Faust Gretchen heiratet, die Courage nach der Verwundung ihrer Tochter dem Krieg den Rücken kehrt. Diese Zuschauerhaltung als Produzent, ja, als hauptsächlicher Produzent, ist eine der wesentlichsten Entdeckungen des Brecht-Theaters. Wenn eine Aufführung der Courage so gemacht ist, daß die Leute sagen, die Courage kann gar nicht anders handeln, als in dem Krieg ihre Kinder zu verlieren, hat man Brecht verlassen und seien die Schauspieler noch so gut und der Erfolg noch so groß. Wenn man in Becketts »Warten auf Godot« Estragon und Wladimir als Landstreicher zeigt, die sich ihre Lage nicht eingestehen, und die eine Würde von Diplomaten, Wissenschaftlern, Moralisten beanspruchen, um ihre erbärmliche Lage zu verdecken, kommt die Wirkung Brecht nahe. Ich will nicht sagen, daß das politische Anliegen und der Inhalt des Stückes bereits marxistisch sind. Die Methode und Wirkung aber sind mindestens dialektisch, denn sie ermöglichen dem Zuschauer eine kritische Haltung zu dem, was gezeigt wird, so daß er zu dem Gezeigten auch noch eine andere Möglichkeit sieht, als die auf der Bühne: Aus einem Erfahrungsbereich, aus seiner Klassensituation, aus seiner politischen Erfahrung. Da gibt es erstaunliche Beispiele. So ist es uns heute fast unverständlich, wie eine Aufführung des Stückes »Kirschgarten« im Februar 1917 in Rußland — Stanilawski beschreibt das — beim Zuschauer revolutionäre Impulse auslöste. Die Leute, zum Teil Rotgardisten, sind vom Künstler-Theater aus erschüttert und begeistert auf die Barrikaden gegangen. Eine Wirkung, die nicht dem Stück immanent ist, sondern vom Zuschauer hineinprojiziert wurde, angeregt natürlich durch ein geniales Stück. Oder Beaumarchais' »Toller Tage«. Es gilt bis heute als Auslöser der Französischen Revolution, kaum vorstellbar, wenn man das Stück heute liest und sieht.

Wirkungen, die Stücke ausüben, sind also nicht Eigenschaften der Stücke (wie Eigenschaft des Zuckers süß zu sein), sie gehören nicht unveränderlich zu den Stücken, sondern sie entstehen in der Zusammenarbeit mit dem Zuschauer in konkreten gesellschaftlichen Situationen.

Zu. 4 Punkt vier betrifft die Arbeitsweise. Ich wurde gefragt: Bedarf diese Arbeitsweise des Brecht-Schauspielers? Ich würde den Begriff »Brecht-Schauspieler« anzweifeln. Das hieße ja, Brecht sei nur durch bestimmte Schauspieler auf bestimmte Theater anwendbar, und hier nur auf bestimmte Bereiche (ratio). Ich halte Brechts Arbeit für eine universelle Methode des Herangehens an die Welt, die eine dialektisch-materiale Methode ist. Und seine Arbeitsweise für die künstlerische Umsetzung dieser philosophischen Methode. Insofern anwendbar eigentlich auf alle Stücke, die gesellschaftliche Widersprüche enthalten, ob in direkter Form oder in phantastischer. Ja, sogar in absurder, wenn absurde Widersprüche der Wirklichkeit abgebildet werden. Und gute Schauspieler sind noch nie ohne Brecht ausgekommen (und umgekehrt): Sie vermögen das Alltäglichs auffällig zu machen, das Absurde real, Ja, sie vermögen uns selbst die Hölle so zu zeigen, als wären wir darin groß geworden. Brecht nannte Kafka einen Bolschewisten, manche naturalistische Schriftsteller dagegen nicht, obwohl sie bolschewistische Themen vorweisen.

Die Voraussetzung, die Stücke Brechts richtig zu spielen, ist die gestische Spielweise. Sie geht davon aus, daß nicht *ein* Schauspieler auf der Bühne ist, sondern mindestens zwei, die eine Beziehung zueinander aufnehmen, so daß eine Situation entsteht (also Theater). Der Gestus, ein viel mißbrauchtes Wort, besteht nicht im Gestikulieren, sondern Gestus bezeichnet eben die Haltung, die man zueinander einnimmt. Die Haltung ist der Ausgangspunkt noch vor dem Text. Denn von vielen Äußerungen, von vielen Informationen ist der Text auf dem Theater wahrscheinlich der am wenigsten bestimmende. Die Sprache des Theaters ist der Vorgang von einer Situation in eine andere. Er bestimmt (oder bezeichnet) auch die Bedeutung des Textes.

Im Deutschen gibt es das Wort »schön«. Es bezeichnet einen Zustand der Lust. Auf den Schauspielschulen wird meistens dazu gelächelt. Das Wort »schön« ändert seine Bedeutung aber sofort, wenn sich die Situation ändert, in der ich es sage. Wenn ich jemand ansprechen würde, »kannst Du mir 500 Kronen borgen«, würde ich sagen: schön. Da bedeutet das Wort keineswegs Glückszustand, im Gegenteil. Es gibt sogar den Begriff: schöne Scheiße, also schön im Sinne von schlecht. Der unterlegte Gestus also gibt dem Wort oder Text auf dem Theater erst die konkrete Bedeutung, die den Vorgang zeigt und in Gang bringt. Das merkte ich, als ich am National Theatre London Shakespeares »Coriolan« inszenierte. Ich bekam einen Streit mit der sehr guten amerikanischen Schauspielerin Constance Cummings, die die Volumnia spielte. In einer Szene, in der sie ei-

gentlich den Coriolan beschimpft, steht merkwürdigerweise bei Shakespeare »Oh Sir, Sir, Sir«. Diese wunderbare Schauspielerin spielte realistisch, gestisch, entwickelte ihre Figur aus der Situation, stellte nicht den Charakter über die Vorgänge, sondern baute den Charakter nacheinander aus den Widersprüchen, was die gestische Spielweise eben tut. Dann aber kam die Stelle: »Oh Sir, Sir, Sir«. Bis dahin hatte sie Coriolan kräftig beschimpft, weil er vor seiner Wahl zum Konsul nicht mit seiner Meinung hinter dem Berg halten konnte, so daß ihn das Volk stürzt, bevor es ihn wählt. Sonst hätte er sein reaktionäres Programm nach der Wahl verwirklichen können. Coriolan aber beharrt vor seiner Mutter auf seinem Charakter: »Ich denke, was ich sage.« Und da antwortet ihm Volumnia eben »Oh Sir, Sir, Sir.« Und die Cummings wurde plötzlich weich und höflich. »Warum bewundern Sie ihn denn plötzlich?« fragte ich. Sie: »Da steht doch Sir, Das ist ein Titel. Ich spreche seinen Titel aus. Titel spricht man höflich.« Ich: »Nein, Sie sind auf dem Gipfel ihrer Ablehnung.« Sie: »Ich halte mich an Shakespeare und der schreibt eindeutig: 'Oh Sir, Sir, Sir', und was Shakespeare geschrieben hat, gilt.« Ich mußte zu Laurence Olivier, der damals Direktor des Theaters war, um den Streit zu schlichten. Olivier, ebenfalls dem Text zugeneigt, sagte auch, hier stehe eindeutig »Oh Sir, Sir, Sir«, und er selbst war ja »Sir«. Ich war am Ende. Da fiel mir die Rettung ein. Ich sagte: »Habt Ihr im Englischen eine Geste, so mit der flachen Hand, als wolle man ein kleines Feuer ausschlagen mit der Haltung: Nun bleibe mal auf dem Teppich, mein lieber Herr, mein lieber Scholly. Die Geste rettete mich wirklich, denn Olivier bestätigte, daß es bei Shakespeare auch ironisch heißen könnte: »Oh Sir, Sir, Sir« — bleib auf dem Teppich — mein lieber Herr, mein lieber Scholly.

Über die Geste wurde das Wort konkret, da die Situation geliefert wurde. Diese gestische Spielweise geht also von der Situation aus, in der ein Satz gesagt oder verschwiegen wird. Das wäre *ein* Kriterium der gestischen Spielweise. Ein weiteres ist das Eins-nach-dem-andern-Spielen. Es gibt Theaterschulen und Ansichten, wo das Spielen einer Rolle mit dem Fixieren eines Charakters verwechselt wird, von dem aus alle Vorgänge erklärt werden. Das ist eine idealistische Arbeitsweise. Denn der Charakter steht auf der Bühne nicht am Anfang der Arbeit, sondern am Ende. Er bestimmt nicht einheitlich die Vorgänge (und schmilzt sie zusammen), sondern entsteht aus dem Nacheinander widersprüchlicher Vorgänge, die den Charakter als das erscheinen lassen, was er ist: die Einheit der Widersprüche. Was im Leben für den Menschen das Letzte ist, ist für den Schauspieler auf der Probe das erste: die Handlung. Der Mensch in Wirklichkeit hat seine Biografie, seine Entwicklung, seine Motive, wenn er zu handeln beginnt. Am Beginn der Arbeit auf dem Theater steht dagegen die Handlung, die das Stück vorschlägt. Von hier müssen erst handelnd Motive, Entwicklungen, Biografien der Figuren rückwirkend entdeckt

werden. Vor der Idee also steht die Handlung. Das ersetzt natürlich nicht die Idee, die ich mit einer Inszenierung verwirklichen will, es bestimmt die Methode der Arbeit, also die Spielweise. Die Idee (oder sagen wir besser Anliegen) des Stückes »Die Tage der Commune« von Brecht ist klar: Entstehen und Verteidigen des ersten proletarischen Staates und die Lehren aus seiner Niederlage. Aber dieses Anliegen soll beim Zuschauer *am Ende* verstanden werden, nicht am Anfang. Denn am Anfang sind die Figuren. Keine Revolutionäre, sie werden zu Revolutionären. Wie, zeigt das Stück.

Das alte Theater bot immer Charaktere an: Coriolan — der Stolz, Othello — der Eifersüchtige usw., und es ließ sie immer stolz und immer eifersüchtig sein. Brecht würde dagegen zunächst davon ausgehen, daß die Figur ein unbeschriebenes Blatt ist, das nun durch uns beschrieben wird, und zwar so, daß wir davon ausgehen, Eifersucht und Mißtrauen seien ihm fern (was Shakespeare übrigens auch tut). Das heißt, wenn ich jemanden kennenlerne, lerne ich einen runden Charakter kennen und weiß nicht, wie er dazu geworden ist. Dazu muß ich erst seine Biografie kennenlernen, also sein Leben. Im Theater ist dieser Prozeß des Entstehens der Figuren aus dem widersprüchlichen Material der Vorgänge ein materialistisches Instrument, den Zuschauer am Materialismus aktiv und genußvoll zu beteiligen: er baut die Figuren mit, die er nicht erwartet. Ich glaube, daß dieser Prozeß den Materialismus der Theaterarbeit ausmacht. Brecht riet den Regisseuren und Schauspielern sehr einfach: Man muß eins nach dem andern spielen.

Mutter Courage verteidigt ihre Kinder, sie zeigt sich als Mutter. Im nächsten Moment ist sie schuldig, daß ihr Sohn erschossen wird. Im nächsten Moment wieder verflucht sie den Krieg. Im nächsten Moment sagt sie lachend: »Ich laß mir den Krieg von euch nicht madig machen.« Dauernd, von einem Widerspruch in den anderen fallend, ergibt sich eine Fülle von Widersprüchen. Diese Widersprüche, die der Figur kaum oder nicht bewußt werden, zeigen sie als das, was sie ist, ein Ensemble gesellschaftlicher Beziehungen. Wenn ich die Courage von vornherein nur als geschäftstüchtig festlege, bekomme ich eben keinen Prozeß, sondern eine festgelegte Figur, die von vornherein nichts anderes tut, als was sie immer getan hat, nämlich geschäftstüchtig zu sein. Die gesellschaftlichen Triebkräfte, die sie dazu bringen, werden zugunsten eines eindeutigen, das heißt langweiligen Charakters verdeckt. Oder wenn ich den Geizigen spiele und davon ausgehe, daß dieser Mensch eben nur geizig ist und das von sich selbst weiß. Es gibt bei Stanislawski den Vorschlag, einen Bösen zu spielen, indem man ihn zunächst von der guten Seite her sieht. Denn natürlich hält sich der Geizige selbst nicht für geizig, sondern für den großzügigsten Menschen der Welt. Und Dumme wissen meistens nicht, daß sie dumm sind (denn dann wären sie es nicht).

Das Eins-nach-dem-anderen-Spielen erlaubt es, auch in der Ablieferung der Figur am Ende die Brüche bestehen zu lassen, daß der Zuschauer die Figur montiert, die der Schauspieler ihm Szene für Szene vorschlägt. Es hat noch andere Vorteile: Nach Ansehen zum Beispiel der 2. Szene kann die 1. Szene in einem neuen Licht erscheinen, in neuen Zusammenhängen: Die Vitalität der Courage in der ersten Szene zunächst hauptsächlich sympathisch, erscheint nach Ansehen der 3. Szene zweifelhaft, in der sie mit der gleichen Vitalität um Tod oder Leben ihres Sohnes feilscht. Das ist ein dialektisch sehr wichtiger Prozeß. Auch hier wird die gemeinsame Arbeit des Figurenmontierens mit dem Zuschauer zur Erkenntnis und Emotion. Und die Figur wird nicht für den Zuschauer abgeschlossen, wie eine Leibnizsche Monade, die mitunter ein kleines Fensterchen hat, sonst aber unreichbar von außen bleibt.

Das setzt voraus, daß der Schauspieler in einer Beziehung zum Zuschauer spielt, als wollte er sagen: achte einmal darauf, wie jetzt die Courage sagt: »Der Krieg soll verflucht sein«, und in der nächsten Szene: »Ich lasse mir den Krieg von euch nicht madig machen« — Ist das nicht merkwürdig? Empfindet es der Zuschauer als merkwürdig, kommt er vielleicht hinter diesen Charakter als eine Einheit von Widersprüchen, die ihn gesellschaftlich hervorbringen. Das wäre eine echte Verfremdung. So etwas ist letztenendes nur von eingeweihten, engagierten und begabten Schauspielern zu machen. Es ist aber nicht nötig, daß sich ein Schauspieler vorher in einen Brecht-Schauspieler verwandelt, der sich nur auf *einen* Stil festlegt. Der Stil kann sich ändern: heute kann er eine Komödie sein, morgen eine Historie, übermorgen eine Parabel, er kann agitieren, einladen, verlachen, ausloten, bewundern, einweihen. Und wenn der Schauspieler Sinn für Realismus hat (also Phantasie) — denn zur Phantasie gehört Realismus — wird er den Sinn sinnvoll und sinnlich zugleich liefern. Das heißt, er wird Widersprüche genußvoll aufdecken.

Das Reale dieser Spielweise ist nicht eine Sache des Naturalismus, sondern die von Entdeckungen in der Gesellschaft. Brecht nennt es die Kunst der Beobachtung, die Kunst also, Menschen zu beobachten: Klassen, Gruppen ebenso wie einzelne Menschen; große Ereignisse ebenso wie versteckteste Details. Einfachste Form dieser Beobachtung ist die Introspektion, die Selbstbeobachtung. Man fragt sich, wie würde ich das machen, wenn ich es mache? Der nächste Schritt wäre der Sprung in den anderen Menschen: Wie habe ich andere Menchen schon so etwas tun sehen? Und der letzte Schritt ist dann der Sprung in die Fremdheit: Was unterscheidet mich von der Figur, die ich spiele, und von der Zeit, in der sie lebt? Die Kunst der Beobachtung nennt Brecht einen Hauptteil einer Spielweise, die vom Realen ausgeht, um die Realität zu verändern, indem sie sie durchsichtig macht.



## Eine letzte Überlegung

Brechts Theater ist nicht ohne Absichten zu machen und auch nicht ohne Ansichten. Aber Absichten und Ansichten, die sich allein auf große Epochefragen beziehen, müssen noch durch andere ergänzt werden. Die Ansicht und Absicht, die Welt zu verändern, bezieht sich nicht nur auf die ganze Epoche, sondern ebenso auf das Hier und Heute. Brecht beurteilte Stücke nach zwei Gesichtspunkten, die ihn zur Annahme oder Ablehnung des Stückes veranlaßten. Jedes Stück mußte für ihn einen Gesichtspunkt enthalten, der für lange Zeit gültig ist, mindestens für die Zeit des Übergangs des Kapitalismus zum Kommunismus. Die Frage, die wir uns bei »Coriolan« stellten, die des Personenkults, reicht nach Brecht von der Antike bis weit in die Zukunft. Das war der große historische Gesichtspunkt, die Historizität. Aber das reichte Brecht nicht. Das Publikum müsse nicht nur eine alte Geschichte sehen, es müsse in der alten Geschichte *seine* Fragen finden, *seine* Bedürfnisse. So war der zweite Gesichtspunkt die Aktualität. Sie mußte konkret sein. Als in der Bundesrepublik die Wehrpflicht eingeführt wurde, die gegen das Potsdamer Abkommen verstieß, veränderte Brecht den Spielplan. Er nahm das Stück »Pauken und Trompeten« in den Spielplan, das natürlich nicht nur diesen Anlaß bediente. Der Anlaß aber verwickelte das Publikum in die Frage, ob Rekrutierung wirklich immer nur friedlich sei, wie es damals in der Bundesrepublik hieß. Aber gerade diese aktuellen Anlässe wurden benutzt, um Brechts Arbeit zu denunzieren. Es gibt heute in der Bundesrepublik eine ganze Richtung, die aus den Anlässen allein die Stücke beurteilt. Also: die »Courage« wurde aus Anlaß der Warnung vor dem zweiten Weltkrieg geschrieben. Der zweite Weltkrieg ist vorbei. Die »Courage« also veraltet. Galilei sei eine Mahnung an die Verantwortung des Wissenschaftlers beim Bau gesellschaftsgefährdender Dinge, wie der Atombombe. Die Frage der Atmbombe sei durch ein Patt irgendwie ins Gleichgewicht gebracht, und über diesen Anlaß hinaus habe uns das Stück nichts zu sagen.

Richtig ist, Brecht schrieb nicht in Freiräume. Er ging so weit, daß die persönliche Betroffenheit die historischen Einsichten erst zu persönlichen Anlässen macht, also zu konkreten. So hat er sich in Dänemark — wo die Landschaft oft vergessen machte, daß es Faschismus gab — eine Liste all der Sachen über das Bett gehängt, die ihm die Nazis gestohlen hatten: eine Bibliothek, einen Steyr-Wagen, eine Wohnung mit Mobiliar usw. Wenn er früh aufwachte, erhielt er von hier jenen persönlichen Zorn, der nötig ist, um den historischen Zorn lebendig zu halten. Diesen aktuellen Anlaß meint er, wenn er seine Stücke inszenierte. Aber diese Anlässe beschränken natürlich nicht die Botschaften, die die Stücke enthalten. Die »Courage« enthält eine viel größere Botschaft: das hohe Lied des Oppor-

tunismus, der sein eigener Untergang ist. »Galilei« enthält mehr als nur die Warnung vor dem Atomkrieg. Es ist die große Frage: Wie setzt sich Wahrheit durch. Von allein, nur weil sie wahr ist? Total oder mit Taktik? Ist aber Kapitulation Taktik? usw.

Von Marx gibt es den Satz, daß der Kampf um Wahrheit hauptsächlich der Kampf gegen Vorurteile ist und erst dann der Kampf um Wahrheit. Die Anlässe zu den Inhalten der Stücke machen zu wollen, hieße »Richard III.« als veraltet zu erklären, da der Hundertjährige Krieg vorbei ist. Die Dialektik von Aktualität und Historizität aber bleibt der Wirkungsraum und die Aufgabe eines Theaters, das Brecht-Theater genannt wird, das aber besser ein Theater sein sollte, das Brecht gebraucht und verändert, da er anwesend bleibt.

### Anmerkungen

- 1 Redigierte Fassung eines Protokolls vom Seminar »Brecht-Rezeption heute« im schwedischen Institut für Film und Theater, Stockholm 1978. Ursprünglich veröffentlicht in: Material zum Theater. Beiträge zur Theorie und Praxis des sozialistischen Theaters, Nr. 124, Reihe Schauspiel, H.35. Hrsg.: Verband der Theaterschaffenden der DDR. — Für die vorliegende Veröffentlichung wurde der Beitrag neu bearbeitet. Erhalten blieb der Charakter der freien Rede. Der Verfasser sprach frei, da er es vorzog, die ihm gestellten Fragen direkt zu beantworten, statt ein mitgebrachtes Manuskript zu verlesen.
- 2 »Dramaten« heißt das große Stockholmer Staatstheater.

Jost Hermand

## »Das Theater ist nicht die Dienerin des Dichters, sondern der Gesellschaft.«

### Zur Aktualität von Brechts Bearbeitungstechnik

#### I

Während noch vor wenigen Jahren die Mehrheit der westdeutschen Intellektuellen Brecht relativ positiv gegenüberstand, ja teilweise Zeugnisse einer unleugbaren Faszination ablegte, hat sich in den gleichen Kreisen heute eine merkliche »Brecht-Müdigkeit«, wenn nicht »Brecht-Feindschaft« verbreitet. Befragt, worauf dieser Gesinnungswechsel zurückzuführen sei, stützen sich die eher Konservativen oder Rechtsliberalen unter diesen ehemaligen Brecht-Verehrern meist auf folgende Argumente: 1)

Brecht sei langweilig geworden, da im Zeichen einer immer differenzierter werdenden Weltsituation seine simplistisch-allegorischen oder troken-didaktischen Lösungsvorschläge einfach nicht mehr ausreichen, 2) ~~Brecht sei zum »Klassiker« erstarrt, den man zwar~~ noch nicht zum alten Eisen, aber doch zum »alten Gold« rechnen müsse, 3) Brecht sei — trotz seiner vielen politischen Proklamationen — auch nur ein Tui oder zumindest unsicherer Kantonist gewesen, der sich nie wirklich engagiert habe, und 4) Brecht provoziere heute nicht mehr, da jede Mode und somit auch die Brecht-Mode, nachdem sie ihren Höhepunkt überschritten habe, gleichsam naturgesetzlich an Faszination einbüße. Kurz: auch Brecht sei bei aller Größe kein Idol, das man dauernd anbeten könne. (Vgl. hierzu stellvertretend Henrichs, 1976 u. Karasek, 1978)

Nun, manche dieser Argumente sind gar nicht so neu, wie diese ehemaligen Brecht-Freunde glauben, die sich gern als besonders fortgeschritten ausgeben (obwohl sie letztlich nur bestimmten Moden hinterherlaufen). Schließlich haben sich in der BRD schon in den fünfziger und sechziger Jahren gewisse Gruppen oder auch Einzelne höchst energisch gegen jene Impulse gewandt, die Brecht damals auf die allmählich immer kritischer werdenden Studenten und andere Intellektuelle auszuüben begann. Man erinnere sich an einen Außenminister wie Heinrich von Brentano, der Brecht im westdeutschen Bundestag höhnisch mit Horst Wessel verglich, oder an jene Anti-Brecht-Kampagnen, die 1956 und dann noch einmal 1961/62 gegen die Aufführung seiner Werke in der BRD inszeniert wurden (vgl. Müller 1962). Und man vergesse auch nicht Theodor W. Adorno, der 1962 in der »Neuen Rundschau« Brecht als einen durchtriebenen Meinungsverkäufer zu desavouieren versuchte (Adorno 1962, 99ff.), oder ein zutiefst infames Stück wie »Die Plebejer proben den Aufstand« (1966) von Günter Grass.

Doch die heute grassierende »Brecht-Müdigkeit« allein auf konzertierte Aktionen der Rechten zurückzuführen, welche alle opportunistischen Gelegenheiten (wie den Bau der Mauer oder die Tendenzwende) in ihrem Sinne auszuschlachten versuchen, reicht zur Erklärung dieses Phänomens leider nicht aus. Denn auch in der DDR wird heute über »Brecht-Müdigkeit« geklagt — und auch unter westdeutschen Linken verbreiten sich ähnliche Stimmungen. Der Komplex »DDR«, der völlig anders gelagert ist, bleibe im folgenden ausgeklammert. Dort gilt das Brechtsche Oeuvre seit langem als offizielles »Kulturerbe« — was zwangsläufig nicht nur positive, sondern auch negative Reaktionen ausgelöst hat. (Vgl. hierzu Mittenzwei 1977, 100ff.; Haus/Hermant 1978, 112-116; Münz-Koenen 1979, 7 u.a.) Doch warum sperrt sich die westdeutsche Linke zusehends gegen einen Autor, der weder zum politischen noch zum literarischen Kanon gehört, sondern in seinen Hauptwerken weiterhin viele Oppositionselemente gegen das »System« enthält? Diese Haltung ist weniger

leicht einzusehen. Zugegeben: durch die Auswirkungen der sogenannten Tendenzwende sind manche dieser Linken selbstverständlich vorsichtiger geworden und halten mit ihren Anschauungen hinterm Berg. Doch das allein ist es nicht. Was in dieser Abwendung von Brecht wirklich zum Ausdruck kommt, ist ein zunehmendes Desinteresse an allen sogenannten »orthodoxen« Formen des Sozialismus und eine immer stärkere Hinwendung zu anarchistischen oder zumindest alternativen Konzepten. Bei einer Bewegung wie der »Neuen Linken«, die weitgehend aus dem Bereich der bürgerlichen Sozialisation und damit einer privatistischen Icherfahrung, eines primär ästhetischen und nicht politischen Erwartungshorizonts sowie eines von der Frankfurter Schule übernommenen Antitotalitarismus herkommt, ist das nicht weiter verwunderlich. Im Rahmen einer solchen Bewegung mußten sich — trotz aller ernstgemeinten Bemühungen, auch ins Allgemeine, ja Politische auszugreifen — im Laufe der Zeit immer stärker Identitäts- und damit Subjektivitätsprobleme in den Vordergrund schieben. Im Zuge dieser Entwicklung nimmt es nicht wunder, daß Brecht vielen Vertretern dieser Bewegung immer trockener, immer objektiver, immer »unpersönlicher« vorkommt. Im Sinne des Schlagworts »The Personal is the Political« suchen sie verzweifelt, auch in den Werken Brechts etwas für ihre unmittelbarsten Seelen- und Sinnesbedürfnisse zu finden — und fühlen sich durch den offenen Antipsychologismus Brechts und sein weitgehendes Zurücktreten hinter dem Werk (vor allem in den Dramen) geradezu abgestoßen. Weil sie also das Authentische, das Unmittelbare, das Subjektive, den »Mann« Brecht nicht finden können — finden sie auch nichts für sich selbst. Und damit spricht sie Brecht nicht mehr an.

Doch nicht nur die vorgebliche »Kälte« dieses Mannes (und seine ebenso unbewiesene »zynische« Art, mit »Weibern« umzugehen, die ihm heute mit feministischem Vorzeichen oft vorgeworfen wird), sondern auch die herrschende »Brecht-Industrie«, die aus diesem Dichter einen Parade- fall westlich-akademischer »Moderne«-Vorstellungen gemacht hat, stößt viele Linke ab. All das scheint ihnen nach Karriere, nach Positivismus, nach falschem Klassikerkult zu riechen. Leider nehmen sie dabei manche der von den Rechten aufgestellten Behauptungen viel zu wörtlich — und sehen in Brecht schließlich ebenfalls eine »klassische«, das heißt zeitent- hobene Größe, die — wie alle Klassiker — bereits jenseits von Gut und Böse steht und damit langweilig geworden ist. Statt sich zu fragen, ob nicht auch der falsche Umgang der Linken und Halblinken mit Brecht zu diesem Brecht-Bild geführt hat, halten sie in ihrer momentanen Unsicherheit, ja Orientierungslosigkeit lieber nach neuen, weniger »klassisch« erstarrten Vor- und Leitbildern Ausschau. Und so wird Brecht mehr und mehr jenen überlassen, die ihn zu verharmlosen und damit zu entpolitisi- sieren suchen, indem sie ihn in irgendeine jenseits aller Klassenkämpfe

stehende »Moderne« einrangieren, um ihm so das Odium des Sozialisten und DDR-Bewohners zu nehmen, das ihm immer noch anhaftet. Jedenfalls werden materialistische Brecht-Interpretationen, die in ihrem Umgang mit Brecht ein konkretes Politikum sehen, immer seltener.

Durch all diese Entwicklungen (die hier selbstverständlich nur angedeutet werden können) ist die Gefahr entstanden, daß innerhalb des westlichen Kulturbetriebs Brecht als »politischer« Faktor allmählich verloren geht. Man tröste sich in diesem Punkte nicht mit dem beruhigenden Schlagwort vom »Klassiker Brecht«, der längst etabliert und nicht wieder von seinem Thron zu stürzen sei. Gerade eine solche Sicht hat etwas höchst Problematisches. ~~Schließlich sind Brechts Werke nicht für die Ewigkeit oder irgendein Dichterpantheon geschrieben, sondern sollen — jedenfalls ihrer Intention nach — direkt in die politische und gesellschaftliche Bewußtseinsbildung »eingreifen«. Nichts wäre tödlicher für sie, als in jene ominöse Schatzkammer aufgenommen zu werden, in der die anderen toten Klassiker liegen.~~ Sie wollen nicht aufgebahrt, sondern »aufgehoben« werden. Genau betrachtet, sind nicht Brechts Stücke das Entscheidende, sondern die in ihnen entwickelte »Methode«, das heißt die Welt als eine veränderliche und damit veränderbare zu zeigen. Die meisten von ihnen sind Werke, welche geradezu danach schreien, in veränderter, umgebauter oder umfunktionierter Weise erneut als Störfaktoren innerhalb jener gesellschaftlichen Dialektik eingesetzt zu werden, die noch immer weitgehend im Zeichen jener von Marx beschriebenen Antagonismen steht. In diesem Sinne sind viele der Brechtschen Werke nur Entwürfe, nur Ansätze, nur Gerüste, nur unerfüllte Postulate, die ihre volle Realisierung erst in der gesellschaftlichen Praxis, in der Anwendung, im Ausbau, in der Aufhebung finden. Allerdings steuern sie dabei weniger auf eine individuelle Selbsterfahrung hin, wie heute oft gefordert wird, sondern wollen bei der Organisation jener gesellschaftlichen Prozesse mithelfen, innerhalb derer eine solche Selbsterfahrung überhaupt erst einen Sinn erhielte.

Eine solcher Möglichkeiten, ihnen eine politische Funktion zu geben, hat er uns selber vorgemacht. Und das wäre der ständige Bearbeitungsprozeß. Brecht hat nämlich nicht nur alle vorgefundenen Werke der Vergangenheit stets für die eigene Gegenwart produktiv zu machen versucht, sondern ist mit seinen eigenen Werken ebenso pietätlos umgesprungen, indem er sie in den Dienst der jeweiligen Situation stellte. Er hat uns also selbst die Gebrauchsanweisung mitgeliefert, wie man mit seinen Stücken umgehen soll, um sie unter gewandelten Bedingungen wieder relevant zu machen. Denn auf diese Relevanz — und nichts anderes — kam es ihm letztlich an. Allerdings stellte er dabei hohe, ja höchste Ansprüche, um sowohl der Forderung nach Kunst und sinnlichem Vergnügen als auch der Forderung nach politischer Aufklärung gerecht zu

werden. Und vor so weitgespannten Erwartungen wird heute nur allzu schnell kapituliert.

## II

Brechts Umgang mit älterer Dramatik ist bisher meist viel zu isoliert betrachtet worden. Einmal ganz grob gesprochen, hat man darunter vor allem seine sogenannten »Bearbeitungen«, also Werke wie die »Antigone« nach Sophokles, den »Coriolan« nach Shakespeare, den »Don Juan« nach Molière, »Pauken und Trompeten« nach Farquhar und den »Hofmeister« nach Lenz verstanden und diese Werke als eine Sondergruppe aus seinem Gesamtoeuvre herausgelöst. Ja, manche der westlichen Kritiker sind so weit gegangen, diese Bearbeitungstendenz als eine Besonderheit des späten Brecht hinzustellen, als Anpassung an die DDR-Erbpflege oder als Ermattungserscheinung eines gealterten Dichters, der nicht mehr fähig oder willens war, »eigene« Werke zu schreiben. Nichts wäre falscher als eine solche Perspektive. Zugegeben: die Neigung zu Bearbeitungen nimmt in Brechts späteren Werken zu. Doch genau besehen, bestimmt sie sein dramatisches Schaffen von Anfang an. Daß sie im Laufe seines Lebens immer stärker wird, hat nichts mit nachlassender Kraft, sondern eher mit Brechts prinzipiell unbürgerlichem Werkverständnis zu tun, das sich von allen bisherigen Besitzvorstellungen zusehends freizumachen versucht.

Der Begriff »Bearbeitung« wird daher schon vom jungen Brecht als etwas höchst Wichtiges, weil Radikales, aufgefaßt. Schon sein »Baal« von 1918/19 ist — genau betrachtet — eine Bearbeitung, in der er den »Einsamen« von Hanns Johst aus dem Idealistischen ins Materialistische umkehrt und damit vom Kopf auf die Füße stellt. Während das bürgerliche Theater unter »Bearbeitung« meist nur eine psychologische »Vertiefung« oder eine Übertragung in ein anderes Milieu verstanden hatte, versteht bereit der ganz frühe Brecht unter diesem Begriff vor allem: Umfunktionierung, politische Aktualisierung, Abbau des Psychologischen und damit Reduzierung auf Gesellschaftlich-Typisches. Er verbessert nicht, indem er vertieft, sondern indem er aus Unnützem Nütliches macht. Und zwar schert sich Brecht dabei weder um bürgerliche Besitzkonzepte noch um die bürgerliche »Vorstellung vom Genie und seinem geheimnisvollen Schöpfungsakt« (Grimm 1961, 34). Während ihm andere in diesen Jahren massive Plagiatvorwürfe machen oder gar Gemüßmangel vorwerfen, ist er ständig auf der Suche nach neuem »Material«, nach nützlichen »Fabeln«, nach brauchbaren »Situationen«. Er plündert, er vandalisiert geradezu alles, was ihm in die Finger gerät. Er will den Bürgern kein besseres, verfeinertes, nuancenreicheres, sondern ein anderes Theater vormachen: eins, das sie schockiert, das ihnen ins Gesicht schlägt, das sie mit ihrer eigenen, wenn auch immer wieder verdeckten Brutalität konfrontiert. Und dazu ist ihm jedes Mittel — vor allem das der umkehrenden Bearbeitung — recht.

Wie gesagt, schon Brechts erstes Stück, der alle idealistischen Kunsterwartungen verhöhnepipelnde »Baal«, ist eine Umfunktionierung. »Trommeln in der Nacht« klingen parodistisch an Schillers »Kabale und Liebe« und Hebbels »Maria Magdalene« an. Während im »Baal« der Respekt vor dem bürgerlichen Künstler, wird in »Trommeln in der Nacht« der Respekt vor dem bürgerlichen Jungfernhütchen in Frage gestellt. Auch die folgenden Stücke sind weitgehend Bearbeitungen älterer Stoffe: im »Leben Edwards des Zweiten« stützt sich Brecht auf Marlowe, in der »Dreigroschenoper« wird Gays »Beggar's Opera« ins Viktorianisch-Imperialistische umfunktioniert. Schon diese Stücke, obwohl sie noch vor Brechts Wendung zum Marxismus liegen, sind also weitgehend Umfunktionierungen ins Materialistische und lassen sich durchaus mit manchen seiner späteren »Bearbeitungen« vergleichen.

Theoretisch wird dieser bewußte »Vandalismus« (Brecht, GW 15, 105) meist mit einem kruden, aber höchst effektiven Affront gegen die ältere Weltliteratur gerechtfertigt. Alles Bisherige, lesen wir in den frühen Aufzeichnungen immer wieder, sei im Zeitalter der Großen Städte und der Großen Kriege notwendig obsolet geworden. Worte wie »Pathos«, »Idealismus« oder »Klassik« hätten dadurch einen hohlen Klang bekommen. Selbst die Werke eines Shakespeare, eines Goethe oder Schiller wären heute, wie es mehrfach heißt, nur noch wegen ihres »Materialwerts« interessant. Um also im Theater eine falsche Einfühlung in inzwischen veraltete Haltungen und Gesinnungen zu vermeiden, müsse man die Zuschauer aus ihrer »einfühlenden« Haltung herausreißen und es ihnen durch geschickt angebrachte Verfremdungen ermöglichen, eine »kritische Haltung« einzunehmen (GW 15, 378). Statt das Theater weiterhin als eine bürgerliche Bildungsinstitution zu mißbrauchen, fordert Brecht, auch in diesen heil'gen Hallen endlich »neue Gesichtspunkte« durchzusetzen (GW 15, 70). Und als Mittel hierfür wird unter anderem die »Bearbeitung« empfohlen (ebd.). So heißt es etwa von Stücken wie »Faust« oder »Wallenstein«, daß sie — »richtig zusammengestrichen und mit anderem Sinn versehen« — selbst heute noch durchaus brauchbar seien (GW 15, 106).

Noch schärfer werden diese Ausfälle gegen die bürgerliche Originalitätssucht und die pfauenhafte Eitelkeit mancher Autoren, nur Eigenes, nur Selbsterfundenes, nur Selbstgefühltes auf die Bretter zu bringen, in Brechts Lehrstückphase. Unter bewußter Zurückdrängung von dichterischer Originalität, Selbstaussage, ja persönlicher Handschrift, werden hier vor allem Kollektivverfahren gestaltet, um damit jenes Arbeiterpublikum zu erreichen, das — nach Brecht — damals noch weitgehend klassenbedingt dachte und empfand. Dafür spricht seine Bearbeitung des japanischen No-Spiels »Taniko« in Stücken wie »Der Jasager«, »Der Neinsager« und »Die Maßnahme«, seine Dramatisierung des Gorki-Romans

»Die Mutter« und seine Umfunktionierung der »Jungfrau von Orleans« in die »Heilige Johanna der Schlachthöfe«. All dies sind Werke, die — im Gegensatz zur expressionistischen Dramatik — nicht mehr der bürgerlichen Selbstentfesselung dienen, sondern sich in den Dienst einer klassenorientierten Agitation stellen und der »dritten Sache« zum Siege verhelphen wollen.

Daß Brecht im Exil an dieser Linie nicht festhalten konnte, hängt mit dem Verlust eben dieses Publikums zusammen. Hier, wo ihm das Berliner Proletariat fehlte, das er mit seinen »Bearbeitungen« aufzuklären, umzustimmen, ja zu bearbeiten versucht hatte, sah er sich in der totalen Isolation auf die Verfertigung von Originalwerken wie »Mutter Courage«, »Leben des Galilei«, »Der gute Mensch von Sezuan«, »Herr Puntila und sein Knecht Matti« und »Der kaukasische Kreidekreis« zurückgeworfen. Allerdings sind diese Dramen, die im Westen oft als »klassische« Ewigkeitswerke mißverstanden werden, durchgehend als wiederverwendbare Parabeln strukturiert. Ihre Adressaten sind nicht die »ewigen« Bürger, sondern jene Deutschen, die Brecht nach dem Krieg mit seinen Stücken zu erreichen hoffte. Die Parabelstruktur schien ihm dafür in Zeiten exilhafter Isolation eine gewisse Gewähr für Dauerhaftigkeit zu verbürgen. Zugegeben: diese Stücke sind keine »Bearbeitungen« — aber ihre eigentliche Wirkung entfalten auch sie erst in der »Adaption«, das heißt wenn man sie aus ihrer parabelhaften Starre erlöst und in die gesellschaftliche Wirklichkeit einzubringen versucht. Selbst sie, die so »vollendet« wirken, sind daher keine Dramen, die man so spielen kann, wie sie im Buche stehen, sondern die ihre volle Effektivität erst dann bekommen, wenn man sie auf die jeweilige Gegebenheit anwendet, sie umfunktioniert, sie in Gebrauch nimmt.

Die Theaterarbeit, die Brecht in seinen letzten Jahren in der DDR praktizierte, steht deshalb ganz im Zeichen der Anwendung, der »Bearbeitung«. Erst jetzt konnte er seine im Exil entstandenen Stücke endlich selber inszenieren. Und erst jetzt sah er wieder einen Sinn darin, für das Ostberliner Publikum erneut »Bearbeitungen« zu schreiben, die er als Modelle einer dialektisch-kritischen Aneignung von »Tradition« verstanden wissen wollte. Und zwar wählte Brecht zu diesem Zweck aus allen wichtigen Bereichen der Welt dramatik je ein markantes Beispiel: eine athenische Tragödie (»Antigone«), eine elisabethanische Historie (»Coriolan«), eine Komödie der französischen Klassik (»Don Juan«), eine englische Restaurationskomödie (»Pauken und Trompeten«) und ein Werk des deutschen Sturm und Drang (»Der Hofmeister« [vgl. Subiotto 1975]). Das Telos dieser Bearbeitungen war ein doppeltes: einerseits sollte mit ihnen die immer noch verpflichtende Größe der älteren Dramatiker herausgestrichen werden, andererseits wollte Brecht mit seinen behutsamen und doch recht eingreifenden Änderungen die immer noch verbreitete



»Einschüchterung durch die Klassizität« überwinden (GW 17, 1275ff.). Bei aller Wahrung ihres hohen Kunstcharakters wird daher stets die gesellschaftliche Relevanz dieser Stücke herausgearbeitet — indem Brecht das vorgefundene »Material« dramaturgisch zuspitzt und bis zu seinen letzten politischen Konsequenzen treibt. So wird etwa im »Coriolan« mit wenigen, aber bedeutsamen Änderungen die plebejische Gegenposition verstärkt. Sein »Don Juan« ist nicht einfach ein verführerischer Grandseigneur, sondern eine sexuelle Großmacht, deren Anziehungskraft sich aus ihrer gesellschaftlichen Rolle ergibt. Im »Hofmeister« wird das Motiv der Selbstentmannung, das bei Lenz eher pathologische Züge hat, zum »Stigma der ganzen deutschen Misere« ausgeweitet, wie Wolfgang Harich anlässlich der Erstaufführung schrieb (Wyss 1977, 293).

Was also Brecht bei seinen letzten Arbeiten vermeidet, ist ein lediglich »vandalistischer« Umgang mit Weltliteratur. Er bietet seinen Zuschauern keine theatralischen Trümmerstätten, sondern neue Lesarten derselben Fabel im Lichte unserer Erfahrung. Bewahrung und Eingriff bilden dabei keinen Widerspruch mehr, sondern korrespondieren miteinander. (Zu Brechts Einstellung zur »Tradition« vgl. allgemein Mayer 1961 und Mitzenwei 1972.) Indem er eingreift, will er bewahren — nicht umgekehrt. So gesehen, geht es Brecht auch in diesen Werken vornehmlich um den Prozeß des »Entgipsens«. Er will geschichtliche Wendepunkte markieren, er will Klassenpositionen verstärken, er will Einsichten in die Dialektik gesellschaftlicher Prozesse vermitteln — statt lediglich bürgerlichen Geschichtsunterricht zu erteilen, der von vornherein vom Gesichtspunkt der Herrschenden ausgeht. Anstelle eines Umgangs mit Kunst, der statisch ist und daher leicht im Kunstkultischen oder zumindest Kunstdogmatischen erstarrt, will Brecht noch in den fünfziger Jahren seine Zuschauer wie eh und je dazu ermuntern, aus Widersprüchen die richtigen Folgerungen zu ziehen, das heißt zu lernen und sich zu ändern — und dann erneut zu lernen und sich erneut zu ändern.

Wohl am deutlichsten zeigt sich diese Haltung in der Einstellung seinen eigenen Werken gegenüber. Auch hier lehnt Brecht alle Ansichten ab, die von einmal vorgegebenen Fixpunkten ausgehen. Selbst seine eigenen Dramen betrachtet er selten oder nie als fertige Werke, sondern stets als »Works in Progress«. Auch in ihnen, wie in den Stücken seiner Vorgänger, sieht er in erster Linie Arbeitsmaterial, das es unter jeweils veränderten Bedingungen neu aufzubereiten gilt. Es ist darum fast unmöglich, bei Brecht von wirklich abgeschlossenen »Werken« zu sprechen. Alles sind nur Stufen, nur Etappen, nur Versionen. Und zwar beginnt das schon mit seinem »Baal«, von dem es nicht nur die drei Frühfassungen gibt, sondern auch den späteren »Lebenslauf des Mannes Baal« sowie die Fragmente »Der böse Baal der asoziale« und den letzten »Baal« in den »Stücken« von 1955 (vgl. Brecht 1968), in denen sich — in positiver oder

negativer Einstellung zu dieser Figur — die verschiedenen Phasen von Brechts politischer Entwicklung und seiner sich damit verändernden Publikumseinstellung widerspiegeln. Ähnliches ließe sich anhand des Stücks »Mann ist Mann« zeigen, dessen erste Fassung noch affirmativ gedeutet werden könnte, von dem jedoch Brecht 1936 sagte, daß man die Verwandlung des Kleinbürgers Galy Gay in eine »menschliche Kampfmaschine« heute vor deutschen Kulissen spielen sollte, um so den »Umbau« desselben Typs in einen SA-Mann zu demonstrieren (GW 17, 987). Auch seinen »Galilei«, der anfangs fast zu positiv ausgefallen war, hat Brecht — wie bekannt — nach dem Abwurf der ersten Atombombe über Hiroshima stärker ins Kritisierbare verfremdet. Ja, selbst bei eindeutig positiven Stücken, bei denen es später nichts zu Verfremden gab, lassen sich solche Akzentverschiebungen nachweisen. So führte Brecht seine Gorki-Bearbeitung »Die Mutter« nach der großen Weltwirtschaftskrise von 1929 in Berlin als ausgesprochenes Agitationsstück auf, während er es 1951 in der DDR als das Hohe Lied der russischen Oktoberrevolution inszenierte, um den Deutschen — nach zwölfjähriger faschistischer Verseuchung — die Sowjetmenschen wieder in einem sympathischeren Lichte zu zeigen.

Von Kritikern, die von bürgerlichen Besitz- und Originalitätsvorstellungen besessen sind, ist ihm das gern als Opportunismus ausgelegt worden. Sie, die meist vorgeben, alles nur unter dem Gesichtspunkt ästhetischer Neuigkeitseffekte zu beurteilen, finden ein solches In-Gebrauch-Nehmen von Kunst natürlich unkünstlerisch. Für sie existieren zwar auch keine »ewigen Werte«, da sie alles unter der Perspektive wechselnder Moden oder gar Ismen betrachten (die bewußt unverbindlich und damit verschleiernd bleiben). Falls sie diesen wechselnden Moden überhaupt inhaltliche Bestimmungen geben, sind das fast immer ästhetische, bestenfalls existentielle, aber keine politischen. Die marxistische Ästhetik, so fasziniert gewisse Kreise von ihren verschiedenen »Come-backs« waren, ist deshalb alle paar Jahre wieder einmal »out«. »In« war und ist dagegen alles, was als reine Literaturmode von politischen Fragen abzulenken versucht. Mit besonderer Schärfe haben sich solche Kritiker über Brechts »Modellbücher« der frühen fünfziger Jahre mokiert, in denen sich selbst der wandlungsfähige Hegelianer und Marxist Brecht, wie sie damals und auch heute wieder behaupten, als sein eigener Papst aufwerfe und von seinen Anhängern »sklavische« Hörigkeit verlange (vgl. dagegen GW 16, 711-720). Zugegeben: Brecht hat eine Reihe solcher »Modellbücher« veröffentlicht, um überhaupt erst einmal auf die Methoden des »Epischen Theaters« aufmerksam zu machen, die in jenen Jahren von vielen als »befremdlich« empfunden wurden (um es milde auszudrücken). Was er jedoch mit ihnen demonstrieren wollte, war letztlich, daß der Stil seines Ensembles nicht der des Beharrens, sondern des ständigen Umfunktionsierens ist. Er wollte niemanden — gegen seinen / ihren Willen — zu ei-

nem langweiligen Epigontum verpflichten. Daß es teilweise doch dazu gekommen ist, sollte man nicht Brecht in die Schuhe schieben. Er selber und andere haben oft genug davor gewarnt. So schrieb Alfred Kurella bereits nach der Uraufführung der »Tage der Commune«, die im November 1956, kurz nach Brechts Tod, in Karl-Marx-Stadt stattfand: »Orthodoxie in Epigonenhänden wird Dogmatismus. Und der schadet, woher er auch kommt. Das wußten wenige so gut wie Brecht.« (Wyss 1977, 334)

### III

Wenn wir also keine Brecht-Epigonen werden wollen, müssen wir uns nicht nur an seine Werke, sondern in erster Linie an seine »Methode« halten. Heute brechtisch verfahren, heißt nicht, sein Erbe zu pflegen, sondern sein Erbe virulent zu machen: nämlich die Welt — wie sie sich auch in seinen Stücken abbildet — weiterhin als eine veränderliche und damit veränderbare zu zeigen, indem man ständig auf die Diskrepanz zwischen dem Gegebenen und dem Möglichen hinweist und damit hinter dem Gegenwärtigen die Utopie des Anderen, Besseren durchschimmern oder gar aufleuchten läßt (vgl. Hermand 1975c, 9-33). Wer wie Brecht zu »sehen« gelernt hat, muß in der Gegenwart notwendig eine andere Form des Altertums sehen, die es zu überwinden gilt. Und zu diesem Altertum gehören — wie alles — auch seine eigenen Werke. Was sie jedoch von den Werken anderer Dramatiker der jüngsten Vergangenheit unterscheidet, ist, daß sie trotz ihrer inhaltlichen Zeitgebundenheit eine dialektische »Methode« enthalten, die auch unter veränderten Situationen weiterhin brauchbar bleibt. Und diese Methode gilt es endlich verstärkt einzusetzen!

Allerdings muß man sich dabei auf folgende Einwände gefaßt machen: Welchen Effekt hat heute noch Theater? Ist nicht diese Institution durch die modernen Massenmedien längst obsolet geworden? Sind daher Brechts Dramen nicht höchst marginale Phänomene geworden? Und überhaupt: hat denn Kunst je die Welt verändert? Wir kennen die Schlagworte dieses bewußt desengagierenden Fatalismus, der am liebsten alle Kunsterscheinungen neutralisieren und damit ins Akademische abschieben möchte. Und wir wissen auch, wie effektiv er ist. Um so wichtiger scheint es mir, diesen Tendenzen dreierlei entgegenzusetzen: Erstens ist das Theater immer noch nicht ganz tot, sondern multipliziert sich nicht nur in den verschiedensten Formen des Alternativtheaters, sondern greift auch tief in die Struktur der modernen Massenmedien ein. Daß es gerade im Fernsehen seine größte Chance hätte, massenwirksam zu werden, liegt auf der Hand. Schließlich sind nicht die vielgerügten Medien schlecht, sondern der Gebrauch, den das »System« von ihnen macht. Zweitens sind da immer noch die Brechtschen Texte, die in Tausenden von Schulen und Universitäten nicht nur gelesen, sondern auch interpretiert und damit (we-

nigstens teilweise) ins Politische umgesetzt werden. Drittens gilt es gerade angesichts der allgemeinen Kulturverramsung den in diesen Texten enthaltenen »Kunst«-Anspruch aufrechtzuerhalten, wenn die oft beschworene Wendung zum Anderen, Besseren überhaupt einen Sinn behalten soll.

Doch beschränken wir uns im folgenden in erster Linie auf den Sektor des Theaters, da sich hier das Praktikable der Brechtschen Methode am deutlichsten zeigen läßt. Wie bekannt, sieht da die Lage für Brecht nicht besonders vielversprechend oder hoffnungsvoll aus. Eine Brecht-Inszenierung, die zugleich Kunstverstand, Heiterkeit, historische Einsichten und politisches Bewußtsein demonstriert, also Brecht in seiner Totalität zeigt, bekommt man heute selten oder nie zu sehen. Was man zu sehen bekommt, sind meist Einzelaspekte. Doch Partikulares wird nun einmal dem dialektischen Anspruch dieses Stückeschreibers nicht gerecht.

Da wären einmal jene Aufführungen, die Brechtsche Stücke im Sinne des bürgerlichen Bildungstheaters spielen. Hier hält man sich streng an den Text, als ob es die »Heilige Schrift« wäre, und vermeidet jede Bearbeitungstendenz (ob nun aus Furcht oder purem Ästhetizismus sei dahingestellt). So gespielt, wird Brecht allerdings zum »Klassiker«, der sich in nichts von Shakespeare oder Schiller unterscheidet. Ein Brecht, den man bewußt »pur« präsentiert, indem man sich auf eine mehr oder minder kunstvolle Wiedergabe seiner Texte beschränkt, erstarrt sofort in klassizistischen Posen oder hölzernen Parabeln, die keinen Freiraum für eine gezielte Politisierung des Publikums erlauben. Das klingt hart — gilt aber leider für die meisten Brecht-Inszenierungen der letzten zehn oder fünfzehn Jahre, die in westdeutschen Stadt- oder Staatstheatern zu sehen waren. In diesem Punkte hat Hellmuth Karasek sicher recht, wenn er 1978 über die bläßliche Allgemeinheit solcher Aufführungen behauptete: »Mit dem 'Galilei' bewiesen sie uns, daß sich die Erde um die Sonne dreht, mit der 'Mutter Courage', daß der Krieg eine schlechte Sache sei, mit dem 'Guten Menschen von Sezuan', daß Hunger nicht der beste Koch ist.« (Karasek 1978.) Hier wurde höchst Konkretes — ob nun bewußt oder unbewußt — immer wieder ins Allgemein-Menschliche erhoben und damit politisch ineffektiv gemacht. Selbst manche der Off- oder Off-Off-Theater<sup>1</sup> folgten diesem Trend zur bedeutungslosen Abstraktion. So war 1976 in der Westberliner »Schaubühne am Halleschen Ufer« eine Inszenierung von »Die Ausnahme und die Regel« zu sehen, die rein als »klassische« Parabel angelegt war und so auf viele Zuschauer wie eine »Mär aus alten Zeiten«, das heißt aus jener gnadenlosen Frühphase des Kapitalismus wirkte, an die sich heute kaum noch jemand erinnert. Trotz aller aufgebotenen Schauspielkünste gingen hier die meisten mit einem »trügerischen Gefühl des Fortgeschrittenseins« aus dem Theater — und aßen anschließend Käseschnittchen oder ließen sich einen Campari rei-

chen (vgl. Hermand 1977, 163f.). Doch selbst bei Aufführungen des »Arturo Ui«, dessen Fabel nur vierzig bis fünfzig Jahre zurückliegt, wurde in solchen Theatern immer wieder auf den Vergangenheitsaspekt dieses »aufhaltsamen Aufstiegs« hingewiesen und damit diesem Stück jene Relevanz genommen, die in den Schlußzeilen des Ganzen (»Daß keiner uns zu früh da triumphiert — / Der Schoß ist fruchtbar noch, aus dem das kroch!«) von Brecht geradezu plakativ unterstrichen wird (vgl. Bathrick 1975, 159-163).

Doch, werden viele an dieser Stelle einwenden, was kümmern uns solche offiziellen oder halboffiziellen Mumifizierungen Brechts. Hat es nicht daneben auch eine Unzahl wesentlich interessanterer Brecht-Inszenierungen gegeben, die gerade den revolutionierenden Aspekt dieser Werke betonten, indem sie Brechts Bearbeitungsmethode auch und vor allem auf seine eigenen Stücke anzuwenden versuchten? Schon. Allerdings ist man in diesem Bereich oft der Versuchung des anderen Extrems erlegen. Während die offiziellen oder offiziösen Bühnen Brecht weitgehend als »Klassiker« behandelten, diente er in den Off-Off-Theatern meist dazu, eine bewußt antiklassische Inszenierungstechnik zu rechtfertigen. Das wäre im Prinzip gar nicht so tadelnswert, wenn man dabei »antiklassisch« nicht einfach mit antiautoritär, verpoppt, kulturrevolutionär, maoistisch, revoluzzerhaft oder auch bloß sensationalistisch gleichgesetzt hätte. Was hier unter der Kennmarke »Brecht« lief, war oft der extremste Subjektivismus, Vandalismus oder Aktionismus — der zwar mit Brecht den rebellischen Elan gemeinsam hatte, aber in seiner politischen Grundhaltung in ganz andere Richtungen zielte. Hier galt Brecht als wüst, schockartig, dilettantisch, unkünstlerisch, ja anti-vernünftig — so wie in gewissen Kreisen unter »links« bis heute das Ungekonnte, Schlechtgemachte und Anti-Professionelle verstanden wird. In diesem Sinne haben viele Studio- und Studentenbühnen zwischen 1965 und 1975 »ihren« Brecht gespielt, das heißt ihn und seine Stücke einfach zum Anlaß subjektivistisch-kulturrevolutionärer Entfesselungen mißbraucht. Was dabei herauskam, war oft mehr Grotowski oder auch halbverstandener Artaud als Brecht. Hier herrschte streckenweise das reine Körpertheater oder Living Theater, das sich auf höchst bürgerliche Weise zu »emanzipieren« versuchte, indem es sich einer radikalen Liberalisierung der eigenen Sinne und Emotionen verschrieb. Noch zu den besten Gruppen dieser Art gehörte damals die »San Francisco Mime Troupe«. Doch auch bei ihr entartete die Revolution, wie bei der Aufführung der »Mutter«, oft zum bloßen Jux oder bestenfalls zum »Bunten Abend für Scheißradikale«, bei dem die marxistischen Ansatzpunkte immer wieder in einem höchst stimulierenden, aber fragwürdigen Gemisch von Infantilismus, Folksiness, Commedia dell'arte und bloßer Pop-Revolution untergingen (vgl. Hermand 1975b, 138-141). Noch harmloser trat einige Jahre später die New

Yorker La Mama Gruppe auf, deren Aufführungsstil bereits eine bedenkliche Broadway-Nähe verriet. Hier blieb vom Marxisten Brecht — trotz mancher avantgardistischen Gags — nur noch der »richtig nette Brecht« übrig (vgl. Hermand 1977, 163). Mit solchen Aufführungen wurde weder eine vertieftere Geschichteinsicht noch eine Organisierung gesellschaftlicher Bedürfnisse, sondern nur eine im Zeichen höchst subjektiver Bedürfnisse stehende Verharmlosung eines ursprünglich politischen Theaters erreicht, die einem ins Aktivierende drängenden Aufklärer wie Brecht völlig ferngelegen hätte. Hier wurden seine Stücke eher lädiert als wirklich bearbeitet oder gar relevant gemacht.

Wie wir aus Brechts eigenen Schriften wissen, hat er selbst alles »sinnlos-formale Experimentieren« stets strikt abgelehnt (Mayer 1961, 16). Er war zutiefst gegen oberflächliches »Herumneuern« (Mittenzwei 1972, 9ff. u. 218ff.), das sich als »avantgardistisch« versteht — und doch nur einer sezessionistischen und damit innerbürgerlichen Revolte dient. Selbst den Dadaismus und Surrealismus, die in letzter Zeit häufig zur Auffrischung bestimmter kulturrevolutionärer Konzepte herangezogen wurden, hat er grundsätzlich verurteilt, da sie ihm nicht nur zu volksfremd, sondern vor allem zu geschichtsblind erschienen. »Der Dadaismus und der Surrealismus«, heißt es in seiner »Neuen Technik der Schauspielkunst«, »benutzen Verfremdungseffekte extremster Art. Ihre Gegenstände kehren aus der Verfremdung nicht wieder zurück.« (GW 15, 364) Und was nicht wieder »zurückkehrt«, das heißt sich ins Dunkle, Irrationale oder Mythische verliert, wie er an der gleichen Stelle betont, sorgt nicht für ein erhöhtes, sondern — im Gegenteil — für ein vermindertes »Verständnis«. In solchen Kunstmitteln sah deshalb Brecht keine Ansatzpunkte, auf die Zuschauer bewußtseinsbeeinflussend oder gar bewußtseinsverändernd wirken zu können. Und darum ging es ihm letztlich. Er wollte kein Spiel mit vorgetäuschten Mythen, keine Entfesselung durch Horror und Grausamkeit, keine pseudoreligiöse Katharsis — er wollte »Mündigkeit« verbreiten. Und den einzig richtigen Weg dahin sah er in einer kritischen Einsicht in die politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse, denen eine moderne, das heißt marxistische Geschichtssicht zugrunde liegt. Brecht versuchte zwar seine Zuschauer auch zu beeindrucken, aber doch auf eine sanfte, listige, kritische Art, indem er sie auf kunstvoll-heitere Weise von der Richtigkeit der ihnen theatralisch präsentierten »Modelle« zu überzeugen versuchte. Darum blieb seine Form der Verfremdung stets eine historisch-materialistische — und verzichtete auf alle irrationalen, neureligiösen oder zumindest kathartischen Nebeneffekte.

#### IV

Das ist selbstverständlich alles leichter gesagt als getan. Denn wie ist eine solche historisch-materialistische Verfremdung und damit gesellschaft-

liche Einsicht auf der Bühne überhaupt zu vermitteln? Gehen wir bei der Klärung dieser Frage erst einmal auf zwei mögliche Gegenpositionen ein — und stellen wir dann ein Modell einer besseren »Historisierung« auf, das den Brechtschen Intentionen vielleicht etwas näher kommt.

Da wäre erst einmal jene falsch »aktualisierende« Bearbeitungsmethode, die meist auf die Gleichsetzung oder Analogie zweier — meist weit auseinander liegender — historischer Ereignisse hinausläuft. Und zwar wird dabei das Vergangene mit dem Gegenwärtigen häufig einfach gleichgesetzt oder analogisiert, um es auf diese Weise »näher« zu bringen, wie es heißt, und ihm damit die nötige »Relevanz« zu verleihen. So hat man etwa Schillers »Wallenstein« als ein Stück der Verschwörung des 20. Juli gespielt. Oder man hat den Hölderlinschen »Tod des Empedokles« in einen modernen Bahnhofswartesaal verlegt. Oder man hat Goethes »Iphigenie« an eine Schreibmaschine gesetzt und ihr zugleich die Maske von Gudrun Ensslin aufgesetzt. Oder man hat Brechts »Galilei« mit J. Robert Oppenheimer in Beziehung gebracht — und ähnliches mehr. Die meisten Regisseure kamen sich dabei höchst brechtisch vor und glaubten, auf diese Weise ihr Scherflein zum Problem »Bearbeitung« beigesteuert zu haben. Doch letztlich sind gerade solche Aktualisierungen so unbrechtisch wie möglich, da sie uns den Weg zu geschichtlicher Einsicht eher verstellen als erleichtern. Schließlich sind es gerade solche absolut ungeschichtlichen Analogien, durch die jede historische Distanz und damit Einsicht in die Veränderbarkeit von Geschichte verloren geht. So betrachtet, ist Geschichte nur ein Zyklus sich ewig wiederholender Situationen. Und auf diese Weise wird nicht historisiert, sondern enthistorisiert.

Das gleiche trifft auf jene Strömung zu, die zwar auch von analogen Situationen ausgeht, diese jedoch aus allen historisch konkreten Verankerungen herauslöst und soweit mythisiert, daß der Schauplatz des Geschichtlichen zum Schauplatz der sinnlosen Barbarei, des ewigen Abschlachtens oder bestenfalls einer negativen Dialektik, wird. Während die Regie der Aktualisierung auch Vergangenes in die Gegenwart hineinziehen versucht, wird hier selbst das Gegenwärtige in die Vergangenheit gezogen. Allerdings muß man dabei zwischen zwei Richtungen unterscheiden: Einer absolut defätistisch-fatalistischen und einer eher utopistischen, welche die bisherige und gegenwärtige Barbarei als Vorgeschichte der Menschheit betrachtet — und auf den »Tigersprung« ins Andere, Bessere wartet. Über die erste Richtung brauchen nicht viel Worte verloren zu werden: hier sind die Anklänge an Religiöses, Barockes, Mythisches besonders deutlich — nur daß heute der Goldgrund der Transzendenz verschwunden ist, vor dem sich solche Greuelthaten früher abgespielt haben. Das hat also mit Brecht und seiner historisch-materialistischen Darstellungsweise von Geschichte überhaupt nichts zu tun.

Anders steht es mit der zweiten Richtung, die allerdings einiges von

Brecht übernommen hat (wie etwa die utopisch gemeinte Sicht der Gegenwart als »Altertum«), ideologisch jedoch eher vom Frankfurtismus, von Benjamin, ja selbst von Artaud herkommt, das heißt auf das aufklärerische Stafettenprinzip verzichtet und dadurch nur allzu leicht der Verführung der negativen Dialektik erliegt. In diesem Zusammenhang sei kurz auf Heiner Müller verwiesen, der heute wohl der Hauptvertreter dieser Richtung ist und der in den letzten Jahren eine Horrorsicht der deutschen Geschichte nach der anderen dramatisiert hat (worin manche die einzig relevante Brecht-Nachfolge sehen). Zugegeben: auch Brecht konnte angesichts der »Deutschen Misere« (siehe »Hofmeister«) zornig, ja fast einseitig werden — verlor dabei jedoch nie die Sinngebung des »Ganzens« im hegelianisch-marxistischen Sinne aus dem Auge. Hinter Müllers Misere steht jedoch ein geradezu »apokalyptisches Weltbild« (Hermand 1978, 134ff.). Für ihn ist das sogenannte »Dunkle« oder »Radikal-Böse« nicht nur Teil der deutschen Tradition, sondern Teil der gesamten Vorgeschichte der Menschheit. Alles: ob nun Steinzeit, Antike, Mittelalter, Preußen, Hitler, ja zum Teil sogar noch die Gegenwart gilt Müller als Prähistorie, Eiszeit, Barbarei, Schlachten oder Geschlachtetwerden. So waren etwa, um die innere Korrespondenz all dieser »vorgeschichtlichen« Epochen herauszustellen, dem Programmheft der »Schlacht«, in der es um die faschistischen Greuel geht, eine Bilderserie aus Goyas »Schrecken des Krieges« und jener Abschnitt aus der »Ilias« beigegeben, in dem die Griechen den toten Hektor auf das Grausamste zerfleischen. Während also Brecht auf die politische Einsicht vertraute, wird man bei Müller in erster Linie mit Furcht und Schrecken konfrontiert. Für ihn gibt es keine historischen Etappen, kein Weiterführen einmal begonnener Tendenzen, keine fortschreitende Emanzipation, sondern nur Barbarei und Utopie, nur Vorgeschichte und Nachgeschichte der Menschheit. Geschichte ist für ihn nichts, was sich weiterspinnen, sondern nur, was sich überwinden läßt. Und damit wird alles Gegenwärtige, ob nun einst oder heute, zur bloßen Durchgangsphase. So sagt etwa Müller in einer Anmerkung zum »Mauser« bewußt paradox: »Damit etwas kommt muß etwas gehen die erste Gestalt der Hoffnung ist die Furcht die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken« (Alternative 110/111, 191). Wenn jedoch allein Furcht und Schrecken das jeweils Neue ankündigen, dann hat die Menschheit an sich schon immer die Chance gehabt, über ihren eigenen Schatten zu springen — selbst in der Antike, selbst im Mittelalter. Welche Rolle spielt da eigentlich noch der Marxismus? Und welche Rolle spielt dann noch der Rückblick in die Geschichte, wenn da doch nur alles »barbarisch« ist und sich nirgends ein Vorschein auf Menschenwürdiges andeutet?

Müller kann daher in seinen Bearbeitungen nur »eindüstern«, was etwa sein »Macbeth« beweist, der bei eher aufklärerisch gestimmten Kritikern notwendig auf Widerstand stoßen mußte (Harich 1973, 88-122). Wie an-



ders ist dagegen Brecht mit Shakespeares »Coriolan« verfahren, den er eindeutig »aufgehellt« hat, indem er den Volkstribunen eine positive Rolle gab. An diesem Beispiel läßt sich wohl am deutlichsten zeigen, was Brecht unter »historisierender« Bearbeitung und damit Einsichtigmachen von Geschichte verstand. Während Müller den »Macbeth« vornehmlich dazu benutzt, um ein weiteres Bild der barbarischen Vorgeschichte der Menschheit auszumalen, wo jeder nur seinen egoistischen Trieben und Bedürfnissen folgt, sucht Brecht — in all dieser Misere — vornehmlich nach Dialektik, nach Gegenpositionen, nach vorwärtsweisenden Elementen, um seinen unaufgeklärten Zuschauern nicht nur das dubiose »Vergügigen an tragischen Gegenständen« zu bieten — und seinen aufgeklärten Zuschauern nicht von vornherein den Mut am Weitermachen zu nehmen. Er tut das, indem er unser Interesse weniger auf jene Konflikte, in die Coriolan mit sich selbst gerät, als auf jene »gesellschaftlichen Verhältnisse« lenkt, die ihn »in diese Konflikte bringen« (Rülicke 1977, 189). Und dadurch »historisiert« er. Schließlich können einzelpersonliche Konflikte — vor allem auf der Ebene von Heroen — auch einführend-existential als »ewige« mißverstanden werden. Nicht aber gesellschaftliche. Diese waren zur Zeit des Coriolan (und auch zu Shakespeares Zeit) zwangsläufig andere. In ihnen zeigt sich also der Unterschied zur Gegenwart, wenn auch nicht einfach im Sinne einer historischen Progression, sondern erst einmal im Sinne eines verblüffenden Andersseins. Daß sich aus diesem Abstand eine aufklärerische Einsicht ableiten läßt, hat Brecht schon früh erkannt. So heißt es schon 1926, also vor seiner Wende zum Marxismus, im Hinblick auf eine »verfremdete« Klassiker-Aufführung höchst zustimmend: »Nach einer 'Räuber'-Inszenierung sagte mir Piscator, er habe erreichen wollen, daß die Leute, die das Theater verließen, gemerkt hätten, daß 150 Jahre keine Kleinigkeit seien« (GW 15, 112).

Solche Äußerungen finden sich bei Brecht später immer wieder. Statt allen Stücken einfach neue Tendenzen unterzuschieben oder sie — umgekehrt — als »klassische« und damit tote Bildungsgüter zu behandeln, betont Brecht stets die dialektische Spannung, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart besteht und die bei ihm nicht kurzschlüssig zugunsten des bloß Gegenwärtigen oder des bloß Vergangenen aufgehoben wird. Im Gegensatz zu solchen Vereinseitigungen will er gerade diese Dialektik für das neue, epische, marxistische Theater fruchtbar machen. So schreibt er 1928: »Die alten Stücke müssen ihrem Materialwert nach im Stile der neuen Produktion, nicht aber zur Vorführung irgendeiner Tendenz vom neuen Theater verwendet werden.« (Ebd., 175) Und noch im »Messingkauf« heißt es: »Die Hauptsache ist eben, diese alten Werke historisch zu spielen, und das heißt, sie in kräftigen Gegensatz zu unserer Zeit zu setzen.« (GW 16, 593) Worum es Brecht also in erster Linie geht, ist die »Historisierung« (ebd., 653), da es immer noch zu wenige Men-

schen gebe, wie er behauptet, die ohne eine solche Verfremdung nicht sofort der Gefahr der Einfühlung und damit der Verewigung oder Existentialisierung verfielen. Erst wenn das »Gefühl für Geschichte« und damit das »Selbstbewußtsein der Massen« einmal größer geworden sei, wie Brecht 1952 im »Arbeitsjournal« schreibt, werde man auf solche Krücken verzichten können (Brecht, AJ, 27.Dez.1952). Dann lasse sich auch der »Coriolan« in der Shakespeareschen Fassung spielen. Doch bis dahin dürfte noch einige Zeit vergehen.

Daß wir diesem Ziel inzwischen nicht viel näher gerückt sind, liegt auf der Hand. Sowohl im Osten als auch im Westen wird heute über den Rückgang des »Geschichtsbewußtseins« innerhalb der »propagandamüden« Jugend geklagt (vgl. Regisseure 1978, 2/9 u. 11; Literarisches Leben 1979, 7). Darum gilt es, gerade in diesem Punkte besonders hartnäckig zu sein, und zwar nicht nur im Hinblick auf die allgemeine geschichtliche Entwicklung, sondern auch im Hinblick auf die Werke Brechts, die immer noch brauchbare Ansätze zu einer materialistischen Historisierung enthalten. Das ist nicht als Hommage für Brecht gemeint, sondern als Hommage für seine »Methode« und deren politischen Nutzwert. »Das 'Wort des Dichters' ist nicht heiliger, als es wahr ist«, schrieb Brecht 1948 im »Vorwort zum Antigone-Modell«, »das Theater ist nicht die Dienerin des Dichters, sondern der Gesellschaft.« (GW 17, 1218) Und so sollten wir es auch mit ihm halten. Schließlich erhält jeder Streit um Brecht-Treue oder Brecht-Untreue erst dann einen »brauchbaren Sinn«, wenn »sein Objekt nicht länger Brecht selber, sondern die durch ihn darzustellende Gesellschaft ist« (Bevilacqua 1976, 160).

## V

Doch auch das ist selbstverständlich leichter gesagt als getan. Denn was bedeutet eine solche Maxime für die gegenwärtige Aufführungspraxis Brechtscher Stücke? Daß es auf diese Frage keine eindeutige Antwort gibt, sollte niemanden verwundern. Schließlich kann man nicht einfach von »gegenwärtiger Aufführungspraxis« sprechen, ohne dabei die besonderen politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Bedingungen der verschiedenen Länder zu berücksichtigen. So läßt sich etwa Brecht in der sogenannten »Dritten Welt« heute noch relativ pur und unverändert spielen. Der »Puntila/Matti« braucht für Indien, für Südamerika oder auch für Ägypten höchstens auf die eigenen Verhältnisse übertragen, aber nicht in seiner Fabelstruktur geändert zu werden (Nägele 1979, 151ff.). Und ein Stück wie »Die Ausnahme und die Regel«, vor allem, wenn der Kuli von einem Schwarzen gespielt würde, wäre in Südafrika noch durchaus ein Revolutionsstück. Alle diese Länder haben keine Schwierigkeiten mit Brecht. Es sind die hochentwickelten sozialistischen und kapitalistischen Industrieländer, in denen Brecht heute ganz anders

gespielt werden muß, um noch als »politischer« Autor zu wirken. Lassen wir dabei wiederum die Entwicklung im Osten außer acht<sup>2</sup> und konzentrieren wir uns auf unsere eigenen Verhältnisse — wo die verbreitete Brecht-Müdigkeit immer stärker in eine ausgesprochene Brecht-Feindschaft umzuschlagen droht.

Was in diesen Ländern einer politischen Wirkung Brechts entgegensteht, ist zweierlei: ein orthodoxer Gebrauch der Brechtschen Verfremdungstechniken und ein ebenso orthodoxes Festhalten an der Brechtschen Fabelstruktur. Verfremdungstechniken, die in den zwanziger, ja selbst in den fünfziger Jahren einmal eine schockierende Wirkung gehabt haben, sind heute innerhalb der herrschenden Massenmedien längst zu Gemeinplätzen geworden und üben daher keine Irritation mehr aus (vgl. Huertlich 1975, 134ff.). Auf diesem Gebiet müßte also viel stärker an die heutigen Seh- und Hörgewohnheiten der jüngeren Generation angeknüpft werden, um überhaupt noch aufbrechende oder »spaltende« Wirkungen zu erzielen. Doch auch das genügte nicht. Letztlich geht es hierbei nicht nur um gewandelte Techniken, sondern um gewandelte Anschauungen. Mit kosmetischen Retuschen ist in diesem Punkte nicht viel getan. Bei solchen Umbauten müßten auch einzelne Szenen, ja zum Teil ganze Fabeln geändert werden, um die steigende Kompliziertheit der Grundwidersprüche der kapitalistischen Gesellschaft herauszuarbeiten. Doch wer wagt hier den ersten Schritt und benutzt selbst die Stücke Brechts als bloßes »Material«?

Nun, es gibt da bereits einige interessante Ansätze, die inzwischen eingetretene Distanz bei politisch motivierten Aufführungen sichtbar zu machen. Und solche Tendenzen sollte man unterstützen. Schließlich sind — beim heutigen Entwicklungstempo — zwanzig oder dreißig Jahre »keine Kleinigkeit«, geschweige denn vierzig oder fünfzig Jahre. Was bei diesen Versuchen jedoch meist überwiegt, ist auch hier der Drang zu unmittelbarer Aktualisierung. So inszenierte etwa Richard Schechner Anfang der siebziger Jahre mit seiner New Yorker »Performance Group« Brechts »Mutter Courage und ihre Kinder« als ein Stück gegen den Vietnamkrieg (Schechner 1976, 166ff.). In einem ähnlichen Sinne hat Robert C. Conard das Scheitern Allendes in Chile mit Brechts »Tage der Commune« verglichen (Conard 1975, 32-42). Doch — genau betrachtet — sind selbst das zwar wohlgemeinte, aber falsche Analogien. In beiden Fällen hätte man lieber neue Stücke gegen den Vietnamkrieg oder gegen den Faschismus in Chile schreiben sollen. Etwas mehr »Historisierung« kam in der von Peter Stein an der »Schaubühne« inszenierten »Mutter« zum Durchbruch, wo man versuchte, einige der im Stück aufgeworfenen Fragen auf den gegenwärtigen Stand der sozio-ökonomischen Konfliktsituation zu bringen. Hier sagte die Mutter zu Anfang nicht: »Jetzt ist die Suppe noch schlechter geworden. So wird er immer unzufriedener.« Hier sagte sie:

»Die Suppe ist jetzt besser geworden. Warum ist er immer noch unzufrieden?« (Hermand 1975b, 140) Und damit wurde wenigstens ein Rest von Relevanz bewahrt, der sonst meist fehlt. Ähnliches versuchte das Madisonner »Broom Street Theater« in seiner Bearbeitung des »Guten Menschen von Sezuan«, wo allerdings die Entlarvung der studentischen Pop-Revolute, die hier das Hauptthema bildete, nicht wirklich historisiert wurde, sondern mangels politischer Alternativen schließlich in eine alpträumhaft gesehene Jetztzeit mündete (Hermand 1975a, 168-173).

So gut und treffend diese beiden Aufführungen in einzelnen Szenen waren: solche Aktualisierungen reichen letztlich nicht aus. »Verfremdung« im Brechtschen Sinne ist nun einmal »Historisierung« — und bezieht ihre politische Kraft aus dem damit markierten Abstand. Es ist nicht nötig, daß Mutter Courage oder Galilei auf der Bühne als Sozialisten des 20. Jahrhunderts auftreten und uns am Schluß zu Pazifismus oder Standhaftigkeit ermuntern. Sobald nämlich ihre Entscheidungen, die sie im 16. oder 17. Jahrhundert treffen mußten, mit unseren Entscheidungen parallelisiert werden, landet man unweigerlich bei der Wiederkehr des Immergleichen und damit bei einer höchst reaktionären Sicht der Geschichte.

Doch welche anderen Bearbeitungsmöglichkeiten bleiben dann noch übrig, um endlich die Gretchenfrage zu stellen? Greifen wir dazu als besonders schwierigen Testfall den »Galilei« heraus. Dieses Stück heute einfach als Edward-Teller-Drama zu inszenieren, wäre kurzsichtig. Galilei ist kein verantwortungsloser Atomwissenschaftler, der nur an seine Karriere denkt. Galilei war einer der bedeutendsten Humanisten und Naturwissenschaftler des 16./17. Jahrhunderts, dessen Widerlegung des Ptolomeischen Systems einen höchst progressiven Akt darstellt. Von seinen Entdeckungen her ist also gar keine Kritik an dieser Figur zu entwickeln. Auch sein Verhalten angesichts der Folterinstrumente ist nur moralisch, aber nicht politisch zu verwerfen. Dagegen könnte man von der damaligen Intellektuellenproblematik ausgehen und fragen: wie war denn deren Verhältnis zum Volk? zu ihrer eigenen Klasse? wem dienten sie? welche Taktiken benutzten sie, um angesichts der Zensur dennoch Wahrheit mit List zu verbreiten? Aber auch auf diesem Sektor sollte man nicht einfach Analogien mit heutigen Zensuredikten oder Berufsverboten herstellen, sondern in der Ähnlichkeit zugleich die Unterschiede herausarbeiten. Das gleiche gilt im Hinblick auf das Objekt ihrer Studien: die Erforschung der Materie. Auch hier müßte man von der Frage ausgehen: welche positiven und welche negativen Tendenzen in dieser Erforschung stecken, deren volle Dialektik sich allerdings erst wesentlich später entfaltet hat — um so den Zuschauern zu ermöglichen, diesem Galilei eine bewundernde und zugleich kritische Haltung gegenüber zu beziehen. Nur so würde sowohl eine falsche Heroisierung als auch eine falsche Aktualität

vermieden — und damit eine wahre Einsicht in geschichtliche Prozesse gewonnen werden.

Oder greifen wir ein anderes Beispiel heraus: das Stück »Trommeln in der Nacht«. Schließlich steckt gerade dieses Stück voller 'Material': »Hier gibt es Heimkehrer, Kriegsgewinnler, Lumpenproletarier. Hier werden bürgerliche Moral- und Besitzfragen abgehandelt. Hier dreht es sich um offene Klassenkonflikte, um das Kriegsende, die Novemberrevolution und den Spartakus-Aufstand.« (Vgl. zum folgenden Tetze 1979, 103-108.) Also welche Fülle an Stoffen, die sich bearbeiten und damit relevant machen ließen. Daß die Grundtendenz dieses Stücks, jedenfalls in der vom frühen Brecht intendierten Form, eine absolut subjektive, ja zynische ist, sollte dabei nicht stören. Im Gegenteil. Gerade deshalb läßt sich dieses Stück nicht pur, sondern nur eingreifend inszenieren. Was sich dabei anbietet, sind drei Möglichkeiten: das negative Exempel, die verfremdende Historisierung oder die Wendung ins Positive. So könnte man den Kriegsheimkehrer Kragler als typischen Mitläufer, ja Kleinbürger schlechthin darstellen, der sich aufgrund momentaner Gefühlsaufwallungen für die Revolution entscheidet, aber sofort wieder abspringt, wenn ihm die Chance eines Rückzugs ins Unverbindliche geboten wird. Oder man könnte einen kritischen Räsonneur in das Stück einführen und damit die rein existentiellen Entscheidungen Kraglers relativieren.<sup>3</sup> Oder man könnte am Schluß Brechts Lumpenproletariat durch eine revolutionäre Gruppe zum Letzten entschlossener Kämpfer ersetzen, denen sich Kragler bei ihrem Marsch ins Morgenrot der Revolution anschließt. Oder man könnte bereits das Scheitern des Spartakus-Aufstandes vorwegnehmen und am Schluß ein heroisches »Trotzallem!« oder »Das nächste Mal besser!« einfügen. Und ähnliches mehr. Jedenfalls würde damit jene fatale Aktualität vermieden, die sich bei unveränderten Aufführungen dieses Stücks heute einstellt: nämlich nach gescheiterten Revolutionen ins »große, weiße, breite Bett« zu steigen (GW 1, 123).

So gesehen, sind der »Bearbeitung« der meisten Brechtschen Stücke keine Grenzen gesetzt. Allerdings sollte man sich dabei nicht auf Äußerlichkeiten beschränken, sondern stets von der Konkretheit der Fabel für unsere Situation ausgehen. Und das geht nur, wenn man diese Stücke auf einer doppelten Ebene spielt: auf ihrer eigenen und zugleich auf unserer, um so in der Dialektik dieses offenbaren Gegensatzes ihre Relevanz und zugleich Brauchbarkeit für uns herauszuarbeiten.<sup>4</sup> Jede Aufführung, die sich diesem Problem nicht stellt, inszeniert direkt an Brecht vorbei. So ist Mutter Courage weder ausschließlich Marketerin des Dreißigjährigen Krieges noch ausschließlich unsere Zeitgenossin, sondern muß beides in einer Person verkörpern, um die historische Distanz fühlbar zu machen, die zwischen diesen beiden Haltungen besteht. Nur eine derart historisierende Verfremdung würde uns helfen, im Studium der Vergangenheit

zugleich unsere eigene Gegenwart zu erkennen. Daß eine solche Sicht nicht nur eine klare Parteilichkeit, sondern auch ein Insistieren auf vertieftem Geschichtsbewußtsein und Kunstverständnis voraussetzt, sollte nicht von vornherein als elitär verworfen werden. Die Aktualität der Brechtschen »Bearbeitungen« besteht also gerade darin, daß sie einen neuen Maßstab für unsere eigenen Bearbeitungen seiner und anderer Stücke setzen. Man könnte darum diesem Aufsatz ebensogut folgende Titel geben: »Aufgehobene Tradition«, »Keine Einschüchterung durch Klassizität«, »Eingreifendes Inszenieren« oder »Wie Brecht heute mit Brecht verfahren würde«.

### Anmerkungen

- 1 »Off« und »Off-Off« bezeichnen Off-Broadway und Off-Off-Broadway Theater — also kleine, experimentelle Theater der U.S.A.
- 2 Vgl. hierzu nochmals: *Regisseure der DDR inszenieren Brecht*, 1978. Besonders interessant sind dabei die Versuche Benno Besons in Italien und der DDR, mit Arbeitern Brecht zu spielen (vgl. 3/16), sowie die Bemühungen von Heinz-Uwe Haus, die »Mutter Courage« als »politisches« Stück zu retten (vgl. 4b/12 und Brecht-Jahrbuch 1978, S.109ff.).
- 3 So führte etwa Brecht in seiner Bearbeitung von Hauptmanns *Biberpelz und Roter Hahn* die Figur des Sozialdemokraten Rauert ein. Vgl. Theaterarbeit (Dresden 1952), S.177ff.
- 4 Martin Walser betont zwar auch die Geschichtlichkeit älterer Dramen und warnt vor Analogien und falschen Aktualisierungen, begnügt sich jedoch dann mit der Maxime, daß man alles so darstellen solle, wie »es einmal war«. In: Walser 1965 S.74 und 83.

### Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. 1962: Zur Dialektik des Engagements, in: Neue Rundschau. Alternative 110/111, 1976.
- Bathrick, David, 1975: Ein Ui kommt nach Cicero, in: Brecht-Jahrbuch 1975, Frankfurt/M.
- Bevilacqua, Giuseppe, 1976: Zwei italienische Brecht-Inszenierungen, in: Brecht-Jahrbuch 1976, Frankfurt/M.
- Brecht, Bertolt, AJ: Arbeitsjournal, Frankfurt/M. 1974.
- Brecht, Bertolt, GW: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt/M. 1967.
- Brecht, Bertolt, 1968: Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien (Hrsg. Dieter Schmidt), Frankfurt/M.
- Conard, Robert, 1975: Brechts »Tage der Commune« und ihre Bedeutung für die Ereignisse in Chile im September 1973, in: Brecht-Jahrbuch 1975, Frankfurt/M.
- Grimm, Reinhold, 1961: Brecht und die Weltliteratur, Nürnberg.
- Harich, Wolfgang, 1973: Der entlaufene Dingo, das vergessene Floß. Aus Anlaß der »Macbeth«-Bearbeitung von Heiner Müller, in: Literaturmagazin 1, Hamburg.
- Haus, Heinz-Uwe u. Hermand, Jost, 1978: Aus einem Gespräch zwischen Heinz-Uwe Haus und Jost Hermand, in: Brecht-Jahrbuch 1978, Frankfurt/M.
- Henrichs, Benjamin, 1976: Eiszeit für Brecht, in: Die Zeit, 7. Mai.
- Hermand, Jost, 1975a: Die gute Frau von Mazomanie, in: Brecht-Jahrbuch 1975. ders., 1975b: Mit der »Mother« auf Tournee, in: Brecht-Jahrbuch 1974, Frankfurt/M.

- ders., 1975c: Utopisches bei Brecht, in: Brecht-Jahrbuch 1974, Frankfurt/M.
- ders., 1977: Brecht-Winter in Westberlin, in: Brecht-Jahrbuch 1977, Frankfurt/M.
- ders., 1978: Deutsche fressen Deutsche. Heiner Müllers »Die Schlacht« an der Ostberliner Volksbühne, in: Brecht-Jahrbuch 1978, Frankfurt/M.
- Huettich, H.G., 1975: Zwischen Klassik und Kommerz. Brecht in Los Angeles, in: Brecht-Jahrbuch 1974, Frankfurt/M.
- Karasek, Hellmuth, 1978: Brecht ist tot, in: Der Spiegel 32(1978), Nr.9 vom 27. Februar.
- Literarisches Leben, 1979: Literarisches Leben in der DDR. 1945 bis 1960, Berlin/DDR.
- Mayer, Hans, 1961: Bertolt Brecht und die Tradition, Pfullingen.
- Mittenzwei, Werner, 1972: Brechts Verhältnis zur Tradition, Berlin/DDR.
- ders.: 1977: Der Realismus-Streit um Brecht. Grundriß zu einer Brecht-Rezeption in der DDR 1945-1975, in: Wer war Brecht? (Hrsg. Mittenzwei), Westberlin.
- Müller, André, 1962: Kreuzzug gegen Brecht. Die Kampagne in der Bundesrepublik 1961/62, Darmstadt.
- Münz-Koenen, Ingeborg, 1979: Einleitung, in: Literarisches Leben in der DDR. 1945 bis 1960, Berlin/DDR.
- Nägele, Rainer, 1979: Brecht und das politische Theater, in: Literatur nach 1945. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd.21 (Hrsg. Jost Hermand), Wiesbaden.
- Regisseure, 1978: Regisseure der DDR inszenieren Brecht, Berlin/DDR.
- Rülicke, Käthe, 1977: Leben des Galilei. Bemerkungen zur Schlußszene, in: Wer war Brecht? (Hrsg. Mittenzwei), Westberlin.
- Schechner, Richard, 1976: Gespräch mit Richard Schechner über seine New Yorker Aufführung der »Mutter Courage«, in: Brecht-Jahrbuch 1976.
- Subiotto, Arriago, 1975: Brecht's Adaptations for the Berliner Ensemble, London.
- Tetze, Volker, 1979: Trommeln in der Boettcherstraße, in: Brecht-Jahrbuch 1979, Frankfurt/M.
- Theaterarbeit, 1952, Dresden.
- Walser, Martin, 1965: Erfahrungen und Leseerfahrungen, Frankfurt/M.
- Wyss, Monika (Hrsg.), 1977: Brecht in der Kritik, München.

Jürgen Hofmann

## Die aufgeklärten Illusionsdramatiker gegen Brecht: Frisch, Grass, Handke

### I

Angelpunkt von Brechts Theater ist das Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit. Begreift Brecht mit Hegel die gesellschaftliche Wirklichkeit als Verwirklichung einer bestimmten Möglichkeit, so faßt er mit Marx deren praktische Veränderung zugunsten bestimmter anderer Möglichkeiten ins Auge. Am Ende seines Lebens formuliert Brecht das so, »daß die heutige Welt auch auf dem Theater wiedergegeben werden kann, aber nur wenn sie als veränderbar aufgefaßt wird.« (GW 16, 931)

Vorstellungen von gesellschaftlicher Veränderbarkeit setzen die Einsicht voraus, daß und inwiefern andere Wirklichkeiten möglich sind als die gerade bestehende. In dieser Beziehung gewinnt Brechts Kritik dem Theater seine charakteristische Qualität zurück: daß es Möglichkeiten spielerisch realisieren kann — gesellschaftlich verwirklichte wie zukünftig denkbare — und daß dabei eine Lust der Erkenntnis gerade auch aus der Wahrnehmung dieses spielerischen Charakters erwächst, weil jedes Wahrnehmen von Handlungs-Spielraum Freiheit bedeutet. Wer immer ein Stück Wirklichkeit als bloße Verwirklichung einer von mehreren Möglichkeiten sichtbar macht — er erlaubt die Vorstellung von realen Alternativen, ermöglicht Kritik, macht Veränderung denkbar. Der dialektische Realist gefährdet das Bestehende.

Brechts entscheidende Leistung im Hinblick auf Theater liegt darin, daß er die Beziehung von Möglichkeit und Wirklichkeit ins Zentrum einer politischen Ästhetik rückt, die keine Trennung von (im überkommenen Sinn) Form und Inhalt zuläßt. Ein Stückinhalt, der den Kapitalismus als ungeeignetste Verwirklichung verschiedener Möglichkeiten von Gesellschaftsordnungen heute darstellt, kann — so die elementare Einsicht — nicht in einer Spielform realisiert werden, die sich selbst permanent als nur so mögliche Realität behauptet: auf der Illusionsbühne nämlich und im Suggestivstil! Brechts Theater wendet also dergestalt die auf gesellschaftliche Realität (außerhalb des Theaters) gerichtete Erkenntnis fundamental auf sich selbst an. Begreift man den Aufweis einer bestimmten Beziehung von Wirklichkeit und Möglichkeit auf der Bühne als »Zeigen«, so geht dieses in Brechts politischer Ästhetik konstitutiv einher mit dem Zeigen des Zeigens; es ist eine Form von Dialektik.

Unser Theater hat, indem es die Verarbeitung dieser Theatertheorie konsequent verweigerte und Brechts Theaterstücke weitgehend absorbierte, die Fruchtbarkeit dieser Dialektik ungenutzt gelassen, vielmehr noch — sie zerstört. Dementsprechend halbieren die Einkäufer des Bestehenden den zungenschnalzend anerkannten Dichter vom achselzuckend ausgebürgerten Kommunisten. Die Sprengkraft seiner politischen Ästhetik wird durch die Entkopplung von Ästhetik und Politik wieder entschärft. Die Abstoßung der Brechtschen Theatertheorie durch die schlechte Realität dient als Beweis ihrer Realitätsfremdheit, die eigene Trägheit macht den anderen zum Phantasten; der Pragmatiker und der Ästhet beschimpfen den Realisten als Ideologen.

Auch Schriftsteller, die sich selbst durchaus als aufgeklärt-aufklärerisch verstehen, versuchen sich als Brecht-Kritiker zu definieren. Als drei prominente Beispiele sollen hier Handke, Grass und Frisch behandelt werden, und zwar mit drei Theaterstücken — »Biografie«, »Die Plebejer proben den Aufstand« und »Publikumsbeschimpfung« — die zwischen 1965 und 1967 entstanden sind. Nicht zufällig ist ihr Umfeld das von APO



und Studentenbewegung, Dokumentarismus und Straßentheater: hier spitzen Fragen der politischen Ästhetik als solche der Legitimation von Theater, ja Kunst sich zu, und Brecht gilt nicht nur als linker Literat, sondern als Symbol für Bestrebungen jener Revolte. So beziehen sich die drei Verfasser, so sehr sie sich nach Generation und Herkunft unterscheiden, in diesen ihren Stücken direkt oder indirekt auf Brecht — und jedenfalls auch auf die Probleme der Gattung Theater; man kann von diesen Produktionen daher auch als von »rückbezüglichem Theater« sprechen (vgl. dazu näher Hofmann 1979).

In ihren Verlautbarungen jener Zeit machen alle drei Autoren kein Hehl aus ihrer Aversion gegen Brechts Theater. Frisch, der nach Tagebuch-Zeugnissen und politischen Parabelstücken lange als Brecht-Schüler galt, wendet sich heftig gegen das »Kunstgewerbe« der Brecht-Nachfolge und gegen das Lehrtheater, von dem er auch die »Sackgasse« der eigenen Aufklärungstücke nicht ausnimmt (Frisch 1965). Grass polemisiert, »innerhalb vorgesehener Grenzen« dürfe sich bei Brecht »das Publikum zum Mitdenken aufgefordert sehen« und attackiert den Schriftsteller-Kollegen als vulgär-ökonomischen Tendenzpoeten und fanatischen Theaterdidaktiker (Grass 1968, 122). Handke schließlich hält Brechts Theorie perfide rühmend hoch — um sie nur desto tiefer fallen lassen zu können: »von der Wirklichkeit, die er ändern wollte, unendlich entfernt, die hierarchische Ordnung des Theaters benützend, um andere hierarchische Ordnungen hierarchisch zu stören: keinen Ruhigen hat er beunruhigt, Unzähligen freilich ein paar schöne Stunden geschenkt.« (Handke 1972, 52)

Ein vergleichender Blick auf die Stücke der drei Anti-Brechtianer — nicht eine andernorts hinreichend vorhandene eigenständige Detail-Analyse — soll die Stichhaltigkeit solcher Polemik an Material und Machtart der Dramen selbst prüfen und ihre Motive erklären helfen.

## II

In Frischs »Biografie: Ein Spiel« (1967) werden die alternativen Verwirklichungs-Möglichkeiten eines Lebenslaufs unter Anleitung eines Spielleiters — und mit der fingierten Chance nachträglicher Änderung — durchprobiert. Dabei überschneiden sich in der Handlung die Strukturelemente von drei theateraffinen Verkehrsformen, denen die praxisorientierte Bemühung um eine Optimierung von Verhaltens-Möglichkeiten gemeinsam ist: die Bühnenprobe mit ihrer Erarbeitung szenischer Verhaltens-Muster, das Psychodrama als therapeutisches Erspielen von Verhaltens-Durchbrechungen und die kybernetische Simulation digital codierbarer (d.h. in Ja-Nein-Entscheidungen auflösbarer) Systeme zur Ermittlung von Verhaltens-Strategien.

Alle drei Spielformen jedoch sind nicht etwa dramaturgisch konzipiert, sondern nur stofflich — d.h. unter bloß inhaltlicher Benützung einzelner

Faszinations-Elemente — in das Stück eingebaut. So etwa enthält das vermeintliche Varianten-Spiel mit permutierbaren Entscheidungs-Situationen eine paradoxe Spielregel, wonach mit der Intelligenz des 'Helden' ausgerechnet die konstitutive Größe kybernetischer Strategiebildung invariant gesetzt wird. Verfolgt man das im Spiel scheinbar angelegte Psychodrama, so bemerkt man bald, daß mangels jeglicher Untersuchung von Mechaniken, gar Motiven des Zwangsverhaltens die biografischen Varianten sich letztlich auf rein äußerliche Daten beziehen. Und die Bühnenprobe schließlich wird mit einer Qualität eingeführt, wie sie Frischs Spielleiter-Figur im Stück so artikuliert: »Was die Wirklichkeit nicht gestattet, das gestattet das Theater: zu ändern, noch einmal anzufangen, zu probieren, eine andere Biografie zu probieren.« (Frisch 1967, 28) Zwischen der probierenden Bühnenarbeit aber an einer ästhetischen Ausdrucksgestalt für die literarisch-strukturell festliegende Sinneinheit Drama — und der (wenn auch nur fiktiven) Suche nach prinzipiellen Lebens-Alternativen kann es schlechterdings nur oberflächliche Ähnlichkeiten geben.

Eine Bühnenprobe steht auch im Mittelpunkt von Grass' Stück »Die Plebejer proben den Aufstand« (1966). Es ist eine Probe (von Brechts »Coriolan«-Bearbeitung), von der ihr Erdichter sich vorstellt, daß sie so unter Brechts Leitung in seinem »Theater am Schiffbauerdamm« von Ost-Berlin hätte ablaufen können, als dort am 17. Juni 1953 der bekannte Aufstand ausbrach. Das Stück zeigt eine »Chef« genannte Figur Brecht, welche die sie umgebende Wirklichkeit praktisch ausschließlich in ästhetischen, nämlich Theater-Kategorien wahrzunehmen und zu behandeln imstande ist: an drohender Lynchjustiz haßt er die »falsche Dramatik«, aufständische Arbeiter sehen sich als »Versuchskaninchen« einer szenischen Verhaltensforschung (zur Inszenierung eines Aufstands-Stückes) benützt... In Rollenspiel und Rollenmetaphern kompensiert die (so Grass) »ungetrübte Theaternatur« ihre praktische politische Handlungsfähigkeit: »was immer passiert«, charakterisiert der Autor seine Hauptfigur, »alles wird ihm zur Szene.« (Grass 1968, 124) Und das scheint denn auch das Thema des Stückes zu sein: ein Theatertheoretiker, der sich in seinem Theater dezidiert für eine revolutionäre Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit engagiert, scheitert an der seiner politischen Ästhetik fundamental innewohnenden Tendenz, die theatrale Verwirklichung revolutionärer Möglichkeiten der wirklichen Möglichkeit von Revolution vorzuziehen.

Dieses vom Dokumentarismus inspirierte Schlüssel-Stück ist, vielfältig nachweisbar, zunächst auf dem Boden einer bestimmten gesellschaftlichen Realität — der des Ost-Berliner 17. Juni und der des Brechtschen Theaters (im dinglichen wie im theoretischen Sinn) — wie ein historisches Drama aufgebaut. Und wenn auch der stoffliche Kern der Hand-

lung erklärtermaßen Fiktion ist, muß man ihn zwangsläufig in den faktisch angelegten Bahnen des realen Aufstands und des realen Brecht durchdenken. Die beiden zusammenhängenden Grundfragen, die Grass dergestalt erzeugt: ob nämlich der Theaterkonzeption des »Chefs« die Ästhetisierung der revolutionären Realität und ob dieser Realität eine revolutionäre Möglichkeit wirklich innewohne — sie wären, wenn man das Stück nicht auf Brecht und den 17. Juni bezöge, unergiebig und unbeantwortbar. Die »fiktive Figur« des »Chefs«, auf die Grass sich bei näherer Prüfung seiner historischen Wahrheit zurückziehen möchte, existiert nicht.<sup>1</sup> Der reale Brecht aber und der reale 17. Juni 1953 — d.h. eine politische Bestimmung des Aufstands (seiner Motive und seiner Kräftekonstellation) im Zusammenhang mit Brechts wirklicher Haltung dazu (und zwar als Moment seiner politisch-ästhetischen Dialektik verstanden): sie kommen in diesem Drama nicht vor. In einem Stück beiläufig, das revolutionäre Praxis thematisieren will — und sich selbst in einer Gattungsform präsentiert, die nach Gustav Freytags Dramen-Lehrbuch von 1868 eher als auf dem politisch-ästhetischen Niveau von 1968 konstruiert erscheint: mit den klassischen drei Einheiten und dem von der Exposition bis zur Peripetie durchgeführten Aktschema, mit jambischen Vier- und Fünfhebern (Endreime inclusive), mit Monologen und Sprechchor, Aparte und Botenbericht — eben »ein deutsches Trauerspiel«, wie der Untertitel verspricht.

Handkes »Publikumsbeschimpfung« (1966) wendet sich ebenfalls gegen eine bestimmte Art von Ästhetik: nach Auskunft des Verfassers ist das Stück geradezu als Pamphlet gegen das herrschende Theater entstanden. Seine vier Sprecher betuern fast das ganze Spiel über, gegen das Publikum gewendet, daß sie keine Rollen spielen, nichts bedeuten, keine Bühnenkonventionen und keine Theatermittel benützen. Das Stück besteht aus nichts anderem als der Thematisierung des formalen Grundverhältnisses von Schauspielern und Zuschauern im herrschenden Theater — mit der durchgehaltenen Pointe, daß die sonst bestehende Beziehung beider verbal geleugnet und szenisch bis zur Unkenntlichkeit gelöscht wird. In Wirklichkeit freilich treten Handkes Textsprecher selbstverständlich nicht als Privatpersonen auf die Bühne, sondern als Schauspieler mit einem gelernten Text und in einer geprobtten Szenerie — mit anderen Worten: im Prinzip spielen sie Rollen wie eh und je. Und zwar spielen sie — dies das Raffinement — die Rollen von vier Schauspielern, die scheinbar keine Rolle spielen, deren Kunst also darauf gerichtet sein muß, so zu spielen, als ob sie nicht spielten.

Damit das witzige Paradox ankommt, müssen einige spezifische Voraussetzungen mehr erfüllt sein als bei dem auf gleicher Pointe beruhenden Verkehrsschild mit der Inschrift »Ignorieren Sie dieses Zeichen!« ... Dazu gehört erstens der vollständige Verzicht der Stückfiguren auf einen

Dialog untereinander (der ja ihr Spiel offenbaren würde). Dazu gehört zweitens auf der szenischen Ebene die Ausmerzung aller auffälligen optischen Zeichen — von Maske und Kostüm bis zu Bühnentechnik und Bühnenbild (die ja auf die Herstellung der Bedeutungsebene hinweisen könnten). Dazu tritt schließlich drittens (sozusagen sicherheitshalber) die ironisch-spielerische Selbstaufhebung dessen, was ja so letztlich kaum glaubhaft gemacht werden kann: der Negation (»Wir tun nicht so als ob«) folgt die Negation der Negation (»Andererseits tun wir so als ob«) auf dem Fuß (Handke 1972). Der Zuschauer, als Konsument des Suggestionstheaters verspottet und zugleich als Garant von dessen Fortbestehen in der laufenden Vorstellung augenzwinkernd in die Pflicht genommen, befindet sich in jenem praktisch unlösbaren Dilemma, das der Autor von sich auf ihn abwälzt: das der Aufhebung des Illusionstheaters (vgl. zu Publikumsreaktionen Rischbieter 1966).

### III

In einer brisanten Periode, deren aufrührerischer Elan im Theater ingestalt einer doppelten Frage — nämlich nach seinem demokratischen Engagement und nach seiner aufgeklärten Ästhetik — virulent wird, schreiben drei politisch Stellung beziehende Dramatiker Stücke, in denen sie (auf unterschiedliche Weise) das Theater selbst thematisieren. Zur Debatte steht das Verhältnis von Wirklichkeit und Möglichkeit in seiner ästhetischen Vermittlung durch (theatral) fingierte Verwirklichung — ein Verhältnis, das die Stücke teils stofflich, teils dramaturgisch problematisieren, indem sie Brechts Theatertheorie zu unterlaufen suchen. Alle drei aber landen beim Paradox.

Frisch und Handke scheinen mit Brecht zunächst die Kritik am Illusionstheater zu teilen. »Auf unseren Bühnen ist meist zu viel Natürlichkeit«, beanstandet Frisch (Frisch 1968). »Man tat so, als ob Theater ein Stück Natur wäre«, polemisiert Handke (zit.n. Joseph 1969, 27). »Ich wollte den Zuschauern ins Bewußtsein rufen, daß die Bühne etwas Künstliches ist«, setzt Handke fort (ebd.). Und Frisch konstatiert: »Die einzige Realität, die auf der Bühne stattfindet, ist, daß auf der Bühne gespielt wird. Jede Schauspielkunst, die darüber hinwegzutäuschen sich bemüht, wird kindisch.« (Frisch 1968) Da mag dann auch Grass nicht länger abseits stehen: »Die Wirklichkeit ist die Wirklichkeit der Bühne« — endet die erste Regieanweisung zu seinem nächsten Stück (Grass 1969, 41). So wird die Kritik am Illusionstheater erst verkürzt (indem man den Illusions-Zusammenhang zwischen Drama und Bühne virtuell zerschneidet), dann vereinfacht (indem als notwendiger Gegensatz von »Natürlichkeit« nicht »Gesellschaftlichkeit« eingesetzt wird — sondern »Künstlichkeit«) und schließlich plattgetreten (so daß als die auf der Bühne bezeichnete gesellschaftliche Realität die des Theaters selber ausgegeben werden kann).

Veranstaltetes Rollenspiel interpretiert gesellschaftliche Realität, indem es Wirklichkeit in der anschaulichen Möglichkeitsform der Bühnenfiktion darstellt. Diese konstitutive Interpretations-Funktion läßt sich am einfachsten dadurch vertuschen, daß — wie in den gängigen Guckkastenspielen des Illusionstheaters — alle theatralen Herstellungs- bzw. Veranstaltungs-Spuren umfassendst getilgt werden. Dem Bühnenautor sind dabei Varianten für seine Beteiligung geboten: Man kann den Vorgang der Herstellung bzw. Veranstaltung selbst stofflich in der Handlung vor-kommen lassen, wie etwa durch die Vorführung einer Bühnenprobe — und so, wie Gras, den von der Illusions-Konvention ausgehenden Druck immerhin atmosphärisch lindern (wobei zudem die jenseits der Probe sich vollziehende Handlung noch einen scheinbar höheren Grad von nichtfingierter Wirklichkeit gewinnt!). Man kann auch durch geschicktes Arrangement die Wirklichkeit der Theaterwelt ganz offen präsentieren lassen — so daß, wie bei Handke, mindestens zeitweise der Eindruck begünstigt wird, es würde gar nicht gespielt. Und man kann schließlich, wie Frisch, Elemente von beidem mit dem gleichen Ziel verknüpfen: teils kommt bei ihm die Konstellation einer Bühnenprobe thematisch-stofflich vor, teils fällt sie mit der realen Veranstaltungs-Konzeption (einer Aufführung) szenisch so zusammen, daß beim Zuschauer die Suggestion wirksam werden kann, er wohne nicht dem Spiel einer Probe, sondern der Probe selbst bei.

In jedem Fall wird die Illusion des Illusionstheaters nur scheinbar, scheinhaft aufgehoben. »Ich bin mir der Ironie bewußt«, räumt immerhin Frisch freimütig ein: »Um dem Illusions-Theater zu entgehen, nicht um didaktisch zu sein, rettet sich der Stückeschreiber in die Parabel; um wiederum dem Didaktischen zu entgehen, das die Parabel impliziert, rettet er sich weiter, wie er meint, und etabliert die Illusion zweiten Grades.« (Frisch 1968) »Die Brechtsche Desillusionierung«, nimmt dagegen Handke den Mund voll, »die zum Desillusionieren immer Illusionen nötig hatte, erschien mir als fauler Zauber.« (nach Baier 1971, 10)

Brechts Maxime von der Wiedergabe der Realität auf der Bühne durch ihre Darstellung als eine veränderbare bindet die dramatische und die szenische Interpretation von Wirklichkeit durch die Forderung zusammen, reale gesellschaftliche Bewegungen und ihre theatrale Darstellung zugleich überprüfbar vorzuführen. Das Gegenstück zu dieser Dialektik findet sich in der Paarung einer scheinhaften Aufhebung der szenischen Illusion mit Gegenaufklärung — so als ob auch ihr Zusammenhang einem Kontinuum von poetischer und politischer Intelligenz entspränge. Schon Frischs Entwurf einer »Dramaturgie des Zufalls« ließ die Konturen jenes Fatalismus nur zu klar erkennen, den er bei seiner Arbeit am Stück so »konsterniert« registriert haben will: »Das war ja genau, was ich nicht wahrhaben will, ein Schicksalsablauf!« (Frisch 1969; zur »Zufalls-Ästhe-

tik« vgl. auch Durzak 1972, bes. 231f.) Mit der nunmehr zur Begründung seiner Permutations-Dramaturgie vorgeführten Überlegung, wie anders Geschichte eben bei einem »zufälligen« Gelingen von Hitlers Beseitigung am 20. Juli 1944 verlaufen hätte können — nähert sich der Autor auffällig jener Art konjunktivischer Geschichtsbetrachtung, wie sie auch die 17.-Juni-Astrologie eines Grass kennzeichnet (Frisch 1965). Sicher nicht »zufällig« geht in solchen »Wenn-« und »Hätte-«-Konstruktionen die Konzentration auf das als geschichtsmächtig behauptete Groß-Individuum meist mit dem Verzicht auf eine Analyse des Systems einher, von dem es hervorgebracht wurde und in dessen Kräftekonstellation allein es wirken kann.

Der Ästhetizismus, der sich in der selbstverzehreren Orientierung des Theaters an seinem eigenen Bauchnabel manifestiert, bildet letztlich das einigende Band jener drei Stücke. Zwar treten ihre Autoren in jenen Jahren der Revolte als politisch gegen die Konservative engagierte Schriftsteller auf — erstens jedoch so gut wie gar nicht in ihren poetischen Produktionen und zweitens eher in den etablierten Institutionen als außerhalb von ihnen und gegen sie. Grass als entschiedener Antikommunist und wütender Verunglimpfer der Studentenbewegung demonstriert auch dramaturgisch den typisch sozialdemokratischen Glauben an die »Füllbarkeit« alter Formen mit »moralischeren« Inhalten: in seinem biederen »dramaturgischen Aristotelismus« (Mayer) wird Brecht wie ein der »Gruppe 47« entsprungener Linksintellektueller in die von Günter Neumanns »Insulanern« entworfene »Zone« versetzt, um einem Test nach dem »Godesberger Programm« unterworfen zu werden (Näheres zur Kritik vgl. text + kritik 1/1a 1971, 52f.). Handke indes zieht sich, während er das Polithappening als wahrhaft revolutionäres Schauspiel feiert und die ästhetische Konventionalität der Straßentheater vom Schreibtisch aus tadelt, auf eine Dramaturgie der bloßen Form-Reflexion zurück: »Diese Dramaturgie besteht im Bewußtseinmachen der Theaterwelt. Nicht von Außenwelt, nicht von der Welt außerhalb des Theaters.« (zit.n. Joseph 1969, 34) »Das Theater bildet dann nicht die Welt ab, die Welt zeigt sich als Nachbild des Theaters.« (Handke 1972, 55)

Frisch unterbaut seine politische Resignation mit einer launig-wegwerfenden Sichtung aller neueren politisch-ästhetischen Theaterkonzepte zugleich, um plötzlich noch einmal eine geradezu magische Faszination zu bekunden: »es gibt ja doch Augenblicke, da Theater mich bestürzt wie nichts anderes, so daß man nichts anderes möchte als Theater« ... Diese letzte Begeisterung entflammt in ihm »bei Proben, genau gesprochen: vor allem bei den frühen Proben« (Frisch 1965; ähnlich Frisch 1968). In der Tat: vielleicht noch am ehesten in den frühen Proben mag sich ein Rest von jenem zeigenden Realisieren alternativer Möglichkeiten spielerisch manifestieren, der doch gleich darauf zum Arrangement der Illusion

sich fügen wird. Von da begründet Frisch fast sentimental sein »Bedürfnis, die Proben-Faszination zu erhalten in den Aufführungen«... (Frisch 1969, 16). Die Probe als Ersatz für das Zeigen des Zeigens wird der Handlung der »Biografie« stofflich eingepflanzt, dem Zuschauer künstlich vermittelt: »Illusion zweiten Grades« als Brecht-Ersatz.

#### IV

Jede Inszenierung unseres Theaters, die dem Zuschauer als besondere ästhetische Gestalt und als Leistung einzelner Beteiligter erscheint, ist vor allem das Resultat seiner Produktionsverhältnisse. Die Präsentation auf der Bühne ist die Präsentation einer Produktion, die Produktion ist Produktion für eine Präsentation. Was produziert und präsentiert wird, sind Kultur-Waren.<sup>2</sup>

Von den Kultur-Waren unserer Gesellschaft wird verlangt, daß sie nicht an das Materielle, an Zwecke und Rationalität des Alltags und der Arbeit erinnern. Im der Bühnenkunst hat sich dabei das Illusionstheater epochal als die geeignetste Form herausgebildet, in welcher Schauspiel als kulturelle Dienstleistung für die Mittelschichten zu besorgen ist. Im Kern wird dabei dem Publikum sorgfältig die Illusion ermöglicht bzw. aufgenötigt, daß es keinem Spiel beiwohne, sondern die gespielte Wirklichkeit wirklich erlebe. Illusionstheater als Zusammenhang von Produktions-, Präsentations- und Rezeptionsweise wird also historisch zugleich mit der Ausformung des Betriebs und Systems von Theater institutionalisiert. Dementsprechend sind heute die Produktionsverhältnisse dieses unseres Theaters spezifisch solche eines Illusionstheaters — obwohl sie als Produktionsverhältnisse von Theater schlechthin erscheinen und erscheinen wollen bzw. sollen! Seine Schauspieler sind Illusions-Schauspieler, seine Bühnen sind Illusions-Bühnen, seine Technik ist eine Illusions-Technik... — und seine Dramen?

Brecht hat die umfassendsten, intelligentesten und praxisnächsten Versuche zur Fundamentalkritik dieses Illusionstheaters unternommen. Seiner Einsicht in dessen Produktionsverhältnisse gemäß unterzieht er alle seine Elemente — und ihren Zusammenhang — dieser Kritik: Ausbildung und Aufführung, Schauspielkunst und Zuschaukunst, Maske und Musik... Und als Dramatiker, Regisseur und Theaterleiter von Rang zugleich hat Brecht mindestens in seinen letzten Lebensjahren die fast einmalige Möglichkeit, seine eigenen Dramen als »Stücke« auf der Bühne selbst mit zu vollenden. Der Dramatiker aber im westdeutschen Theater von gestern und heute, der Brecht überholt hat zumal — was macht er?

Das Drama ist poetischer, literarischer Text — und theatrale Handlungsvorlage, Bühnenstück zugleich. Das Theaterstück als, wie jedes Kunstwerk, in sich schlüssige Ausdrucksgestalt vollendet sich also erst in

seiner Realisierung auf der Bühne. Diese finale Erscheinungsform eines Stückes ist ihm demgemäß im Fall künstlerischer Vollendung von Anfang an wesentlich, immanent. Ein Dramatiker, der sein Werk als Bühnenstück ernstnimmt, muß daher bei und in seiner Text/Sinn-Produktion auch die Produktionsverhältnisse dieses Mediums Theater antizipieren und in die ästhetische Organisation seines Materials konstitutiv einbeziehen.

Wohlgemerkt: hier geht es nicht um die bloße Kenntnis von Bühnenbedingungen, gar Bühneneffekten — oder um eine in den szenischen Anmerkungen festzuschreibende Vorstellung des Autors von einer bestimmten Inszenierungs-Konzeption. Entscheidend ist vielmehr die Antizipation der theatralen Produktionsverhältnisse in der dramaturgischen Konstruktion eines Bühnenstücks ebenso wie in seiner gestischen Textur. Und hier liegen die fundamentalen Schwierigkeiten! Sie sind enorm angesichts der arbeitsteiligen Entfernung des Dramatikers von der Bühne — und sie werden riesig in einer Theaterkultur wie der deutschen, in welcher sich auch eine geistige Distanz zwischen dichterische Gattung und komödiantische Praxis gelegt hat. Das größte Problem aber stellt sich einfach durch die Stagnation dieser Produktionsverhältnisse unseres Theaters.

Das Illusionstheater läßt literarisch allein sich nicht abschaffen. Gleichzeitig drängt die gesellschaftliche Wirklichkeit, soll sie auf der Bühne wirklich ihren entwickeltsten Ausdruck finden, nach einer Sprengung jener Illusion und ihrer ständigen Re-Produktionen. Der verlorene Zusammenhang, die zerstörte Dialektik ist ohne Engagement in der Wirklichkeit nicht zu gewinnen. Hier liegt das Problem des Dramatikers und das Dilemma des bürgerlich-räsonnierenden Intellektuellen. Frisch, Grass und Handke bieten unterschiedliche, verwandte Scheinlösungen an. Gemeinsam ist ihnen (in einem doppelten Sinn), daß sie die Produktionsverhältnisse nicht wirklich tangieren. Als Theaterautoren sind sie, alle drei, in den siebziger Jahren verstummt.

## V

Brechts Theater behält recht, aber es darf sich nicht zu Tode siegen.

### Anmerkungen

- 1 Vgl. die Rechtfertigung gegenüber Ernst Wendt in Grass 1967. Interessant vielleicht auch das historische SPD-Vorbild Lassalle, der seinen »Sickingen« ähnlich vor Marx und Engels verteidigt (siehe Hinderer 1974).
- 2 Hier wird die ökonomische Formbestimmtheit unseres Theaters in dem Sinn vereinfacht, daß man entsprechend der »Produktion von Dienstleistungen« auch von Theater als Ware sprechen kann.



## Literaturverzeichnis

- Baier, Lothar, 1971: Aus der Satzlehre des Unmenschens, in: text + kritik 24/24a.
- Brecht, Bertolt, 1967, GW: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 16, Frankfurt/M.
- Durzak, Manfred, 1972: Dürrenmatt, Frisch, Weiss, Stuttgart.
- Frisch, Marx, 1965: Für eine Dramaturgie des Unglaubens, Schillerpreisrede, Stuttgart.
- ders., 1967: Biografie: Ein Spiel. Frankfurt/M.
- ders., 1968: Vortrag über »Biografie«, München (Auszug: Theater heute 2).
- ders., 1969: Dramaturgisches. Ein Briefwechsel mit Walter Höllerer, Berlin.
- Grass, Günter, 1967: Sein grosses Ja bildet Sätze mit kleinem nein, in: Theater heute 4.
- ders., 1968: Vor- und Nachgeschichte der Tragödie des Coriolanus..., in: ders., Die Plebejer proben den Aufstand, Frankfurt/M.
- ders., 1969: Davor, in: Theater heute 4.
- Handke, Peter, 1972: Publikumsbeschimpfung, in: Stücke I, Frankfurt/M.
- ders., 1972: Strassentheater und Theatertheater, in: ders., Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Frankfurt/M.
- Hinderer, Walter, 1974: Sickingen-Debatte, Darmstadt/Neuwied.
- Hofmann, Jürgen, 1979: Rückbezügliches Theater, Habilitations-Vortrag (Mskr.), Berlin.
- Joseph, Arthur, 1969: Gespräch mit Peter Handke, in: Theater unter vier Augen, Köln/Berlin.
- Rischbieter, Hennig, 1966: Experimenta, in: Theater heute 7.
- text + kritik 1/1a, 1971.

Claudia Albert

## Vier Thesen zum »Baal«

### 1. »(...) dem Stück fehlt Weisheit.« (Brecht 1961, 9)

Brechts Frühwerk, immer wieder herangezogen, um die Trennung zwischen dem Dichter des »anarchisch-nihilistischen Sturmes und Dranges« (Esslin 1970, 145; v.a. Claas 1977, 249, Anm.32) und dem Marxisten, dem »die harte Disziplin der politischen Bindung die negativen Kräfte von Passivität und überkompensierender Aggression positiv binden und rationalisieren« (ebd., 312) konnte, zu fundieren, scheint auch seinem eigenen Verdikt verfallen zu sein. So schreibt Brecht 1954 bei Durchsicht seiner ersten Stücke zum »Baal«:

»Sonst (abgesehen von der Wiederherstellung der ersten und letzten Szene entsprechend Erstfassung<sup>1</sup>, C.A.) lasse ich das Stück wie es ist, da mir die Kraft fehlt, es zu verändern. Ich gebe zu (und warne): dem Stück fehlt Weisheit.« (Brecht 1961, 9)

und

»Die Grundannahme des Stücks ist mir heute kaum noch zugänglich.« (Brecht 1973, 163)

Wer sich allerdings auf diese Äußerungen berufen will, um »das Paradox des politischen Dichters«<sup>2</sup> zu begründen, der sollte auch folgendes berücksichtigen:

»Das Stück 'Baal' mag denen, die nicht gelernt haben, dialektisch zu denken, allerhand Schwierigkeiten bereiten.« (Brecht 1961, 8)

Auch scheint die Grundannahme des Stücks »ein Feld abzugeben, auf dem eine überaus genußvolle Beziehung zur Landschaft, zu menschlichen Verhältnissen erotischer oder halberotischer Art, zur Sprache usw. entstehen kann.« (Brecht 1973, 163)

## 2. »Eine überaus genußvolle Beziehung zu menschlichen Verhältnissen«<sup>3</sup>

Dieses »Feld« umfaßt nicht nur das »Glücksverlangen« der Baal-Gestalt, auf ihm werden auch die Zielvorstellungen zahlreicher Gruppen kultiviert, die sich heutzutage gegen die Verwertung von Individualität wehren: »Aussteigen« aus der Gesellschaft, Rückzug in Natur und Partnerschaft, individuelle Konfliktbewältigung oder -therapie, Sekten prägen weithin die junge Generation (vgl. Das Argument 113, bes. Waldhubel 1979, 8-20). Baal also als Identifikationsfigur, als Bruder Dean Moriarty immer »On the road« (Kerouac 1957), als Alter Ego Bukowskis oder als Aussteiger, »Sponti« oder »Alternativer«?<sup>4</sup>

Die Beliebigkeit dieser Rollen weist auf die mangelnde Dialektik einer solchen Übertragung hin, auf die abstrakte Betrachtung des »Glücksverlangens«, die die konkreten Bedingungen seiner jeweiligen Realisierung vernachlässigt.

## 3. »Sein 'Mach, was dir Spaß macht!' gäbe viel her, richtig behandelt.« (Brecht 1973, 109)

Einen Hinweis auf das operative Potential der Baal-Figur gibt zum einen die Tatsache, daß Brecht sich mit ihr in verschiedenen Epochen seines Schaffens erneut auseinandergesetzt hat<sup>5</sup> — sie also trotz seiner Skepsis gegenüber der »Grundannahme des Stücks (Brecht 1973, 163) für bearbeitenswert hielt; zum anderen tauchen Begriffe wie »Glücksverlangen«, »Appetit« (Claas 1977, 19) auch im Zusammenhang mit anderen Dramengestalten öfter auf und zeugen für die — zumindest dramaturgische — Brauchbarkeit dieser Eigenschaften.<sup>6</sup> Wenn Brecht schließlich gegen Ende der 20er Jahre schreibt:

»der größte Typ den der Kapitalismus hervorbringt ist der verwertertyp, der ihn liquidiert.« (BBÄ 363/57, zit.n. Claas 1977, 23),

so transformiert sich das abstrakt individualistische Glücksverlangen in eine gesellschaftliche Aufgabe, die darauf zielt, die »appetite« einerseits zur Grundlage politischen Handelns zu machen, sie andererseits aber auch in den Dienst des historischen Prozesses zu stellen; der Revolutionär also nicht als Asket, sondern als genuß- und sinnenfreudiger Mensch, der Politik als sinnliche Praxis und Theorie als eingreifendes Denken begreift (zum »eingreifenden Denken« v.a. Ruoff 1976).

#### 4. »Es galt, die Vernünftigkeit des Wirklichen nachzuweisen (...):

##### Baal als historische Tatsache« (Brecht 1973, 106)

Die der Baal-Gestalt fehlende Dialektik war Brecht bereits durch die Bühnenrezeption deutlich geworden (ebd., 169ff.). So folgerte er:

»Ich suchte, als ich den Typ Baal auf der Bühne sichtbar machte, umsonst die Gegnerschaft der Bourgeoisie 'jener' Zeit. Diese war schon so unrettbar verkommen, daß sie nur die Form, die — nur als Form — ganz gleichgültig, nur eben nächstliegend war, kritisierte oder dem gewissen 'je ne sais quoi' in der Formulierung erlag. Den wirklichen Gegner kann ich mir nur im Proletarier erhoffen. Ohne *diese* von mir gefühlte Gegnerschaft hätte dieser Typ von mir nicht gestaltet werden können.« (Ebd., 104)

und später, 1939:

»Es ist geradezu *das* Evangelium des Feindes der Menschheit, daß es assoziale (!) Triebe gibt, assoziale (!) Persönlichkeiten usw.« (Ebd., 109)

Die Absicht, Baal sowohl in seinen »Wandlungen, seinem 'Konsum' und seiner 'Produktion', seinen Wirkungen auf die ihm begegnenden Menschen« als auch in seiner literarischen Existenz »als historische Tatsache« (ebd., 106) zu gestalten, »Material über ihn, gegen ihn« (ebd.) zu sammeln, weist darauf hin, daß Brecht die Dialektik dieses »verwertertypus« in der operativen Gattung »Lehrstück« besser erfassen zu können glaubte.<sup>7</sup> So arbeitete er den Umschlag des Prinzips der egoistischen Selbstverwirklichung ins Asoziale, d.h. gesellschaftlich Schädliche, hier erheblich deutlicher heraus als in den ersten Fassungen.<sup>8</sup>

Rechter und linker Chor konfrontieren die als ewig hingestellte Grausamkeit der Welt mit der Haltung des eingreifenden Denkens, die »Sympathie« (Brecht 1973, 82) und »revolutionäre Geduld« (Ruoff 1976, 95) erfordert.

LINKER CHOR  
die welt ist kalt  
darum verändert sie  
ist der mensch wärme gewohnt  
und erfriert ohne mantel  
gebt ihm den mantel gleich  
der denkende liebt  
die welt wie sie wird  
(Brecht 1973, 86)

RECHTER CHOR  
lobet das schöne tier das  
grausame. sein klares auge  
spiegelt wider den natürlichen  
schrecken  
der unabänderbaren welt ohne  
zusatz es ist  
ohne furcht vor der zukunft und  
dem hunger des feinds. es nimmt  
hin was kommt für andre und sich  
(ebd., 85)

Der »wirkliche Gegner« (ebd., 104) des baalschen Verwerterprinzips, der Proletarier, zeigt auf, wie undialektisch dessen Haltung ist: nachdem er den »Choral vom bösen baal« gehört hat, sagt er:

»die wörter sind gut aber der inhalt hat keinen wert für den staat.« (Ebd., 83)

Daß gleichwohl dieses Einnehmen eine neuen Standpunktes, bei dem sich »sympathie in antipathie« (ebd., 89) wandelt, die Operativität der Baal-Figur nicht negiert, sie vielmehr von der Ebene des egoistischen Glücksverlangen auf die der Konfrontation der »billigen forderungen« der Allgemeinheit mit der »Asozialität« hebt<sup>9</sup> (und das ist nun nicht mehr die Bohème-Attitüde, die sich verwerthen läßt, sondern die Herausforderung an eine neue Gesellschaftsordnung, auch die »Appetite« genügend zu berücksichtigen), bezeugt der abschließende Bericht des Dichters:

»darin aber ist der böse baal der asoziale groß  
daß seine stimme durch den bericht seines feindes  
der ihn beschreibt, die meine  
hindurchdringt  
mich bezichtigend ich hätte  
von heiterkeit erfüllt  
so lange er die ausbeuter ausbeutete  
und die verwerter verwertete  
ihn schlechter behandelt  
als er auch meiner gesetzte spottete  
aber dies ist seine schuld  
darum ist er der asoziale geheiß  
daß an ihn billige forderungen stellend  
der vollkommene staat wie ein ausbeuter dastünde« (ebd., 90)

War Baal für Brecht inhaltlich und formal eine Experimentierfigur, die ihn von der Darstellung der »Geschichte eines Lebens« (Brecht 1976, 11) zu der Absicht führte, »Material über ihn, gegen ihn« zu sammeln (Brecht 1973, 106) und »kleine Lehrstücke von seinen Abenteuern herzustellen« (ebd., 109), so zeichnet sich hierin ein Weg vom Materialismus der individuellen Bedürfnisbefriedigung zum ihn aufhebenden Materialismus der ins Soziale gewendeten »Appetite« ab, der das Niveau der heutigen politischen, denkerischen und praktischen Bewegung prägen mußte, wollte sie sich nicht ebenfalls »verwerthen« lassen.

### Anmerkungen

- 1 Brecht 1973, 164; D. Schmidt weist nach, daß die in den »Ersten Stücken« abgedruckte Fassung nicht Brechts hier angeführter eigener Aussage entspricht, sondern daß die erste und die letzte Szene aus der zweiten und dritten Fassung übernommen und bearbeitet wurden.
- 2 So lautet der Untertitel der Untersuchung von Martin Esslin (1970).
- 3 In diesem Zusammenhang steht auch der Satz: »Es ist unmöglich, das Glücksverlangen der Menschen ganz zu töten« (Brecht 1961, 9), der Brechts Projekt zusammenfaßt, die Gestalt eines kleinen chinesischen Glücksgottes als Stoff für eine Oper zu verwenden.

- 4 Karol Sauerland (1975, 67f.) berichtet, daß in einer Hamburger Inszenierung von 1967 vor allem Ekart als »Beate« (ebd., 68) dargestellt worden sei. Vgl. auch die Rezensionen in Brecht 1973, 208ff.
- 5 Vgl. Claas 1977, 21; v.a. den Hinweis auf einen »spät(en) Nachfahr(en) des Baal, (den) Ofenmaurer(s) Hans Garbe, (der) die Probleme des sozialistischen Aufbaus in der DDR darstellen sollte.« (Claas 1974, 226)
- 6 Claas (1977, 21) nennt als weitere »Baaltypen« Azdak, Puntila und Galilei.
- 7 Das gesamte »Lehrstück« ist nur in Skizzenform erhalten. Entwicklungsgeschichte des Stückes und Äußerungen Brechts dazu sind von Dieter Schmidt dokumentiert (Brecht 1973).
- 8 Eine »Szene in der Vorstadt« (Brecht 1973, 88) gleich aufs Haar der Keuner-Geschichte »der hilflose Knabe« (GW 12, 381). Baals zynischer Kommentar lautet hier: »der Schrei nach Hilfe, Ausdruck menschlichen Solidaritätsgefühls, am bekanntesten als sogenannter Todesschrei.« (Ebd.)
- 9 Über den pädagogischen Nutzen der Darstellung des Asozialen im Lehrstück sagt Brecht: »Aber gerade die Darstellung des Asozialen durch den werdenden Bürger des Staates ist dem Staate sehr nützlich, besonders wenn sie nach genauen und großartigen Mustern ausgeführt wird. Der Staat kann die asozialen Triebe der Menschen am besten dadurch verbessern, daß er sie, die von der Furcht und der Unkenntnis kommen, in einer möglichst vollendeten und dem einzelnen selbständig beinahe unerreichbaren Form von jedem erzwingt. Dies ist die Grundlage des Gedankens, das Theaterspielen in Pädagogien zu verwenden.« (Brecht 1964, 139)

## Literatur

- Brecht, Bertolt, 1967, GW: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt/M.  
 ders., 1961: Erste Stücke Bd. 1, Frankfurt/M.<sup>7</sup>  
 ders., 1964: Schriften zum Theater, Bd. II, Berlin/Weimar.  
 ders., 1973: Baal. Der böse Baal der asoziale. Texte, Varianten, Materialien (ed. Dieter Schmidt), Frankfurt/M.<sup>3</sup>  
 ders., 1976: Baal. Drei Fassungen, Frankfurt/M.<sup>8</sup>  
 Claas, Herbert, 1974: Brechts »Buch der Vertagungen« in: Das Argument 85, 16. Jg., H.3/4, 220-227.  
 ders., 1977: Die politische Aesthetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar, Frankfurt/M.  
 Das Argument 113: Jg. 21, Jan/Febr. 1979.  
 Esslin, Martin, 1970: Das Paradox des politischen Dichters, München.  
 Kerouac, J., 1957: On the Road, New York (New American Library); dt: Unterwegs, Hamburg 1959.  
 Ruoff, Karen, 1976: Tui oder Weiser? Zur Gestalt des Philosophen bei Brecht, in: Brechts Tui-Kritik. Argument-Sonderband AS 11, Karlsruhe, 17-52.  
 Sauerland, Karol, 1975: Die Grundannahme des Stückes ist mir heute kaum noch zugänglich, in: Acta Universitatis Wratislaviensis, No.266, Jg.22.  
 Waldhubel, Thomas, 1979: Spontibewegung — Flucht in den Alltag, in: Das Argument 113, 8-20.

## Aus der Lehrstückpraxis

Über die *Theorie* des Lehrstücks ist in den 70er Jahren viel geschrieben und debattiert worden (vgl. Steinweg 1971 u. 1972; Berenberg/Gossler/Müller/Stosch; Höger 1974; Mittenzwei 1976; Steinweg 1976, 427-457 u. 496-508). Sie soll hier nicht wiederholt werden. Nur ein paar Stichworte zum »Reinkommen«:

»Lehrstücke« sind Stücke ohne Publikum. Die Spieler »spielen für sich selber« (GW 15, 316) und untersuchen dabei ihre eigenen sozialen und politischen Erfahrungen. Die Texte, die Brecht speziell für diesen Zweck geschrieben hat<sup>1</sup>, sind als Spielvorlagen für den Lehrstückprozeß konzipiert, nicht für Vorführungen. Sie weisen daher eine ganz andere Struktur auf als »Schaustücke«: Die großen Rollen fehlen, die Figuren haben meist nicht einmal Namen. Der »Held« des Stücks ist der Spieler, das Spielkollektiv selbst. Der Text bietet soziale / kommunikative Situationen an und spart zugleich gewissermaßen Leerstellen für den Spieler aus, bietet lediglich — kunstvoll gearbeitete — Muster von Haltungen und Handlungsweisen, die der Spieler, sich einfühlend, mit Leben erfüllt, um sie sodann zu verfremden. Die karg gehaltene, auf jede atmosphärische und historische oder individuelle Besonderheit verzichtende Sprache ist eine einzige Provokation: in der Regel extrem langweilig für den Leser (das beliebte »Besprechen« z.B. des »Jasagers« in der Schule ist eine geisttötende, brechtfeindliche Unsitte!), zwingt sie den Spieler, seine eigene Phantasie in Bewegung zu setzen. Er muß die vagen, meist abstrakten Vorstellungen von gesellschaftlicher Wirklichkeit aus seinem Hinterstübchen hervorlocken, im Spiel sichtbar machen und der (praktischen) Kritik aussetzen. Dabei ist der Text keineswegs gleichgültige Nebensache. Mit seinen Widerhaken, seinen unausgeführten Andeutungen gesellschaftlicher Widersprüche und Anforderungen, mit seiner geplanten Mehrdeutigkeit, die zugleich nie beliebig erscheint, seinen eiskalten Herausforderungen (»Niemand stirbt, wenn du stirbst«) und Absurditäten (der reißende Fluß in der Wüste, der gestürzte »Flieger«, der erstmal um ein Kissen bittet)<sup>2</sup> bleibt der Text der Motor des Spiels. Er gewährt Schutz vor allzu zudringlichen Fragen nach oder allzu aufdringlicher Preisgabe von Subjektivität (die die Gruppe überfordern würde) und verhindert, wenn man ihm folgt, daß sich das Spiel in der Darstellung abrufbarer gesellschaftlicher Klischees und Charaktermasken erschöpft. Der Text leitet die Suche nach der »kritischen Haltung«, dem (dialektischen) »Denken als einem Verhalten« — den Lernzielen des Lehrstückspiels (vgl. Steinweg 1972, Kap. 3.1 u. 3.2). Im Dreieck der Konfrontationen von Text, eigener Erfahrung und Vermittlung der Spielentscheidungen an andere Grup-

pen/Institutionen soll, so erwartete Brecht, »Ideologizertrümmern« stattfinden, die politisches Handlungspotential erschließt (vgl. ebd., Kap. 8.1).

Es hing gewiß mit der politischen »Wetterlage« zusammen und erscheint zunächst als Paradox, daß die Lehrstücktheorie im wesentlichen — von einigen sehr beachtlichen Ausnahmen abgesehen<sup>3</sup> — in der Zeit, als sie am lebhaftesten diskutiert wurde, nicht zu einer eigenen Praxis fand. Versuche gab es. Da, wo ich beteiligt war, scheiterten sie damals immer an einem schier unüberwindbaren Hindernis: dem Bedürfnis nach *vorheriger* theoretischer Absicherung. Zumindest Studenten waren damals nicht in der Lage, sich auf das Spiel einfach und naiv einzulassen, sich seiner Dynamik für längere Zeit zu überlassen, wenn nicht zuvor schon »alles geklärt« und mögliche historische Bezüge eindeutig bezeichnet waren. So versuchte man beispielsweise, vorher analytisch festzustellen, in welcher historischen Epoche »Die Ausnahme und die Regel« wohl anzusiedeln sei, ob die im Text gegebenen Faktoren ihr realistisch zuzuordnen sind; oder in der »Maßnahme«: Wie waren die Verhältnisse in China 1927, wo und wie bezieht sich der Text darauf, kann der historische Sachverhalt mit diesem Text angemessen dargestellt werden usw. Oder es mußte erst die Lehrstücktheorie in allen Richtungen auf ihre Konsistenz »abgeklopft« werden. Alles achtbare Unternehmungen. Nur erwies sich ziemlich regelmäßig, daß alle Überlegungen gar nichts genutzt hatten, wenn man sich schließlich, zögernd, doch aufs Spiel einließ. Die Einsicht in die Vergeblichkeit dieser aufwendigen Bemühungen im Hinblick auf das angestrebte Ziel (zu spielen), löste ein solches Maß an Frustration aus, daß man abbrach. — Ich schob das damals meistens auf ungünstige äußere Bedingungen und meinte schließlich, nur bei *sehr* viel Zeit und relativ homogenen Interessen der Spieler (wie Brecht sie sich ja auch zumindest teilweise vorgestellt hatte, z.B. bei den Arbeiterchören) sei eine Realisierung der Theorie möglich.

Seitdem ist die Erfahrung, daß die Schwalbe Theorie *allein* noch keinen Sommer macht, politisches Allgemeingut geworden. So bedenklich die inzwischen zu beobachtende allgemeine Theoriemüdigkeit an der »Basis« auch ist — für die Entfaltung einer breiteren Lehrstückpraxis scheint sie eher günstig gewesen zu sein. Hinzu kommt, daß im Bereich der außerschulischen politischen Bildung — um ein wesentliches mögliches »Anwendungsgebiet« des Lehrstücks zu nennen, die traditionellen bzw. Ende der 60er, Anfang der 70er Jahre entwickelten Konzepte zunehmend weniger greifen (vgl. Petsch/Heidefuß/Steinweg 1979, 10-33). Es wird viel experimentiert. Aber die Situation verlangt v.a. nach neuen, durchdachten Konzeptionen und Modellen, die das Dilemma des Auseinanderklaffens individueller Erfahrung und theoretischer Belehrung über die gesellschaftlichen Erfahrungshintergründe (um nur eines unter

vielen zu nennen) überwinden könnten (vgl. Steinweg 1980). Erste Arbeiten liegen vor, die Versuche mit Lehrstücken in diesem Feld beschreiben und ihre Tragfähigkeit analysieren (vgl. Heidefuß 1978; Petsch 1977).<sup>4</sup>

Angeregt durch ein Lehrstückkolloquium in der Westberliner Akademie der Künste im Sommer 1978 mit rund 80 Teilnehmern fand im Frühjahr 1979 die erste breit ausgeschriebene<sup>5</sup> Lehrstückspielwoche mit 24 Teilnehmern statt. Das Erstaunliche geschah: Schon am zweiten Tag waren wir mitten im Spiel. Das läßt sich nicht *nur* auf die neue Bereitschaft zurückführen, auch ohne das sichere Geleit einer restlos geklärten Theorie Schritte in unbekanntes Gelände zu tun. Die oben erwähnten, teilweise gut dokumentierten Ausnahmen von der Spielabstinz haben zweifellos ermutigend und anregend gewirkt. Einige (wenige) Teilnehmer kannten die Theorie. Andere (noch weniger) hatten bereits an Lehrstückwochen teilgenommen und brachten vorsichtig ihre Erfahrungen ein. Dazu gehörte nicht zuletzt, daß man sich dem Spiel am besten von der körperlichen Aktion aus nähert. So etablierte sich in Ovelgönne jeden Morgen (sinnigerweise *nach* dem frühen Frühstück) das strenge Ritual eines einstündigen Körpertrainings in der Gesamtgruppe, dem sich, meistens unter viel Gelächter, einfache Imitationsübungen usw. anschlossen.<sup>6</sup> Der Bann war gebrochen: man konnte danach auf einer erweiterten sinnlichen Ebene miteinander umgehen.

Inzwischen hat eine ganze Reihe solcher Spielwochen und -wochenenden in verschiedenen Kontexten (z.B. auch im Rahmen des Hamburger GEW-Kongresses »Ästhetische und politische Kultur von unten« im Februar 1980), eine Anzahl praktischer Lehrstückübungen an verschiedenen Universitäten (m.W. in Hamburg, Münster, Hannover, Frankfurt und Kopenhagen) sowie an Volkshochschulen (mit Teilnehmern zwischen 16 und 60 Jahren in *einer* Gruppe!) und in Seminaren für Zivildienstleistende stattgefunden. Als Textgrundlage dienten das »Badener Lehrstück« (erste Fassung), Szenen aus der »Maßnahme«, aus »Die Ausnahme und die Regel« und »Der böse Baal der Asoziale«. Parallel dazu hat *Andrzej Wirth* an vier Hochschulen — Stanford (USA), Berlin, London und Oxford — mit »Fatzer« als Lehrstück experimentiert, gewissermaßen im internationalen Vergleich — was sich im Gegensatz zu den beiden bisherigen Bühnenaufführungen des Stücks als sehr fruchtbar erwies.<sup>7</sup> Es existieren verschiedene mehr oder weniger ausführliche, meistens unveröffentlichte Beschreibungen von Lehrstückprozessen und -erfahrungen mit diesen Versuchen (eine erste Veröffentlichung solcher Erfahrungen: Steinweg 1979, 90-96); ferner einige Videoaufzeichnungen, die aber ohne Kommentar weitgehend wertlos sind.<sup>8</sup> Vor kurzem ist von Teilnehmern dieser Seminare eine »Gesellschaft für Theaterpädagogik e.V.« gegründet worden, die sich v.a. dem Lehrstück widmen will und



vom 9.-16. Juli 1980 eine nächste Spielwoche veranstaltet.<sup>9</sup> (Im folgenden beziehe ich mich außer auf die erwähnten Erfahrungsberichte auf Arbeitsbesprechungen und eigene Erlebnisse.)

Es ist zweifellos noch zu früh, eine Zwischenbilanz dieser sich gerade erst entfaltenden und keineswegs einheitlichen Praxis zu ziehen — etwa im Sinne eines Vergleichs der tatsächlichen Lehrstückerfahrungen mit den Verheißungen der Brechtschen Theorie. Es könnte durchaus sein, daß ein solcher Vergleich — je nach Perspektive — nicht so gut für die Theorie oder für die Praxis ausginge. Ob in diesen Versuchen beispielsweise jemand »dialektisches Verhalten« gelernt hat, oder ob irgendwelche Ideologiatome mit entsprechender Freisetzung von Energie zerrümmert worden sind, wie Brecht es erhoffte, entzieht sich vorläufig meiner Kenntnis.

Aber daß Erfahrungen gemacht werden, die für einzelne und Gruppen teilweise lebensverändernde Qualität gewinnen — bei allen Problemen, die sich gleichzeitig stellen (s.u.) — steht außer Frage. Dazu gehört eine neue Dimension von (nicht auf's Sexuelle bornierter) Sinnlichkeit, von physisch-geistiger Ganzheitlichkeit in der thematischen Auseinandersetzung; die Entdeckung von Körpergefühlen bei der »Einnahme von Haltungen« (GW 17, 1024) und ihrer zumindest potentiellen alltagspraktischen Relevanz; die Entdeckung auch von ungekannter Kreativität, eines Potentials an (körperlich fühlbarer) Leichtigkeit und Heiterkeit bei gleichzeitiger ernsthafter Konzentration auf Grundfragen unserer politischen Kultur (beispielsweise die Akzeptanz/Nichtakzeptanz von Gewalt oder von moderner Großtechnologie). Es gehört dazu die praktische Wiedergewinnung einer kindlich starken Naivität, die sowohl in der Alltagspraxis als auch auf der Bühne weitgehend verloren gegangen ist, deren produktive, sinnstiftende Kraft aber außer Zweifel steht (vgl. die Bemühungen insbesondere des späten Brecht um diese Kategorien; vgl. dazu Schöttker 1980). Dabei spielt die Erfahrung eine Rolle, innerhalb weniger Tage mehr oder zumindest anderes (Positiveres) von den Personen wahrzunehmen, mit denen man zu tun hat, als sonst in Jahren alltäglichen oder auch »politischen« Umgangs. Es gehört die Erfahrung der Möglichkeit dazu, mit Menschen »warm« werden und gemeinsam produzieren zu können, gegen die man »eigentlich« etwas hatte, z.B. infolge verschiedener politischer Positionen oder stark unterschiedlicher Verhaltensweisen und Lebenswelten; die Erfahrung, daß man eine ganze Woche lang »praktisch« über politische Grundfragen diskutieren kann (man könnte das Lehrstück als szenische Diskussion bezeichnen), ohne das bekannte ermüdende und entnervende Hick-Hack, das Gerangel um kleine und kleinste taktische Vorteile, die übliche Rechthaberei und die sich daraus ergebenden Entzweigungen und Aggressionen. Nicht, daß wir das nun ein für allemal hinter uns hätten. Es handelt sich sozusagen um ein

kleines Stückchen Realutopie, ein Stückchen Alternativerfahrung. Wenn Brecht 1930 vom »Badener Lehrstück« sagte, es organisiere »immerhin«, bei aller Unfertigkeit, einen »kollektiven Apparat« (vgl. Steinweg 1976, 57), so läßt sich jetzt schon eher ahnen, daß diese etwas rätselhaft behauptung nicht ganz realitätsleer war. Einige von uns haben — vielleicht ist das den etwas Älteren besonders aufgefallen — noch nie in all den Jahren versuchter politischer oder auch gewerkschaftlicher Praxis ein so dichtes Gruppenerlebnis gehabt wie im Verlauf solcher Spielwochen.

Was im einzelnen hinter diesen Stichworten steht, kann hier nicht dargestellt werden. Dazu wären die Prozesse konkret zu beschreiben und zu analysieren — ein allein schon quantitativ aufwendiges Unterfangen.<sup>10</sup> Die z.T. mündlichen, z.T. gruppeninternen schriftlichen Erfahrungsberichte einzelner Teilnehmer zeigen jedenfalls, daß solche Erlebnisse nicht ganz ohne Folgen bleiben. Vereinzelt bilden sich inzwischen — wo die äußeren Bedingungen es erlauben (örtliche Nähe der Spieler, gemeinsame Arbeits- oder Lernzusammenhänge) — aus Spielgruppen handelnde Kollektive. Einzelne berichten, daß sie bestimmte Verhaltensprobleme leichter bewältigen konnten, z.B. bei Elternversammlungen in der Schule oder im Umgang mit Behörden. Andere haben bemerkt, daß sie zu sich selbst und ihrer unmittelbaren Umgebung ein anderes Verhältnis gefunden haben, z.B. zu ihren Aggressionen und ihrer Fähigkeit oder Unfähigkeit »Nein« zu sagen, »einverstanden« zu sein oder »nicht einverstanden«<sup>11</sup> zu sein, oder überhaupt, sich in Gruppen zu artikulieren. Hier schwimmt vorläufig noch etwas die Grenze zwischen den Auswirkungen gruppenspezifischer, eher therapeutisch angelegter Übungen oder Seminare unterschiedlicher und gemischter Provenienz und denen des Lehrstückspiels. Genauer gesagt: Es gibt über die unterschiedlichen Auswirkungen einzelner Spiel- und Seminartypen bisher keine vergleichenden Untersuchungen. Bei aller Vorsicht, die deshalb gegenüber einer vor-eiligen Bewertung solcher Berichte und Selbstbeobachtungen angebracht ist, läßt sich aber doch ein Unterschied kaum übersehen: Im Lehrstück ist durch den Text die *politische* Dimension von Subjektivität, von Selbst- und Gruppenerfahrung von vornherein mit »im Spiel«.

Dabei versteht es sich fast von selbst, daß entsprechend den unterschiedlichen Politikverständnissen der Teilnehmer unterschiedliche Akzente gesetzt, unterschiedliche Verfahrensweisen innerhalb des Lehrstückrahmens gesucht und entwickelt werden. Begreife ich z.B. das »Zusichkommen«, die Entdeckung, selbst wer zu sein, Bedeutung für eine Gruppe, ein Gruppenprodukt zu haben oder etwa die Veröffentlichung von Erfahrung und Phantasien bereits als Ereignisse von langfristiger politischer Tragweite, so werde ich versuchen, Lehrstückprozesse so anzulegen, mich in ihnen so zu verhalten, daß vor allem diese Aspekte hervortreten. Verstehe ich dagegen — um ein anderes Extrem zu nennen — un-

ter politischer Bewußtseinsarbeit (auch an mir selbst) vorrangig die Klärung von »politischen Positionen« (»welche Linie ist die richtige?«), so werde ich versuchen, entsprechende politische Grundhaltungen szenisch darzustellen bzw. dem Brechttext zu unterlegen und im Spiel zu erproben.

Diese Unterschiede, verbunden mit gruppenspezifischen Verhaltensweisen, haben — das soll hier nicht unterschlagen werden — gelegentlich auch zu heftigen konkurrenzhaften Zusammenstößen und Aggressionen zwischen den verschiedenen Spielgruppen (in der Regel 5-12 Teilnehmer) geführt. Das war dann der Fall, wenn keine Form gefunden wurde, in der die Kleingruppen, die jeweils ihren spezifischen Lehrstückprozeß durchmachten, gemeinsam auch *szenisch* agieren konnten; wenn m.a.W. die Gemeinsamkeit sich auf's Essen und Diskutieren reduzierte, also die zuvor im Spiel gemachten »Erfahrungen der eigenen Vielfältigkeit und der eigenen Möglichkeiten durch das Nadelöhr Sprache hindurchgepreßt werden« mußten, wie ein Teilnehmer es kürzlich treffend formuliert hat.<sup>12</sup> Formen zu entwickeln, die über das traditionelle Diskussionsplenum hinausgehen und *sinnliche* Erfahrung auch in größeren Gruppen ermöglichen, ist eine der nächsten Aufgaben. Gegenseitiges Hospitieren während des Übungsprozesses ist einer der Vorschläge in diese Richtung.

Die beiden skizzierten Richtungen, die — von unterschiedlichen Politikbegriffen ausgehend — gegenwärtig die Pole der Lehrstückpraxis darstellen, haben jedoch gemeinsam, daß im Spiel nicht nur schon Bekanntes noch einmal reproduziert wird, sondern daß neue Erfahrungen gemacht werden. Einblicke in bisher Fremdes, Unbekanntes tun sich auf, die sowohl nach »innen« gerichtet sind (»Selbsterfahrung«, Subjektivität) als auch nach außen (Verhältnisse, Strukturen, Handlungsbedingungen). Vielleicht ist es diese Verbindung von »politischer Diskussion« im hergebrachten Sinne und »neuer Subjektivität«, die Verbindung von sinnlicher Erfahrung und daraus sich neu entwickelnder theoretischer Reflexion, die das Lehrstück gegenwärtig so anziehend macht.

Die Brechtschen Lehrstücktexte erweisen sich dabei in erstaunlichem Maße als geeignet, diese Verbindung zu ermöglichen. Die eingangs ange deuteten, Anfang der 70er Jahre angestellten Qualitätsvermutungen haben sich in der Praxis weitgehend bestätigt. Überraschend war dabei das Ausmaß an Komik, Absurdität und Spaß, das sie ermöglichen und nahelegen, überraschend auch die große Bedeutung des *Chors*: Er erweist sich als die zentrale Rolle der Lehrstücke. So haben wir beispielsweise entdeckt, daß die »Menge« — im »Badener Lehrstück« an der Stelle des in den späteren Lehrstücken häufig auftretenden zweiten Chors stehend — beim Spielen *Entscheidungsfunktionen* bekommen kann, obwohl diese Rolle nur aus wenigen Sätzen Text besteht. Die Spieler, die jeweils gerade

nicht eine der textreicheren »Rollen« spielen, reagieren in der Art, wie (und ob) sie in der »Menge« die vorgegebenen Sätze sprechen, auf die Thesen und die Wahrheit der jeweiligen Ausführung und bringen auf diese Weise einen geradezu existentiellen Grund ins Spiel.

Allerdings hat sich auch gezeigt, daß nicht alle Lehrstücktexte gleich gut geeignet sind. Man könnte fast als Regel formulieren: Je weniger formuliert und »fertig« die Texte sind, umso fruchtbarer sind sie für den Spielprozeß. Die Erstfassung des »Badener Lehrstücks vom Einverständnis«, 1929 unter dem einfachen Titel »Lehrstück« in Baden-Baden uraufgeführt, hat sich in diesem Sinne als brauchbarer erwiesen als die später gedruckte, die sehr viel umfangreicher ist; die Fragmente vom »Bösen Baal dem Asozialen« brauchbarer als »Die Ausnahme und die Regel«.

Das mag aber auch damit zusammenhängen, daß wir in mancher Hinsicht noch ziemlich am Anfang stehen, uns eher tastend bewegen. So werden gegenwärtig die unterschiedlichsten Konzeptionen und »Einstiege« in den Lehrstückprozeß entwickelt und probiert. Fragen beschäftigen uns wie die, ob man ganz streng am Text bleiben muß oder ob ein eher improvisierendes Spiel »über« dem Text produktiver ist (das dann allerdings in größere Nähe zum Rollenspiel geraten kann); ob man sich ganz der Spieldynamik anvertrauen soll, oder ob es weiterhilft, sich Assoziationen, Phantasien und Bedeutungen, die jeweils mit bestimmten Inszenierungseinfällen, Gesten und Haltungen verbunden werden, verbal abzufragen. Soll man sich stärker auf diejenigen Aspekte der Lehrstücktheorie konzentrieren, die auf das Wiederholbarmachen und Kopieren von Haltungen und Gesten und die damit gegebenen Erkenntnismöglichkeiten aus sind (vgl. Steinweg 1972, Kap. 4.1; »Kopie und Kritik von Mustern«), und damit auf die (durchaus auch ästhetische) *Form*, oder soll man das Schwergewicht auf die in spontanen »Inszenierungen« und Konfrontationen entstandenen, mehr oder weniger einmaligen, kaum zu wiederholenden Eindrücke und Gefühle legen? Was kann dann aber »Verfremdung« heißen und wie erreicht man sie? Soll man überhaupt Lehrstücke in solchen bunt zusammengewürfelten Zusammensetzungen, die aufgrund einer breiten öffentlichen Einladung zustandekommen, spielen, oder soll man sich auf örtliche Einzugsbereiche beschränken, um es den Spielgruppen zu ermöglichen, auch nach Beendigung der Lehrstückwoche zusammen zu arbeiten? Wie kann die von Weill, Eisler und anderen entwickelte Lehrstück-*Musik*, auf die Brecht so großen Wert gelegt hat, für die gegenwärtig praktizierten Spielformen nutzbar gemacht werden? Und vor allem bedrängt uns gegenwärtig die Frage, wie zu garantieren ist, daß *jeder* Teilnehmer seine szenischen Phantasien gleichberechtigt ausagieren kann, ohne durch Gruppenzwänge, Zufälligkeiten und Dominanzen »überspielt« zu werden; mit anderen Worten: wie können die oftmals starken individuellen Erfahrungen zu kollektiven werden, derart,

daß nicht nur ein dichtes Gruppengefühl entsteht, sondern ein Thema bewußt gewählt und bearbeitet wird, das für alle Beteiligten eine einigermaßen gleiche (und gleich starke) Bedeutung hat?

Es wäre bedenklich, wenn es keine offenen Fragen mehr gäbe. Gerade sie zeigen, daß die Lehrstückpraxis lebendig ist. Wir werden sie auch nicht ein für allemal lösen. Es ist deutlich, daß es Fragen und Spielformen unserer Epoche sind, an denen wir uns abarbeiten müssen. Erstaunlich aber bleibt das Faktum, daß trotz den gegenüber 1930 so ganz veränderten Einsatzbedingungen für die Lehrstücktexte und trotz anderer thematischer Schwerpunkte im allgemeinen politischen Bewußtsein (vgl. dazu Steinweg 1979, S.9f.), diese Texte als *Spielvorlagen* in der von Brecht konzipierten Verwendungsform sich heute wieder — oder überhaupt erst jetzt? — in einer Weise als produktiv erweisen, die selbst diejenigen überrascht, die sich mit der Theorie des Lehrstücks in den vergangenen Jahren eingehend beschäftigt haben.

### Anmerkungen

- 1 Nicht alle Stücke, die in einer Lizenzausgabe bei Rowohlt und später in der edition suhrkamp in einem Band »Lehrstücke« zusammengefaßt wurden, sind auch welche. Brecht hat als Lehrstücke verstanden: »Der Flug der Lindberg/Der Ozeanflug« (1929). »Das Badener Lehrstück vom Einverständnis« (1929), »Der Jasager und der Neinsager« (1930), »Die Ausnahme und die Regel« (1931), »Die Horatier und die Kuriatier« (1934); ferner die Fragmente »Fatzers« (in den späteren Werkschichten), um 1930, »Der böse Baal der Asoziale« (um 1930). Von einem um 1953 geplanten Lehrstück »Die neue Sonne« existiert nur eine erste Skizze der Fabel (s. Steinweg 1972, 227).
- 2 Auf diesen Aspekt haben erstmals Paul Binnerts u.a. aufmerksam gemacht: Die Ausnahme und die Regel. Ein Versuch mit dem Lehrstück von Bertolt Brecht, beziehbar durch Vorüberweisung von DM 9,— an das Wannseeheim für Jugendarbeit, Konto 3 908 620 800 bei der Berliner Bank, Stichwort Lehrstück-Dokumentation. — In meinem Referat beim Frankfurter Brecht-Kongreß 1978 bin ich in Anlehnung an die vorzügliche Studie über die Hauspostille von Hans-Thies Lehmann und Helmut Lethen (1978) auf diesen Aspekt ebenfalls weiter eingegangen. Das Referat soll in einer Dokumentation des Frankfurter Brechtkongresses erscheinen.
- 3 Dokumentiert in Steinweg 1976; ferner in: ders. 1978; der dort beschriebene Versuch Benno Bessons in Ostberliner Betrieben ist jetzt mit Gesprächsprotokollen und Interviews ausführlicher dokumentiert in: Lucchesi/Schneider 1979. Zu Bessons Versuch in Terni vgl. Erprobung 1976. Ein über zwei Jahre dauernder Versuch mit einer abgewandelten Fassung von »Die Ausnahme und die Regel« fand in Köln statt, dazu jetzt die Examensarbeit von Heike Friedrich, 1979. V.a. mit Video dokumentiert sind die nach mündlichen Berichten sehr eindrucksvollen Spielwochen, die in Berlin von Hans-Martin Ritter (Pädagogische Hochschule) und Jörg Richard (Fachhochschule für Sozialarbeit) veranstaltet worden, siehe dazu Ritter, 1979. Vgl. ferner die Dokumentation von Binnerts u.a. (Anm.2).
- 4 Das Projekt »Jugend und Gewalt« (Heidefuß, Petsch, Steinweg 1979) versucht, die Möglichkeiten einer Arbeit mit Lehrstücken im Rahmen der außer-

- schulischen politischen Jugendarbeit systematisch unter pädagogischen und sozialwissenschaftlichen Aspekten zu untersuchen. Das Projekt wird finanziert von der Berghof Stiftung für Konfliktforschung.
- 5 Einladung und Organisation durch Gerburg de Atencio, i.A. des Lehrstückkolloquiums, Kommandantenstr. 23, 1000 Berlin 45. Jeder, der sich mit einer Kurzvorstellung, seine Interessen am Lehrstück betreffend, bei G. de Atencio anmeldet, erhält einen unregelmäßig erscheinenden Rundbrief mit Informationen über neue Literatur zum Lehrstück (auch Examensarbeiten), Spielwochen usw. Der Verteiler umfaßt derzeit über 100 Adressen. Die Kurzvorstellungen werden den »Mitgliedern« dieses losen Informationszirkels ebenfalls mitgeteilt.
  - 6 Wir verwendeten Übungen, die Stanislawski entlehnt waren. Gut geeignet sind auch einige der Übungen, die von Augusto Boal (1979) beschrieben werden.
  - 7 Er wählte dazu die Form eines dreiwöchigen Abendseminars. Von allen vier Seminaren existieren Videoaufnahmen aus der jeweiligen Schlußphase. Andrzej Wirth hat in kurzen Artikeln, u.a. in Theater heute, darüber berichtet.
  - 8 Das gilt weniger für die Stanford-Aufnahme von Andrzej Wirth, die professionelle Qualität aufweist. Michael Kluth hat übrigens zwei Lehrstückfilme im Fernsehen gezeigt, die v.a. die Fortwirkungen des Lehrstückversuchs im Stahlwerk Terni dokumentieren (vgl. Erprobung 1976). Wir verfügen über Kassetten dieser Sendungen.
  - 9 Kontaktadresse: Otto Clemens, Beckstr. 10, 2000 Hamburg 6.
  - 10 Der Abschlußbericht unseres Lehrstücksprojekts »Jugend und Gewalt« (vgl. Petsch/Heidefuß/Steinweg 1979) soll solche Prozeßanalysen enthalten.
  - 11 »Einverstanden sein heißt auch: nicht einverstanden sein«, Brecht 1973, 81.
  - 12 Axel Schnell (Hannover).

## Literaturverzeichnis

- Berenberg-Gossler, Heinrich; Müller, Hans-Harald u. Stosch, Joachim: Das Lehrstück. Rekonstruktion einer Theorie oder Fortsetzung eines Lernprozesses?, in: Joachim Dyck u.a., Brecht-Diskussion, Kronberg/Ts., 121-177.
- Binnerts, Paul, u.a.: Die Ausnahme und die Regel. Ein Versuch mit dem Lehrstück von Bertolt Brecht (vgl. Anmerkung 2).
- Boal, Augusto, 1979: Theater der Unterdrückten, Frankfurt/M.
- Brecht, Bertolt, 1967, GW: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt/M.
- ders., 1973: Der böse Baal der Asoziale, ed. Schmidt, Frankfurt/M.<sup>3</sup>.
- Erprobung 1976: Erprobung des brechtschen Lehrstücks. Politisches Theater im Stahlwerk Terni, in: Alternative 107.
- Friedrich, Heike, 1979: Die Weiterentwicklung des Brechtschen Lehrstücks 50 Jahre nach seiner Entstehung. Die Arbeit der Projektgruppe ROA [= Regel ohne Ausnahme], Examensarbeit, masch. (240 S.), Köln.
- Heidefuß, Wolfgang, 1978: Brechts Lehrstücke in der außerschulischen Jugendbildung. Grenzen und Möglichkeiten ihrer Verwendung. Diplomarbeit (149 S.) an der Pädagogischen Hochschule Niedersachsen, Hannover.
- Heidefuß, Wolfgang, Petsch, Peter, Steinweg, Reiner, 1979: Theaterpädagogisches Projekt »Jugend und Gewalt«, Untersuchung zur Politischen Bildung als Friedenserziehung (Projektentwurf), masch. (148 S.), Hannover-Kronberg.
- Höger, Alfons, 1974: (Rezension von Steinweg 1972) in: Text und Kontext, Jg. 2, H. 3, Kopenhagen, 100-124.
- Lucchesi, Joachim, u. Ursula Schneider, 1979: Lehrstücke in der Praxis. Zwei Versuche mit Bertolt Brechts »Die Ausnahme und die Regel« und »Die Horatier

- und die Kuratier«, Arbeitshefte 31 der Akademie der Künste der DDR, Berlin/DDR (168 S.).
- Mittenzwei, Werner, 1976: Die Spur der Brechtschen Lehrstücktheorie, in: Steinweg (Hrsg.) 1976, 225-252.
- Petsch, Peter, 1977: Zur Relevanz der Brechtschen Lehrstücktheorie und -praxis für die außerschulische politische Bildungsarbeit am Beispiel »Der Jasager«, Examensarbeit (103 S.) an der Universität Hannover.
- Ritter, Hans Martin, 1979: Das Studienprojekt im Berliner Modellversuch Künstler + Schüler 1977-1979, Berlin (80 S.).
- Schöttker, Detlev, 1980: Untersuchungen zur Kategorie des Naiven in Werken des späten Brecht, Examensarbeit (162 S.), T.U. Braunschweig.
- Steinweg, Reiner, 1971: Das Lehrstück. Ein Modell des sozialistischen Theaters, Brechts Lehrstücktheorie, in: *Alternative* 78/79, 102-116.
- ders., 1972: Das Lehrstück, Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung, Stuttgart.
- ders. (Hrsg.), 1976: Brechts Modell der Lehrstücke. Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen. Frankfurt/M.
- ders. (Hrsg.), 1978: Auf Anregung Bertolt Brechts: Lehrstücke mit Schülern, Arbeitern, Theaterleuten. Frankfurt/M.
- ders., 1979: Lehrstücke über Gewalt. Neues vom alten Brecht oder: Friedensarbeit und Sinnlichkeit, in: *antimilitarismus information* Nr. 7, 1979, 90-96.
- ders., 1980: Violence and Sensuousness. How to use Theater-Playing as a Means of Peace Education, erscheint in: *Proceedings der 8. Generalkonferenz der International Peace Research Association*. Frankfurt/M. (Campus-Verlag).

Volker Klotz

## Publikumsdramaturgie in »Die Ausnahme und die Regel«

Ein Lehrstück. Sein Lernprogramm wird abgewickelt im zusammenhängenden Verlauf von anschaulichen Begebenheiten. Doch dieser Ablauf von Begebenheiten wird dem Publikum unmißverständlich als ein zurecht konstruiertes Beispiel ausgewiesen. Als etwas, das einzig dazu vorgebracht wird, um daraus eine bestimmte Nutzenanwendung abzuleiten. Es ist eine nur quasi dramatische Handlung. Eine Handlung aus der Retorte, der jede unvorhersehbare Lebensregung und Raumverdrängung, jeder unverwertbare Überschuß abgeht. »Die Ausnahme und die Regel«. Schon der Titel zeigt an, daß hier weder mit ungewöhnlichen noch mit einmaligen dramatischen Ereignissen zu rechnen sei. Er anonciert ein eher trockenes Nachweisverfahren. Eine Veranstaltung, die einem abstrakten, zumindestens verallgemeinernden Sachverhalt gilt. Die solchermaßen geweckte Erwartung des Publikums wird noch bestärkt vom Prolog, der dem Stück vorangeht. Ihn sprechen sämtliche Spieler gemein-

sam. Pluralisch, aber einhellig richten sie ihn mit vielfacher imperativer Wucht an die ebenso pluralisch, aber einhellig erachtete Zuschauerschar:

Wir berichten euch sogleich  
 Die Geschichte einer Reise. Ein Ausbeuter  
 Und zwei Ausgebeutete unternehmen sie.  
 Betrachtet genau das Verhalten dieser Leute:  
 Findet es befremdend, wenn auch nicht fremd.  
 Unerklärlich, wenn auch gewöhnlich.  
 Unverständlich, wenn auch die Regel.  
 Selbst die kleinste Handlung, scheinbar einfach  
 Betrachtet mit Mißtrauen! Untersucht, ob es nötig ist  
 Besonders das Übliche!  
 Wir bitten euch ausdrücklich, findet  
 Das immerfort Vorkommende nicht natürlich!  
 Denn nichts werde natürlich genannt  
 In solcher Zeit blutiger Verwirrung  
 Verordneter Unordnung, planmäßiger Willkür  
 Entmenschter Menschheit, damit nichts  
 Unveränderlich gelte.

Dieser Prolog erfüllt eine wesentliche publikumsdramaturgische Aufgabe. In beharrlichen frontalen Forderungen steuert er die Aufmerksamkeit der Zuschauer aufs Allgemeinverbindliche dessen, was da kommen soll. Obwohl der Vorspruch ein zusammenhängendes Geschehen — die Geschichte einer Reise — ankündigt, sprechen doch alle Hinweise gegen eine selbstgenügsame dramatische Handlung, die für sich genommen Interesse beanspruchen könnte.

Nicht um diese Reise geht es, sondern um etwas *an* ihr. Dahingehend wird das Publikum vorprogrammiert: in allen Einzelheiten des Kommenden auf das zu achten, was symptomatisch ist — nicht auf den Reiz des Besonderen. Zug um Zug soll es, was es sieht und hört, auf die eigenen Erfahrungen beziehen und damit verrechnen. »Selbst die kleinste Handlung, scheinbar einfach / Betrachtet mit Mißtrauen! Untersucht, ob es nötig ist / besonders das Übliche!«

Das heißt, noch die unerheblichsten Details werden allein dazu aufgeboten, um den gesellschaftlichen Erfahrungshaushalt des Publikums insgesamt aufzurufen und einer genauen Prüfung auszusetzen. Was da kommen soll, geht aufs Ganze. Es werden keine interessanten Teilerfahrungen aus dem gesellschaftlichen Zusammenhang herausgesondert und hervorgehoben — wie etwa Kleists betrügerischer Selbstbetrüger im »Zerbrochenen Krug« oder wie etwa die menschliche Verkümmern unter dem Druck der Raffgier in Molières »Geizigem«. Es gerät vielmehr dieser gesellschaftliche Zusammenhang selber ins Visier. Allerdings zurückgeschraubt auf den Mechanismus seiner Klassenkampf-Verfassung. Aufs widerstreitende Verhältnis zwischen Ausbeutern und Ausgebeuteten. Auf ihre zwangshafte Beziehung, deren Gesetzmäßigkeit erfaßt werden soll im Verhalten der beiden Parteien untereinander und zueinander.



Hier haben wir schon zwei bezeichnende Momente der Wirkungsstrategie beim Brechtschen Lehrstück. Dem Publikum wird nicht nur der Lehrgegenstand von vornherein angetragen. Ihm werden dazu noch bestimmte Haltungsmuster angetragen, die es selber im Umgang mit dem Lehrgegenstand einzunehmen hat. Gefordert wird die Haltung des kühlen Betrachtens, Untersuchens, Herausfindens. Hartnäckig wird sie ihm in massierten Imperativen nahegelegt. Zugleich wird eine bestimmte Art und Zielrichtung dieser Haltung vorbildlich eingeübt. Mißtrauisch soll sie sein: gegen das Beobachtete; gegen den Beobachter (d.h. gegen sich selber und die eigenen Erfahrungsrekurse); vor allem aber gegenüber den scheinbar bewährten Meinungen, die darüber im Umlauf sind. Mißtrauisch also gegenüber der bequem fatalistischen Ansicht, das, was immer, der Regel nach so war, wie es ist, müsse unabdingbar so sein. Ohne diese geforderte Untersuchungshaltung bliebe das Publikum dabei, scheinbar feststehende Gesellschaftsgesetze lediglich festzustellen. Statt Gebrauch zu machen von ihrer Korrigierbarkeit.

Das Lehrstück von »der Ausnahme und der Regel« gibt sich auf Anhieb zu erkennen. Es macht vor seinem Empfänger keinen Hehl aus seinem didaktischen Anspruch. Es markiert dem, der belehrt werden soll, nicht nur die entscheidenden Punkte des Lernprogramms. Es weist ihm auch noch die Einstellung zu diesem Gegenstand zu, sowie die Schlußfolgerungen, die er zu ziehen hat bei seiner forschenden Beschäftigung mit dem Gegenstand. Hierzu gibt der Prolog abschließend die Bahn frei mit einer mahnend fordernden *Maxime*. Erhobenen Tons bezieht sie, was allgemein der Fall ist, auf die bedrückende Gegenwart:

Denn nichts werde natürlich genannt / In solcher Zeit blutiger Verwirrung / Verordneter Unordnung, planmäßiger Willkür / Entmenschter Menschheit, damit nichts / Unveränderlich gelte.

Diese *Maxime* verlautet aus der Autoritätswarte derer, die nicht nur die verhandelte Gesetzmäßigkeit erkannt haben — sondern auch die notwendigen Voraussetzungen, wie sie abzuändern sei. Die *Maxime* umschließt beides: den Lehrgegenstand (gesellschaftlicher Sachverhalt der Ausbeutung) und den Lehradressaten (das Publikum als betroffener Teil eben dieses gesellschaftlichen Sachverhalts). Sie setzt die Lehradressaten auf den Lehrgegenstand an und umgekehrt. Und zwar dadurch, daß sie ihnen auch noch stilistisch einschärft: die vorzuführende Regel wie deren Ausnahme folgen keiner Naturnotwendigkeit. Sie sind vielmehr von denen erzwungen, die etwas davon haben. Stilistisch: »verordnete Unordnung, entmenschte Menschheit«. Der provozierende Gleichklang der Formulierungen reißt die zugrunde liegenden Mißklänge desto empfindlicher auf.

Sofern das Publikum derart in eine bestimmte Disposition gebracht ist, kann es sich im folgenden Spiel weder spontan noch beliebig verhalten.

Und schon gar nicht kann es gespannt irgendwelchen dramatischen Über-raschungseignissen entgegenfiebern.

Die Reise des Ausbeuters mit den beiden Ausgebeuteten und ihren bösen Folgen gelangt denn auch genau im angekündigten Aggregatzu-stand ans Publikum. Nicht als mißreißende szenische Gegenwart, son-derm als abgehobener Bericht von etwas, das bereits geschehen ist. Von ei-nem Vorfall, der sich schon genügend gesetzt hat, um einem rückschau-enden Überblick seinen Üblichkeitscharakter preiszugeben. Eine Folge von Begebenheiten also, deren atemberaubendes Hier und Jetzt ge-schluckt ist vom Gewohnheitsmäßigen.

Was passiert?

Mit Reiseführer und Gepäckträger eilt ein Kaufmann durch die Wüste. Er muß rechtzeitig, vor seinen Konkurrenten, die Verhandlung um eine Ölkonzession erreichen. Brutal treibt er den Kuli an und versucht, den Reiseführer als zusätzlichen Antreiber auf die eigene Seite zu bringen. (Dabei kommt die Parallele: Unternehmer / Betriebsrat zum Vorschein.) Als der Führer nicht mitmacht, entläßt ihn der Kaufmann. In der bevor-stehenden Einöde, wo mit der Kultur auch die polizeilichen Ordnungs-kräfte aufhören, die den Besitzenden ihren Besitzstand sichern, dort ist der Kaufmann, nunmehr machtentblößt, auf den Kuli angewiesen. Zu-nächst bearbeitet er ihn mit Ideologie. Weil er sie braucht, appelliert er an Solidarität im Dienste der scheinbar gemeinsamen, womöglich gar ge-meinschaftsbeglückenden Sache.

Kannst du Dummkopf nicht verstehen, daß der Menschheit ein Dienst erwiesen wird, wenn das Öl aus dem Boden geholt wird? Wenn das Öl aus dem Boden her-aus ist, wird es hier Eisenbahnen geben und Wohlstand sich ausbreiten. Es wird Brot und Kleider geben und Gott weiß was. Und wer wird das machen? Wir. Von unserer Reise hängt es ab. Stelle dir vor: daß auf dich gleichsam die Augen dieses ganzen Landes gerichtet sind, auf dich, einen kleinen Mann, und da zauderst du, deine Pflicht zu tun? (158)

Doch der Kuli sieht solcherlei Solidarität und Menschheitsauftrag an-ders, wenn er unter Todesgefahr in den Fluß gestoßen wird, der zu über-winden ist. In einem Lied äußert er überlegend:

Hier ist der Fluß. / Ihn zu durchschwimmen, ist gefährlich. / An seinem Ufer stehen zwei Männer / der eine durchschwimmt ihn, der andere / Zögert. Ist der ei-ne mutig? / ... / Sind sie beide weise? / Ach! Aus dem gemeinsam besiegtten Fluß / Steigen nicht zwei Sieger. / Wir und: ich und du / Das ist nicht dasselbe. / Wir erringen den Sieg / Und du besiegst mich. (158f.)

Im Fluß bricht sich der Kuli den Arm. Doch der Kaufmann — je näher wieder der Zivilisation, desto härter — treibt den Erschöpften mit Prü-geln vorwärts. Und als ihm der Kuli seine Wasserflasche zum Trinken reicht, erschießt er ihn, weil er glaubt, der Gequälte wolle rächend ihn er-schlagen. Eine humane Geste paßt nicht in seine Welt und Weltanschau-ung, wo alles nach den mörderisch egoistischen Regeln des Konkurrenz-kampfs verläuft.

Im zweiten Teil des Lehrstücks wird der Todesfall des Kulis vor Gericht verhandelt. Dabei gibt sich Klassenjustiz zynisch zu erkennen. In einem nur scheinbaren Paradox. Da der Richter auf Freispruch für den Kaufmann hinsteuert, muß er das tatsächlich üble Verhalten des Angeklagten ans Licht bringen. Denn nur von daher kann die bürgerliche Rechtsprechung zu seinen Gunsten entscheiden: indem sie seine Tat erklärt als putative Notwehrhandlung angesichts eines als Normalfall anzunehmenden Angriffsaktes. Die Selbstverständlichkeit des richterlichen Vorgehens drückt die Selbstsicherheit aus, mit der die besitzende Klasse das Gerichtswesen der Gesamtgesellschaft in Händen hat. Die da ihr eigenes Recht sprechen, sind nicht einmal gehalten, sich zu verstellen. Ist doch das Teilinteresse dieser Klasse als Gesamtinteresse, das scheinbar auf Naturregeln beruht, längst durchgesetzt. So kann der Richter positiv das negative Verhalten des Kaufmanns hervorheben:

Es handelte sich also bei der Freundlichkeit des Kaufmanns mehr um eine durch die Umstände gegebene, wohl auch kurzbefristete, sozusagen taktische Freundlichkeit. Auch im Kriege ließen sich unsere Offiziere ja angelegen sein, der Mannschaft, je näher man an die Front kam, desto menschlicher zu begegnen. [Der Richter bekundet sogleich, wiederum in unverhohlenen zynischer Selbstsicherheit, wie sehr er identisch ist mit den Machtträgern, wenn er den Vergleich mit der taktischen Freundlichkeit im Krieg weiter fortführt:] Auch da konnte man ja einfache Leute verstehen, wenn sie zu *uns* Offizieren sagten: ja, ihr führt euren Krieg, aber wir führen den euren! So konnte auch der Kuli zum Kaufmann sagen: du machst dein Geschäft, aber ich mache das deine! (S. 168)

Hier zumal drängt sich auf, wie und wodurch dieses Lehrstück das Publikum aufreizend hineinzwängt in tätige Auseinandersetzung mit dem verhandelten Sachverhalt. Es geschieht gleichermaßen im Kleinformat des Sprachstils wie im Großformat der szenischen Darbietung. Da wie dort bedient sich die Einwirkung auf die Zuschauer einer buchstäblich verübten Paradoxie. Paradox, das heißt: wider Erwarten, wider die öffentliche Auffassung von einer Sache, entgegen deren verbreitetem Anschein, wird diese Sache vorgebracht.

Schauen wir zunächst aufs sprachliche Kleinformat. »Ihr führt euren Krieg, aber wir führen den euren!« »Du machst dein Geschäft, aber ich mache das deine.« Solche Sätze sind gestörte stilistische Orientierungsmuster. Sie sind vertraute Muster, die den Empfängern im entscheidenden Moment die sichere Orientierung verweigern. Zunächst an bestimmte Satzformeln erinnert, erwartet das Publikum einen entsprechenden Fortgang des Satzes. Doch der bleibt nicht nur aus, er kehrt sich auch noch um. Der Satz verläßt den entworfenen Kurs, um die Gegenrichtung einzuschlagen. »Ihr führt euren Krieg, aber wir führen den euren.« »Du machst dein Geschäft, aber ich mache das deine.« Die adversative Anlage der Sätze beruht zunächst auf dem Gegensatz der handelnden Personen. »Ihr« contra »Wir«, »Du« contra »Ich«. Bezogen ist der Gegensatz aufs

Handlungsobjekt, woran die Subjekte durch Interesse gebunden sind: auf den Krieg, aufs Geschäft. Aus Gewohnheit ist der Hörer davon überzeugt, daß die einmal eingeschlagene syntaktisch-semantische Bahn des parallel geführten Gegensatzes bis ins letzte von sämtlichen Satzteilen durchgehalten werde. Der Hörer gewärtigt also: »Ihr euren Krieg, aber wir den *unsrigen*« — »Du dein Geschäft, aber ich das *meine*«. Hierauf zielt die erwartete Doxa, die gängige Meinung, der durch Gewohnheit eingeschliffene Anschein. Wenn zweierlei gegensätzliche Parteien da sind, die Gegensätzliches betreiben, müßte, was sie betreiben, ebenfalls gegensätzlich, und das heißt zweierlei sein. Zweierlei Kriege, zweierlei Geschäfte. So die geläufige Formel. Indem sie jedoch para-dox zerstört wird, stößt dem Publikum auf: der erwartete, scheinbar folgerichtige Gegensatz »euer Krieg contra unser Krieg«, »dein Geschäft contra mein Geschäft« wäre ein bloß rhetorisch oberflächlicher. Er würde den wahren Sachverhalt mit seinem wahrhaften Widerspruch umlügen in einen Widerspruch des Sprachspiels, der gar keiner ist.

Das Publikum muß lernen: der tatsächliche Widerspruch besteht darin, daß beide Gegner den gleichen Krieg; das gleiche Geschäft machen. Ihr gegnerischer Widerspruch, diesmal im Grundsätzlichen und nicht an der plänkelnden rhetorischen Oberfläche, besteht gerade darin, daß es sich um *einen* Krieg nur und um *ein* Geschäft nur handelt. Daß die angesprochenen Herrschenden die nur ihnen gehörigen einträglichen Kriege und Geschäfte ausführen lassen von den Beherrschten, die davon nichts haben als Verluste. Paradox wird das Publikum vom Orientierungsmuster einer rhetorischen Satzformel zunächst in den Genuß einer erfüllten Erwartung gelockt, in einen befriedigenden Wiedererkennungsausschlag. Im entscheidenden Moment dann aber — entscheidend zur Einsicht in die Sache —, wird ihm dieser Genuß versagt. Es gerät in die Karambolage zwischen dem dargestellten Sachverhalt und der landläufig gepflegten Auffassung von ihm. Hochgeschreckt aus dem erwünschten, weil bequemen Sich-treiben-lassen vom syntaktischen, semantischen, klanglichen Gefälle eines anerkannten Satzverlaufs, kann das Publikum nicht umhin: es muß sich fragen, was da stört. Es muß herausfinden, worin der Zwiespalt liegt zwischen dem Sachverhalt und seiner Formulierung.

Konkret, als Teilnehmer der Lehrveranstaltung des Stücks kann es sich nicht damit begnügen, die Information, die ihm hier so dissonant zukommt, lediglich auf sich zu nehmen und vielleicht zu beherrzigen. Selbst muß es mit herumlaborieren an den planvoll uneinheitsvollen, verunsicherten Informationen. Am inkongruenten Verhältnis zwischen Sachverhalt und Formulierung, Satzsinne und Satzbau, rauhem Gegenstand und glattem Klang.

Die gleiche Wirkung wird im Großformat der szenischen Darbietung angestrebt. Auch hier wartet das Lehrstück mit einem Orientierungsmu-

ster auf, von dem das Publikum eine bestimmte Doxa, eine scheinbar gültige Meinung mitbringt. Es ist das Orientierungsmuster der praktizierten bürgerlichen Rechtsprechung. Sie betreibt, nach verbreiteter Auffassung, was ihr Name besagt. Sie spricht Recht. Ohne Zorn und Eifer, unbestechlich jenseits der streitenden Parteien, in objektiver Abwägung von Schuld und Unschuld. Solche Meinung vom Orientierungsmuster 'bürgerliche Rechtsprechung' wird hier ebenfalls *para-dox* entkräftet.

Und zwar wiederum durch den erwartungstörenden Verlauf eines Vorgangs, der unvorhergesehene Richtungen nimmt. Denn auch in der vorgeführten Gerichtssitzung klaffen der wahre Sachverhalt und seine Formulierung auseinander. Schreiender Widerspruch tut sich auf zwischen Voraussetzung, Hergang und Resultat des Gerichtsprozesses einerseits und seinem ritualisierten Vollzug andererseits. In unverkennbarem, einprägsamem Tableau wird das Ritual erfüllt: Der Richter sitzt *räumlich* über den beiden Parteien. Er hört beide geduldig an. Er unterdrückt keine Beweismittel. Er verteilt Lob und Tadel nach beiden Seiten. Trotzdem wird offenkundig: Er ist kein unbefangener Dritter, der von höherer Warte im Namen eines großen ganzen Gemeinwohls oder eines allumfassenden göttlichen Rechts urteilt. Er selbst ist Partei. Sozial ist er identisch mit einem der beiden Prozeßgegner. Und er handelt allein aufgrund des materiellen Teilinteresses, das er am gesellschaftlichen Ganzen nimmt.

Die paradoxe dramaturgische Behandlung, die diesem Orientierungsmuster 'bürgerliche Rechtsprechung' widerfährt (und durch sie hindurch dem Publikum), geht noch weiter. Nicht nur die Meinung vom Zweck und Wert der Rechtsprechung wird ramponiert, auch die Meinung vom üblichen bürgerlichen Verkehrsgebaren, das auf guten Leumund sieht. Denn der vorgeführte Beweisgang der herrschenden Justiz verläuft gerade nicht so, wie man es vermuten möchte. Der Richter pfeift darauf, den angeklagten Kaufmann, der straffrei davon kommen soll, charakterlich reinzuwaschen. Genauso pfeift er darauf, den Klassenkonflikt, von dem die bürgerliche Gesellschaft lebt, zu vertuschen. Umgekehrt. Der totschlagende Kaufmann war, so geht die Argumentation, nur dann im Recht, wenn er, aufgrund seiner vorausgegangenen unmenschlichen Behandlung des Kulis, diesen nachweislich für seinen Feind halten mußte. Nur dann konnte er dessen freundliche Gebärde — mit der Trinkflasche — als einen Mordanschlag deuten.

Richter: »Sie haben mit Recht angenommen, der Kuli müsse etwas gegen Sie haben (...) Sie konnten nicht wissen, daß der Kuli eine Ausnahme bildet.« Hierauf der Kaufmann: »Man muß sich an die Regel halten und nicht an die Ausnahme.« (170) Dazu liefert der (als Zeuge vorgeladene) Reiseführer einen singenden Kommentar. Ans Publikum gewandt empfiehlt er, die entsprechend perversen Folgerungen zu ziehen aus den zutage tretenden perversen Zuständen:

In dem System, das sie gemacht haben / Ist Menschlichkeit eine Ausnahme. / Wer sich also menschlich erzeigt / Der trägt den Schaden davon. / Fürchtet für jeden, ihr / Der freundlich aussieht! / Haltet ihn zurück / Der da jemand helfen will! / Neben dir durstet einer: schließe schnell deine Augen! / Verstopf dein Ohr: neben dir stöhnt jemand! / Halte deinen Fuß zurück: man ruft dich um Hilfe! / Wehe dem, der sich da vergißt! Er / Gibt einem Menschen zu trinken und / Ein Wolf trinkt! (170f.)

Auch diese gesungene Publikumsadresse verfährt paradox. Wie der Hergang der vorgeführten Gerichtssitzung unterläuft sie störend das, worauf das Publikum gefaßt ist. Dort wird der Verklagte objektiv als der Verbrecher gezeigt, der er ist — um ihn zu entschuldigen und freizusprechen. Und hier, wo aus dieser üblen Situation Folgerungen gezogen werden, geschieht nicht etwa das, was das Publikum für fällig halten möchte. Es wird keine Empörung geäußert, sondern scheinbar wird ins Horn der vorgewiesenen Unmenschlichkeit gestoßen. Dem Publikum wird angeraten, sein Verhalten auf diese unmenschlichen Verhältnisse abzustimmen. Dürstende, Stöhnende, Hilferufende: effektiv eingekreist von den Auswirkungen solcher Unmenschlichkeit, wird das Publikum beschworen, sich auf deren Regeln einzulassen. Derart zum befremdeten Stutzen gebracht, stauen sich ihm die allzu wohlfeilen Empörungsgefühle für anderes. Das Publikum kommt nicht davon. Denn ihm wird der bequeme Ausweg verbaut, mittels Entrüstung sich abzusetzen vom gezeigten Skandal. Das wäre zu billig. Denn dieser Skandal unterliegt ohnedies der privat moralischen, also gesellschaftlich folgenlosen Verpönung. Freispruch für den Kaufmann.

Letztes Wort hat der Richter, im Namen der bürgerlichen Regel, die er vertritt. Es ist das letzte Wort der Klasse, die nachwievordas Sagen hat. Im Stück und im Alltag derer, denen es gilt. Danach treten, wie vor Beginn der letalen Reise, als Kollektiv noch einmal »Die Spieler« ans Publikum heran. Sie unterstreichen, daß die vorgeführte Geschichte einzig zu seiner Belehrung stattgefunden hat. Und wie die Spieler im Prolog die Zuschauer imperativisch ins Gebet nehmen, daß sie das Kommende als etwas Übliches, keinesfalls aber Natürliches erachten sollen, genau so geben sie ihnen auch jetzt Verhaltenswinke fürs Kommende. Mit dem Unterschied, daß diesmal das Kommende keine szenische Lehrveranstaltung sein wird. Sondern gesellschaftlicher Alltag.

So endet / Die Geschichte einer Reise. / Ihr habt gehört und gesehen. / Ihr saht das Übliche, das immerfort Vorkommende. / Wir bitten euch aber: / Was nicht fremd ist, findet befremdlich! / Was gewöhnlich ist, findet unerklärlich! / Was da üblich ist, das soll euch erstaunen. / Was die Regel ist, das erkennt als Mißbrauch / Und wo ihr den Mißbrauch erkannt habt / Da schafft Abhilfe! (172)

Wie auch andere Lehr- und Agitationsstücke betreibt »Die Ausnahme und die Regel« explizite Publikumsdramaturgie. Unumwunden verordnet sie dem Publikum die Rolle des unterweisungsbedürftigen Anlern-

lings in einem gezielten Hergang szenischer Beeinflussung. Mit dieser Rolle ist sein Bewegungsspielraum abgesteckt. Es mag unterschiedlich reagieren auf das, was gezeigt und gefolgert wird. Aber es muß — wofern es sich überhaupt auf die Spielregeln der Gesamtveranstaltung einläßt — die Rolle akzeptieren.

Mehrere Wirkfaktoren, so war zu beobachten, bereiten und fördern diese Rolle. Zumal der imperativische Prolog und der Epilog, die, ausgestattet mit wissender Autorität, dem Publikum die angemessene Perspektive einräumen. Sie sind flankierende Sichtenweisungen. Indem sie vom Spielkollektiv ans Zuschauerkollektiv gerichtet sind, betonen sie sinnfällig, daß das Vorgeführte ebenso wenig wie die Anstrengungen ihm abzuhelfen, Sache von Einzelnen sein können. Keine Sache also der persönlichen, womöglich privaten Moral, des Gewissens, des individuellen Anstands oder der individuellen Verruchtheit. Mimische Argumentation, zusätzlich zur rationalen, verdeutlicht so, daß die Gesamtverfassung der Gesellschaft infrage steht und somit eben da anzusetzen ist.

Dabei fällt der Gerichtssitzung als Orientierungsmuster das Hauptgewicht zu. Paradox verlaufend, wirft sie die überlieferte Bewertung der entsprechenden bürgerlichen Institution über den Haufen. Zumal die Verarbeitung dieses Orientierungsmusters belegt, wie Brecht die publizistische Extremlage seines »Lehrstücks vom Einverständnis« hier zugleich aufgreift und zurückschraubt: die angestrebte Personalunion von Spielern und Publikum. Zugleich lockert er den strikten Verzicht auf eine dramatische Begebenheitshandlung zugunsten einer Meta-Handlung, die sich in der reflektierenden, folgernden Lernprozedur verwirklicht. Das extreme »Lehrstück vom Einverständnis« beschränkte seine Orientierungsmuster auf Haltungsmodelle und Tätigkeitsmodelle, die es den Lernadressaten über die Vorführung hinaus für den politischen Alltag aufgab. Neben denen des naturwissenschaftlichen Experimentators waren es die des recherchierenden, verhörenden, urteilenden Untersuchungsrichters.

Somit erscheint in beiden Lehrstücken an hervorragender Stelle des Texts das gleiche Orientierungsmuster 'Gerichtssitzung'. Doch es funktioniert nicht völlig gleich. Anders als das »Einverständnis«-Stück bedient sich »Die Ausnahme und die Regel« zur Abwicklung des Lehrprogramms einer vorgeführten Handlung. Sie ist eine deutlich hergerichtete, antiillusionistische Beispielshandlung ohne eigene Schwerkraft, aber sie läuft ab als sukzessiver Zusammenhang. Ihr ist die Gerichtssitzung des Richters über den angeklagten Kaufmann eingegliedert. Sie ist daher zugleich Teil des verhandelten Gegenstands und nicht bloß Teil von dessen Verhandlung. Brecht behält hier jedoch zudem noch Gerichtssitzung als Haltungsmodell bei. Er baut es sogar noch aus. Der Gang und die Perspektive des Lehrstücks, vor allem aber der flankierende Prolog und Epi-

log, bringen das Publikum dazu, selber Gericht zu halten und Urteil zu fällen über die vorgeführte bürgerliche Rechtsprechung.

Hierdurch wird beides aufeinander bezogen: Haltungsmuster (des Publikums) und Gegenstandsmuster (der dargestellten gesellschaftlichen Verhältnisse). Mit dem kritisch polemischen Ziel, daß sich jenseits des Lehrstücks im Alltag die Haltungen des Publikums zu politischen Handlungen entwickeln. Es soll Hand anlegen an die dort nicht bloß dargestellten, sondern bestehenden Verhältnisse.

### Anmerkung

- 1 Diese Beobachtungen wurden notiert für das Kapitel »Politisches Lehr- und Agitationstheater bei Brecht, Wolf und Wangenheim« meines Buchs *Dramaturgie des Publikums* (München 1976), sie entfielen jedoch aus redaktionellen Gründen. Die Begriffe »Publikumsdramaturgie«, »Handlung« versus »Verhandlung« und »szenisches Orientierungsmuster« werden dort näher erläutert und illustriert. Die Seitenangaben hinter den Zitaten beziehen sich auf die Textausgabe in »Versuche 22-24«, Frankfurt/M. 1950.

Wolfgang Fritz Haug

## »Der Gute Mensch von Sezuan« Privateigentum und Moral\*

1. Es handelt sich um kein moralisches Stück, sondern um eine theatrale Untersuchung und Vorführung der gesellschaftlichen Bedingungen von Moral.
  2. Die Aufführung darf daher nicht moralisieren. Sie darf auf keinen Fall gute und böse Figuren einander gegenüberstellen.
  3. Der Zuschauer soll die Vorstellung unterstützen, indem er eine Haltung einnimmt, wie er sie bei der Vorführung chemischer Experimente einnehmen würde.
  4. Dem Verhalten derer, die einem spontan als »böse« vorkommen, wie zum Beispiel der Witwe Shin, liegen zutreffende Erkenntnisse über die Kräfteverhältnisse zugrunde. Das Verhalten der Shen Te dagegen, die man wie selbstverständlich »gut« findet, beruht zum Teil auf Unbelehrbarkeit. Unbelehrbarkeit ist nichts Gutes, freilich auch nicht die rasche Belehrbarkeit, die zur Anpassung an die gegebenen Verhältnisse führt.
  5. Die Figuren sind nicht als vollständige lebensfähige Individuen vorzustellen, sondern als Personifikationen von Haltungen, die im Leben kaum auf unterschiedliche Personen verteilt vorkommen.
- \* Zuerst erschienen im Programmheft zum »Guten Menschen von Sezuan«, Landestheater Tübingen, Herbst 1978.



- Der Stückeschreiber nimmt Momente, die in unserem Leben un-  
auseinanderkennbar verbunden sind, auseinander und verkörpert  
sie in bestimmten Figuren.
6. In Gestalt der Verdopplung der Shen Te in die Gute Shen Te und  
den verhaßten Shui Ta nimmt der Stückeschreiber seine formelle  
Darstellungsweise in den Stoff der Fabel auf.
  7. Was im Alltagsleben zumeist unentschiedener Impuls bleibt, wird  
vom Stückeschreiber in Verhalten umgesetzt.
  8. Auf diese Weise organisiert Brecht theatralische Aktionen und Er-  
fahrungen, wo im Alltag dumpfe Unentschiedenheit vorherrscht.
  9. Vorgeführt werden verschiedene Möglichkeiten von Verhalten un-  
ter Verhältnissen, die durch das Privateigentum bestimmt sind.
  10. Die einzelnen Annahmen (Massen-Arbeitslosigkeit; Lumpenprole-  
tariat, gespeist durch Landarmut und proletarisiertes Kleinbür-  
gertum; Fehlen von sozialpolitischen Einrichtungen; niedriges  
technologisches Niveau der Produktion) können die Wirkung des  
Stücks bei uns vernichten, wenn sie naturalistisch ausgespielt oder  
als naturalistisches Abbild vom Publikum aufgenommen werden.  
Statt der Probleme des Guten Menschen scheinen *wir* dann nur  
die des good life zu haben. In der Dritten Welt oder in den Schwar-  
zenvierteln nordamerikanischer Großstädte treffen diese Annah-  
men der Fabel auf eine entsprechende Realität, die eine andere  
Auffassung — und erst recht Brisanz — des Stückes ermöglichen.  
Wahrscheinlich erzeugt es auch keine besondere Betroffenheit bei  
Tübinger Zuschauern des Jahres 1978, wenn man ihnen vor Au-  
gen führt, daß ihr Land im Verhältnis zu den Ländern der Dritten  
Welt im besten Fall einen Shui Ta darstellt mit einem winzigen  
bißchen Shen Te für den Sonntag (Misereor; Brot für die Welt;  
0,27 % des Bruttosozialprodukts als Entwicklungshilfe 1978, wo-  
bei darunter noch so manche Summe verbucht ist, die zu allem  
andern als zur Entwicklung verhilft).
  11. Als Zuschauer und Spieler im Tübingen des Jahres 1978 muß man  
die einzelnen Verhältnisbestimmungen daher spielerisch auffas-  
sen. Man muß deutlich machen, daß sie nur das relativ beliebige  
Fabelmaterial darstellen, worin das Entscheidende dargestellt  
wird.
  12. Das entscheidende Thema des Stückes sind die Möglichkeiten mor-  
alischen Verhaltens (bzw. die Schicksale moralischer Verhaltens-  
impulse) unter den Bedingungen des Privateigentums. Die Frage  
nach dem Verhältnis von sinnlicher Spontaneität, Geschäft (oder  
Karriere) und Ideologie (Moral, Religion, allgemein Werte) hat  
auch inmitten eines von Privatkonsum und Warenästhetik über-  
schienenen Lebens ihre Aktualität.

## Anhang

### Zur Ideologie des Guten Menschen und zu den Göttern

»Auf den Einzelnen kommt es an, auf seinen Charakter« — so besagt ein besonders verbreiteter alltagsphilosophischer Satz. Er tritt übrigens unbekümmert auf in Gesellschaft von Sätzen, die das Gegenteil besagen (»der Einzelne ist machtlos«). Was derart vom Einzelnen abhängen soll, ist das Gute. Was ist das?

Wer Brechts Verhältnis zur Moral verstehen will, der muß zunächst seinem Versuch folgen, Moral zu begreifen.

Vereinfacht stellt sich die Sache so dar: Jede Gesellschaft läßt sich beschreiben als ein System, das bestimmte Verhaltensweisen für den Einzelnen vorteilhaft sein läßt, bestimmte andere dagegen von Nachteil. Eine auf Privateigentum beruhende Gesellschaft »belohnt« — ökonomisch betrachtet — egoistisches Verhalten und »bestraft« jede unentgeltliche Zuwendung an einen andern, genannt »selbstloses« Verhalten. Statt bestraft/belohnt kann man auch sagen: Egoismus zahlt sich aus, Selbstlosigkeit zahlt drauf. Notwendig unzufrieden mit diesem Zustand sind die Besitzlosen, denn nur »Wer da hat, dem wird gegeben«, wie die Heilige Schrift sagt. Unbefriedigt bleiben auch all die Impulse des Privateigentümers, die nicht in der Berechnung des Eigennutzes aufgehen. Der Mensch läßt sich nicht auf ein Bankkonto reduzieren, obwohl er sich in entscheidender Hinsicht auf sein Bankkonto reduziert sieht. Auch der Privategoismus verlangt »Selbstlosigkeit« in Gestalt von Selbstaufgabe.

Das Privateigentum zerstört das Gemeinschaftliche, ohne den Anspruch danach auslöschen zu können. Dieser Anspruch kann gesellschaftsverändernd auftreten. Oder er kann auf den Einzelnen zurückgerichtet werden als Anspruch, sich auf eigene Kosten gegen die ökonomischen Verhältnisse zu verhalten.

Die Moral verlangt vom Einzelnen gemeinschaftliches Verhalten, wo die Gesellschaft selbstisches Verhalten gemeinschädlich belohnt.

Jetzt »kommt alles auf den Einzelnen an, auf seinen Charakter«.

Brecht legt im »Guten Menschen« den Charakter der Shen Te als Angelpunkt ihres Verhaltens fest. Sie hat den Charakter, »gut zu sein«.

Aber nun zeigt sich: Das Gutsein unterliegt den Gesetzen des Privateigentums. »Das kann höchstens eine machen, die auf keinen Menschen angewiesen ist«, wie es in den »Sieben Todsünden des Kleinbürgers« von Brecht heißt. Das Gute als antikommerzielle Haltung und Tat braucht ein kommerzielles Fundament. Ob dieses Fundament geerbt ist, einem Mäzen sich verdankt oder vom »guten« Individuum selber in seinem beruflichen Dasein — getrennt von seinem Dasein als dem eines Guten Menschen — erwirtschaftet wird, tut, gesellschaftlich gesehen, nichts zur Sache. Das Gute und das Böse erweisen sich als ein unauflöslicher Zusammenhang.

Um wirklich zu werden, muß das Gute aufhören, bloße individuelle Moral zu sein, und muß Politik werden. Veränderung der Gesellschaft im Sinne der Befreiung der Produktion von der Herrschaft des Privateigentums und der Schaffung von Verhältnissen gemeinschaftlicher Produktion.

Die Moral lastet dem Einzelnen auf, was nur die Gesellschaft leisten könnte. Der Einzelne soll das strukturelle Defizit der Gesellschaft des Privateigentums verinnerlichen. Gefühle von Schuld, Sünde, Versagen sind Formen, in denen diese Zumutung erlebt wird.

Der Anspruch gut zu sein, richtet sich an den Einzelnen, aber seine Aufrechterhaltung wird nicht dem Einzelnen anheimgestellt. Hierüber wachen ideologische Apparate, vor allem Schule und Kirche, sie organisieren den Anspruch an den Einzelnen namens ewiger Werte. Sie verlangen vom Einzelnen, die moralischen Ideen zu realisieren, eine permanente und vielstimmige »Aktion Gemeinsinn«.

Die Ansprüche, die sie verwalten, kommen ursprünglich und immer wieder von neuem von unten, werden von den gesellschaftlichen Verhältnissen hervorgebracht wie Armut und Elend. Aber diese Ansprüche werden auf eine Weise umfunktioniert, die sie für die Unteren uninteressant macht. Sie werden nämlich eingeschmolzen in die idealisierten Regeln des Privateigentums. Vor allem werden sie zentriert auf das Subjekt des Privateigentums, den Privatmann, den Einzelnen also, nicht aber auf die Klasse, Schichten und Gruppen all derer, die an der Verwirklichung des Guten Interesse haben.

Die Moral ist ein institutionalisierter Widerspruch.

Im »Guten Menschen« versucht Brecht, diesen Widerspruch erfahrbar zu machen, zum Platzen zu bringen.

Edel sei der Mensch, hilfreich und gut, denn das allein unterscheidet ihn von den anderen Lebewesen — schön und gut! Und was, wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse des Privateigentums klar gesehen diesen guten und schönen Anspruch zum kraftlosen Dasein im höheren Kulturghetto verurteilen?

Die Götter treten auf wie gesellschaftliche Würdenträger, bestellt, den Schein zu wahren. Es sind tragikomische Gestalten. Tragisch, weil die guten und schönen Ansprüche, die sie verkörpern, ohne Antastung des Profitprinzips und ohne Schaffung gemeinwirtschaftlicher Verhältnisse weltweit zum Scheitern verurteilt sind; komisch, weil sie den falschen Schein als ihre Existenzberechtigung haben und daher betrogen werden wollen und mit weihevollen Phrasen das Weiße suchen.

Man muß sich jedoch bei der Aufführung davon hüten, sie als bloße fadenscheinige Heuchler darzustellen. Es empfiehlt sich, sie — und die angerufenen Gebote — als wirkliche ideologische Mächte auftreten zu lassen, vielleicht eingehüllt in das entsprechende, ideologisch-ästhetische Material, das in unserer Gesellschaft wirksam ist.

Wolfgang Fritz Haug

## Bürgerhandeln, starker Mann und grosser Stil

Beitrag zu einer Aktualisierung des UI-Stücks<sup>1</sup>

1. Der »Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui« ist nicht unmittelbar für's deutsche Theater geschrieben. Auf der Flucht vor der sich über Europa ausdehnenden Nazi Herrschaft, 1941 in Finnland, wartend auf die US-Einreisegenehmigung, schrieb Brecht das Stück mit dem Blick aufs nord-amerikanische Theater. Es ist nützlich, das Stück zunächst unter diesem Gesichtswinkel zu betrachten. Was für den deutschen Zuschauer ein Verfremdungseffekt ist — die Verlegung der Nazi Handlung in die USA und ihre Verschiebung ins Gangstermilieu —, mutete den Zuschauern in den USA eine befremdliche Aneignung zu. Man stelle sich vor, wie sehr die UI-Fabel der US-Ideologie zuwiderlief! Schwankend zwischen Anerkennung deutscher Tüchtigkeit (auch der faschistischen) und Deutschenhass (deutsch mit faschistisch gleichsetzend) bildete die US-Ideologie die USA als das Land der Demokratie ab, den Faschismus dagegen als das schlechthin Artfremde, Produkt und Problem anderer Nationen. Und nun holte Brecht dieses Fremde, geglaubtermaßen Unamerikanische ins eigne Haus, zeigte es den Amerikanern als amerikanische Möglichkeit. Er entnationalisierte den Nazismus. Er verdichtete zu diesem Zweck die Nazi Handlung mit einer amerikanischen Gangsterhandlung. Und er verdichtete diese Doppelhandlung mit dem »Grossen Stil«, wie wir ihn vor allem aus dem Shakespeareschen Theater kennen. In sein Arbeitsjournal notierte Brecht entsprechend:

»doppelverfremdung — gangsterhandlung und grosser stil« (28.3.1941)

In den USA hat man es offenbar nicht gern gesehen, dass dadurch Hitler relativiert wurde. Denn Hitler diente als politischer Fetisch in Gestalt einer vermeintlichen »Verkörperung typisch deutschen Ungeistes«. Dieses Hitler-Bild diente dem Glauben an die eigene Unangefochtenheit durch den Faschismus. Das Stück, das diesen Glauben bedrohte, musste 22 Jahre warten, bis es 1963 zum erstenmal in den USA aufgeführt wurde, in New York, und zwar als Karikatur, an der keine gegenwärtige Bedeutung erkennbar war, sodass es nach einer Woche vom Spielplan abgesetzt werden musste (Bathrick 1975, 159). Zwölf Jahre später wurde UI zum zweitenmal in den USA inszeniert, 1975 in Chicago. Diese Inszenierung scheint vor allem bemüht gewesen zu sein, das amerikanische Gangstermilieu der dreissiger Jahre möglichst stilecht zu treffen. Die Hüte etwa müssen genau dem entsprechen haben, was man aus den klassischen Gangsterfilmen jener Zeit kennt. Der Spass, den Brechts Text hergibt, wurde voll ausgespielt — auf Kosten der »Spannung zwischen dem Komischen und dem Grässlichen« (ebd., 162). So wurde — immerhin nach

Watergate, nach der Ermordung der beiden Kennedys und nach vielen andern Politkrimis der amerikanischen Wirklichkeit — jegliche Anspielung auf mögliche Aktualität des Stücks für die USA heute vermieden.

Die beiden Extreme, Nazikarikatur und historisch stilechte Gangsterkomödie, leisten in dieser Hinsicht dasselbe: Sie zerstören die Brechtsche Verdichtung und damit die mögliche Aktualität.

2. Deutsche Aufführungen des »*Ui*« stehen vor dem umgekehrten Problem. Hitler; Hindenburg, Dollfuss usw. — alle sind bekannt aus der eignen Geschichte. Was liegt näher, als den »Aufhaltsamen Aufstieg des Arturo *Ui*« als Schlüsselstück aufzufassen? Giri = Göring, Givola = Göbbels usw. »Ein Zeitstück über den Nationalsozialismus.« Desto leichteren Herzens nimmt man diese Spielart in der Bundesrepublik an, als die Zeiten des NS vorbei sind. Gangsterhandlung und grosser Stil erscheinen in dieser Sicht als blosse komische Kostüme. Das Ganze scheint eine Farce über eine abgeschlossene Historie.

Wenn wir das Stück inszenieren, spielen oder anschauen, sollten wir versuchen, diesen Effekt zu verhindern.

Nach Fertigstellung des Stückes notierte Brecht in sein »Arbeitsjournal«:

»im *UI* kam es darauf an, 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 zwischen den beiden handlungen (GANGSTERHANDLUNG 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 forschten würde. das war besonders schwer.« (1.4.1941)

Wenn die »'verhüllung' ... eine enthüllung ist«, dann kann das zu Zeigende nicht das 'Verhüllte' sein. *Ui* »bedeutet« demnach nicht Hitler, sondern die von Hitler entlehnten und mit anderem Material in der *Ui*-Figur verdichteten Züge bedeuten etwas darüberhinaus. Was ist das? Was ist das Demonstrandum des Stückes?

3. Unterstellt, es wäre ein Stück über den deutschen Faschismus. In diesem Fall wären erhebliche Lücken zu bemängeln. Unzutreffend scheint mir allerdings Manfred Wekwerths Vorwurf, dass sich im *UI* »der Faschismus nicht immanent aus der ökonomischen Entwicklung ergibt, sondern aus dem Ausnahmefall der Übertretung der Gesetze« in Gestalt des Dockshilfeskandals (Wekwerth 1967, 42). Der Haupteinwand müsste genau umgekehrt lauten: Für ein Stück über den Faschismus konzentriert sich der *UI* zu sehr auf Ökonomie und Gewalt; er vernachlässigt das Ideologische insofern, als Massenbewegung und Massenanhang des Nazismus ungezeigt bleiben. Wenn gegen Schluss die Grünzeughändler Chicagos

und Ciceros mit Händehoch für den Anschluss stimmen und GIVOLA dem UI ihren »freudeschlotternden« Dank für seinen »Schutz« (vor ihm selbst) melden kann, dann ist damit die Massenzustimmung nicht getroffen. Ferner ist die Arbeiterklasse weggelassen. Vielmehr es kommt nur sozusagen ihr Abdruck vor in der Ansprache des UI an die Unternehmer, worin er wirksame Unterwerfung der Lohnarbeiter unter die Bedingungen der Lohnarbeit verspricht.

Wenn nicht der Nazismus — was ist dann der Gegenstand des Stückes? Brechts *Auskünfte*<sup>2</sup> sind nicht eindeutig:

*Erste Auskunft:* Das Stück »ist ein Versuch, der kapitalistischen Welt den Aufstieg Hitlers dadurch zu erklären, dass er in ein ihr vertrautes Milieu versetzt wurde.«

*Zweite Auskunft:* »Der UI ist ein Parabelstück, geschrieben mit der Absicht, den üblichen gefahrvollen Respekt vor den grossen Tötern zu zerstören.«

»Die grossen politischen Verbrecher müssen durchaus preisgegeben werden, und vorzüglich der Lächerlichkeit. Denn es sind vor allem keine grossen politischen Verbrecher, sondern die Verüber grosser politischer Verbrechen, was etwas ganz anderes ist.«

»Dieser Respekt vor den Tötern muss zerstört werden. Die Alltagslogik darf sich nicht einschüchtern lassen, wenn sie sich in die Jahrhunderte beigt; was uns für die kleinen Verhältnisse gilt, dem müssen wir in den grossen Geltung verschaffen.«

*Dritte Auskunft:* »Der Kreis ist absichtlich eng gezogen: er beschränkt sich auf die Ebene von Staat, Industriellen, Junkern und Kleinbürgern. Das reicht, die vorgehabte Absicht durchzuführen. Das Stück will keinen allgemeinen, gründlichen Aufriss der historischen Lage der dreissiger Jahre geben.«

*Vierte Auskunft:* Die projizierten Schriften sollen »den Zug des Ausschnitthaften, Panoptikumhaften« verstärken — sie dürfen nicht Anlass dazu werden, in dem Stück einen »allgemeinen Aufriss« des Faschismus zu suchen.

Der zu zeigende Vorgang ist mithin zugleich enger und weiter, spezieller und allgemeiner als der Aufstieg des deutschen Faschismus.

4. An wen wendet sich das Stück? Wem soll der Aufstieg des UI als aufhaltsam gezeigt werden? Die Frage ist gleichbedeutend mit der Frage: aufhaltsam durch wen? Wenn der ob der Grösse seiner Verbrechen für gross gehaltene UI dem Gelächter preisgegeben werden soll — wessen Gelächter? Ist es das Volkslachen?

»Der kapitalistischen Welt« soll »der Aufstieg Hitlers erklärt werden« (erste Auskunft). Ist sie der Adressat? Ist daran gedacht, dass sie, die ihn hervorbrachte, ihn aufhält?

So fragend stossen wir darauf, dass das Stück sorgfältig Interessenlagen unterscheidet: die (relativ) kleinen Händler, der Trust und UI verfolgen in je unterschiedlicher Weise teils gemeinsame, teils gegensätzliche Interessen. Vor allem wird sehr deutlich, dass der UI kein blosser Agent des Trusts bleibt, seine Diktatur also mehr als bloss die Diktatur des Trusts wird. Als Adressat kommen alle diejenigen infrage, die ihre mehr oder weniger weitgehende Unterwerfung durch den Starken Mann nicht hinzunehmen bereit sind.

Wir werden sehen, dass noch eine andere Instanz, so windelweich das Stück sie zeigt, angesprochen wird: politische Moral.

Den Gegenstand oder das Zuzeigende (Demonstrandum) erfassen wir nur, wenn wir auch den Adressaten erfassen. Da beides noch undeutlich ist, müssen wir näher zusehen, wie Brecht mit seinem Material arbeitet. Was zeigt er tatsächlich?

5. Der Aufstieg des UI wird gezeigt als durch den Abstieg der bürgerlichen Demokratie hervorgebracht. Die Gründe sind nur flüchtig skizziert, während bürgerliche Verhaltensweisen eingehend gezeigt werden (dazu später). Von der Wirtschaftskrise werden kaum mehr als einige Auswirkungen auf den »Kartelltrust« angedeutet: Absatzstocung, Barmittelmangel, Firmenzusammenbrüche. Die Konzerne rufen nach dem Staat. Die vor der Krise bewährte Form, das Zusammenspiel von Grosskapital und Staat zu managen, ist nicht mehr angemessen. Die Gestalt des »Ehrlichen Politikers«, dessen Wahlkampffonds von den Unternehmern gefüllt worden war und der durch seine Glaubwürdigkeit eine Massenbasis garantieren konnte, reicht nicht mehr hin. Der Kredit der »Ehrlichkeit« muss überstrapaziert werden auf Kosten des Kredits. Die Stunde des »Starken Mannes« ist gekommen.

Der Starke Mann repräsentiert als Verbrecher zugleich Unordnung und eine Art von »Ordnung«. Welche? Es ist die unmässige Ordnung kapitalistischer Un-Ordnung. Denn die Ordnung der Profitwirtschaft ist die Un-Ordnung einer ständigen Krisenfolge. Auf dem Höhepunkt der Krisen entwickeln die Kapitalisten, die sich sonst willfährige Politiker halten, eine widerwillige Schwäche für den Starken Mann.

UI, einer der Anwärter für den Posten des Starken Mannes, ist zwar ein Verbrecher, aber einer, der erkannt hat, dass es »nicht von unten« geht: »s'geht nur von oben« (4. Szene). Das Verbrechen, das den Weg über den Staat geht, wird zur Ordnung, seine Verfolgung zum Verbrechen.

6. UI kommt aus der »Gosse«. Die »Grösse«, zu der er strebt, ist die des Staatsmannes, der skrupelloser und direkter tut, was die Unternehmer normalerweise tun oder — sei es durch Gewaltagenten, sei es durch Politiker — tun lassen. Den UI inszenieren muss daher heissen, die Konsequenz der Kapitalisten inszenieren. Die traditionelle Elite verachtet den

UI zunächst deshalb, weil er »gross« sein will, obwohl er aus der Gosse kommt. Diese Perspektive dürfen wir nicht übernehmen. Der UI hat recht, wenn er sich gegen den Standesdünkel ausspricht.

»Der UI hat recht« — was haben wir da gesagt? Ist er nicht das personifizierte Unrecht? — Er darf auf keinen Fall zur Karikatur blosser Unmenschlichkeit gemacht werden. Schon gar nicht im Gegensatz zu den »Karfiolhändlern«. Aber auch diese dürfen nicht restlos preisgegeben werden. Das Gelächter, dem UI und die Karfiolhändler durchaus preisgegeben werden sollen, muss ein erkennendes Lachen sein, das *Unterschiede* zu machen weiss. Ebenso wichtig wie die Unterschiede sind die *Übergänge*. Brecht gibt sich alle Mühe, zwischen den Figurengruppen solche Übergänge zu zeigen. Keine der Figuren gibt er restlos preis. UI sagt Wahrheiten (eingebettet in seinen Diskurs aus politischer Heuchelei und Gewalt). Wichtige Wahrheiten kommen aus dem Mund von Kapitalisten, die andererseits wieder UI-Züge zeigen. Der vom Ruin bedrohte und von seinen Mitkapitalisten eiskalt enteignete Reeder Sheet sieht bei Clark, als dieser ihm ein »Übernahmeangebot« macht, die Ähnlichkeit mit den Leuten des UI. »Ja, es stimmt / Da ist 'ne Ähnlichkeit ... / Sag noch einmal: 'Wie, wenn du an uns verkaufst?' / Ich glaub, die Stimm ist auch... Nein, besser sag / 'Die Hände hoch!' Denn das ist, was du meinst. / (Er hebt die Hände hoch.)« (2. Szene)

Brecht bemüht sich, das Uihafte in der kapitalistischen Normalität und die Krämerseele im UI zu zeigen. Schon die Wahl des Kapitalzweigs — dass es um Blumenkohl, oder allgemein um Gemüsehandel geht — darf nicht als blosser Spass genommen werden. Mit der Wahl von etwas gänzlich Gewöhnlichem, zugleich Lebensnotwendigem, wird der Zusammenhang zwischen der alltäglichen Gewöhnlichkeit und den gezeigten Vorgängen unterstrichen. (Übrigens hat Brecht im Dreigroschenroman und in der Heiligen Johanna der Schlachthöfe das Drama des Kapitalismus gleichfalls am Beispiel des Geschäfts mit Lebensmitteln gezeigt. Er hat also nicht dadurch von der Gewöhnlichkeit abgelenkt, dass er etwa Rüstungsindustrie oder Schnapsbrennerei (wie G.B. Shaw) gewählt hätte.)

Wir müssen daher vermeiden, durch karikaturistische Verzerrung die »Normalität« des Grausigen und die Übergänge zwischen den Charakteren sowie die Reste an relativem Recht sogar in der UI-Figur zum Verschwinden zu bringen.

UI muss gewöhnlich genug bleiben, damit das Brechtsche Ziel erreicht wird (vergleiche die Zweite Auskunft über das Demonstrandum des Stücks).

Im übrigen verkörpert UI Erfahrungen (»Sehr bittere Erfahrung lehrt mich« — nämlich: Geschäft und Gefühl radikal zu trennen; Szene 14). Und er verkörpert ein nüchternes Kalkül, an dem die schönklingenden hoh(1)en Bekenntnisse etwa von Frau Dullfeet wie Seifenblasen platzen:



BETTY Ein gutes Argument wirkt wundervoll.  
 UI Nur nicht auf den, der etwas hergeben soll.  
 (13. Szene)

UI wird als »Realpolitiker« gezeigt, auch mit dem üblichen als »gesund« geltenden Mass an Antiintellektualismus der Macher und Machtpolitiker:

UI Nur kommt's nicht darauf an, was der Professor denkt  
 Der oder jener Überschlaue, sondern  
 Wie sich der kleine Mann halt seinen Herrn  
 (7. Szene) Vorstellt.

Die berühmte Inszenierung des Theaters am Schiffbauerdamm, mit Schall in der Rolle des UI, kann nicht als Vorbild dienen für eine eingreifende Gestaltung des Stücks in der heutigen »kapitalistischen Welt«. Dafür hielt sich das Brechtensemble zu nah am »nationalsozialistischen« Erscheinungsbild; und der UI wurde zu sehr als (grossartige!) Hitler-Parodie gebracht und als rasender Demagoge von der Gewöhnlichkeit und von seiner Spielart nüchternen Kalküls entfernt.

Brecht legt offenbar allen Wert darauf zu zeigen, dass UI sich nicht etwa seinen Weg umstandslos nach oben schießt (schiessen tun auch andre), sondern dass er die kapitalistische Logik der Dinge bedient. Was er tut, beweist Verstand, wenn auch den eiskalten Verstand des Geld- und Machterwerbs.

Der Dialog UI/DULLFEET, worin das Stillhalteabkommen getroffen wird, zeigt den UI die DULLFEET'sche Logik konsequenter als dieser bedienen und ihn durch diese Überbietung vereinnahmen (Szene 13).

UI packt die Grosskapitalisten und ihre Politiker an ihrer Inkonsequenz. Sie begehen ihre Art von Verbrechen unter Wahrung bestimmter »Formen«, die er verletzt.

Nach der Ermordung DULLFEETs zwecks Unterwerfung des Marktes von »Cicero« unter den Karfioltrusts, begehren dessen Vertreter halbherzig auf.

MULBERRY Ihr Schlächter! Dieser Dullfeet hielt sein Wort  
 Und schwieg zu allem!  
 GIVOLA Schweigen ist nicht genug.  
 Wir brauchen Leute hier, nicht nur bereit  
 Für uns zu schweigen, sondern auch für uns  
 Zu reden, und das laut!  
 MULBERRY Was könnt er reden  
 Als dass ihr Schlächter seid! (...)  
 GIRI Und euer Karfiol?  
 Soll er nach Cicero oder soll er nicht hin?  
 MULBERRY Durch Schlächtereien nicht!  
 GIRI Und wodurch dann?  
 Wer frisst am Kalb mit, das wir schlachten, he?  
 Das hab ich gern: Nach Fleisch schrein und den Koch  
 Beschimpfen, weil er mit dem Messer läuft!  
 (14. Szene) Von euch erwarten wir Schmatzen und nicht Schimpfen!«

Wie reagieren die Bürger auf ihre (nach ökonomischer Macht abgestufte, aber mehr oder weniger alle treffende) Entmachtung durch den Starren Mann? Selbst die Machteinsetzer sind auch Selbstentmacher.

7. Bürgerliche und kleinbürgerliche Haltungen und die Praxen, die diesen Haltungen im politischen und sozialen Drama des Kapitalismus entspringen, werden von Brecht mit besonderer Sorgfalt dargestellt. Sie gehören folglich zentral zu Gegenstand und Demonstrandum des Stücks.

Zur politischen Feigheit der Geschäftsleute gehört die Klage über die Feigheit. Die 16. Szene gestaltet den (Klein-)Bürger-»Widerstand«. Die Händler sind ausser sich angesichts des Terrors und der »Duldung! Unterwerfung! Feigheit!« Was tun sie wirklich? Dem »Dritten Grünzeughändler« ist der Spruch des sozialdemokratischen preussischen Ministers in den Mund gelegt, der auf seine widerrechtliche putschistische Absetzung durch v.Papen 1932 statt mit Widerstand mit dem Satz reagierte: »Meine Herren, ich weiche nur der Gewalt!«

DRITTER GRÜNZEUGHÄNDLER Was Duldung! Als die ersten zwei im Januar  
In meinen Laden traten: Hände hoch!  
Sah ich sie kalt von oben bis unten an  
Und sagte ruhig: Meine Herren, ich weiche  
Nur der Gewalt! Ich liess sie deutlich merken  
Dass ich mit ihnen nichts zu schaffen hatte  
Und ihr Benehmen keineswegs billigte.  
Ich war zu ihnen eisig. Schon mein Blick  
Sagt' ihnen: Schön, hier ist die Ladenkasse  
Doch nur des Brownings wegen!

VIERTER GRÜNZEUGHÄNDLER Richtig! Ich  
Wasch meine Hand in Unschuld! Unbedingt.  
Sagt' ich zu meiner Frau

Der Satz des Regierungsvertreters Pontius Pilatus angesichts der Hinrichtung des unschuldigen Jesus Christus: »Ich wasche meine Hände in Unschuld«, kommt den Händlern Chicagos wie ein schicksalhaftes Echo zurück von den Händlern Ciceros. Denn auch dieser Gestus ist typisch für sie: »Ich sag immer, sowas kann man nur mit uns machen!«

ZWEITER HÄNDLER Möglich ist sowas nur mit uns. Kein Rückgrat. (...)

DRITTER GRÜNZEUGHÄNDLER Meine einzige Hoffnung  
Ist, dass der Hund einmal auf solche trifft  
Die ihm die Zähne zeigen. Lass ihn erst  
Einmal woanders dieses Spiel probieren.

Die Bürger Ciceros sollen sich stellvertretend wehren, ist die Hoffnung der Bürger Chicagos. Aber die aus Cicero reden schon wieder wie jener sozialdemokratische Minister:

ZWEITER CICEROER Wir weichen der Gewalt

An dieser Stelle sollten wir des sozialistischen Staatschefs von Chile, des Arztes Allende, gedenken, der *nicht* der Gewalt wich und auch nicht

auf das Angebot einging, im Flugzeug ausser Landes flüchten zu dürfen, sondern sich mit der Maschinenpistole wehrte und im Kampf fiel. —

Die Hoffnung der Bürger Chicagos auf andre Bürger wird enttäuscht; sie blicken auf die anderen wie in einen Spiegel:

Ihr seid dem Land den Kampf aufs Messer schuldig.

ZWEITER CICEROER Wieso grad wir? Wir waschen unsre Hände  
In Unschuld.

8. »Die Sprache ist das Haus des Seins« — heisst es bei Heidegger. Brecht treibt die Haltungen aus ihren Sprachverstecken. Theater heisst für ihn immer vordringlich: Vorführen, was in den Sprachwendungen haust. Während bei Schiller die Theatergestalten in »Geflügelten Worten« miteinander verkehren, organisiert Brecht sogleich das in ihnen verborgene Tun oder Lassen. Er organisiert Erfahrungen in alltäglichem Sprachmaterial, das gewöhnlich gegen inopportune Erfahrungen abgedichtet ist. Ihn interessieren vor allem die Phrasen, die Widersprüche folgenden Typs bezeichnen: Ein bestimmter Anspruch wird weder eingelöst noch aufgegeben. Die Phrase organisiert den Verrat am werten Prinzip in der Form seiner verbalen Aufrechterhaltung. Sie kann wie ein Ventil funktionieren.

Diese Arbeitsweise Brechts am Material der Sprachgesten gilt es szenisch umzusetzen. Man sollte aber beim Lachen über die blamierten Phrasen nie den Anspruch totlachen, der immerhin noch in ihnen dahinsieht. Töten und Foltern sind keine Phrasen. Phrasenhaft ist der tatenlose Protest gegen Töten und Foltern (der aber immerhin noch Protest ist):  
DULLFEET Schlimm, wenn sie grollen, schlimmer, wenn sie lachen.

Der so artikulierte Abscheu gegen die UIs bleibt folgenlos, denn der so Redende bereitet sich gerade auf ein Stillhalteabkommen mit UI vor. Obwohl er seinen Zeitungen künftig verbietet, über Korruption und Mordtaten des Starken Mannes zu berichten, hilft ihm das nichts. Er wird ermordet. — Dieselbe Logik der Dinge zeigt Brecht in der Rede des »Ersten Grünzeughändlers«, der das Stillhalten noch verteidigt, nachdem schon erwiesen ist, dass es zu weitergehender Unterdrückung führte:

Es war gesundes Denken. Wenn man stillhielt  
Und zähneknirschend zahlte, konnte man erwarten  
Dass diese Unmenschen mit den Schiessereien

(16. Szene) Aufhören würden. Aber nichts davon.

Die Lehre ergibt sich hier aus der gezeigten Unbelehrtheit. Nach Dullfeets Ermordung schwört seine Witwe, gegen UI vorzugehen.

BETTY Ich schwör's dem Toten, dass ich meine Stimme  
In Zukunft hassen will, wenn sie 'Guten Morgen'  
Oder 'Gebt mir Essen' sagt und nicht nur eines:

(14. Szene) 'Vertilgt den UI!'

In der nächsten Szene, in der sie auftritt (Szene 16), spricht sie zu den versammelten Händlern:

BETTY           Freunde! Da nunmehr euer aller Freund  
 Mein lieber Mann Ignatius Dullfeet, nicht mehr  
 Weilt unter uns ...

GIVOLA        Er ruh in Frieden.

BETTY           Und  
 Euch nicht mehr Stütze sein kann, rat ich euch  
 Nun euer Vertraun zu setzen in Herrn Ui

Bevor sie sich mit Ui arrangiert, stilisiert sie ihn zum absolut Bösen, zum Antichristen und Unmenschen schlechthin:

BETTY           Ihr Morden kommt von Herzen! Ihr Verbrechen  
 Ist tiefgeföhlt wie anderer Menschen Wohltat!  
 Sie glauben an Verrat wie wir an Treue!  
 Unwandelbar sind Sie für Wankelmut!  
 Durch keine edle Wallung zu bestechen!  
 Beseelt für Lüge! Ehrlich für Betrug!

(14. Szene)     Die tierische Tat entflammt Sie! Usw.

Aber sind die Kapitalisten, die Betty vertritt, durch »edle Wallungen« zu bestechen? Ist sie nicht selber »wankelmütig«? Wenn der ruinierte Unternehmer Sheet feststellt, dass alle seine »Freunde« nur Geschäftsfreunde waren, die sich in der Not von ihm abwenden, unterscheidet dann diese Klasse ihr »Glauben an Treue« von Ui — zumal dieser Treue und Vertrauen ständig im Munde führt? Und der Konzern, der den »Ehrlichen Dogsborough«<sup>3</sup> für seinen Griff in die Staatskasse einsetzt, ist er nicht »Ehrlich für Betrug«? Und ist es nicht das Geld, das alle diese Helden so entflammt, dass sie »tierische Taten« in Kauf nehmen?

Das Pathos der Stilisierung zum Tierisch-Bösen entspringt hier aus dem Schweigen über das Geschäft. Selbstidealisierung und Fremdverteufelung drehen sich um ein und denselben Nervpunkt, den absoluten nervus rerum dieser Klasse und ihrer Gesellschaftsordnung: das Geld.

9. Ui strengt in der Öffentlichkeit ebenfalls eine — etwas schäbig wirkende, dafür »volksnahe« Effekte einsetzende — Selbstidealisierung an, die sich um das Schweigen über das Bereicherungsmotiv dreht. Nicht so im Dialog mit Betty, der Witwe seines Opfers Dullfeet. Er nennt den Drehpunkt:

Ui                Frau Dullfeet  
 Sie sind im Karfiolgeschäft. Ich auch.  
 Das ist die Brücke zwischen mir und Ihnen.

Andrerseits verwandelt seine Sprechweise die eignen (Un)Taten in unpersönliches Geschehen. Er nützt dabei ein »Sprachversteck« aus, das im Alltag vom spiessbürgerlichen Duckmäsertum unzähligmale aufgesucht wird. Zur Witwe des in seinem Auftrag Ermordeten sagt Ui:

Ui                Das Leben  
 Geht weiter, auch wenn uns ein Unglück zustösst.

· Als Ui anfängt, gedeckt vom Trust und vom Staat, »Schutzabgaben« von den Grünzeughändlern zu erpressen, sagt er:

Umsonst ist nur der Tod.  
Alles andere kostet. Und so kostet auch Schutz.  
Und Ruhe und Sicherheit und Friede. Das  
Ist nun einmal im Leben so. Und darum  
Weil das so ist und sich nie ändern wird  
Hab ich und einige Männer, die ihr hier  
Stehn seht — und andere sind noch draussen —, beschlossen  
Euch unsern Schutz zu leihn.

Dieses »Das ist nun einmal im Leben so«, dieser ungezähltemale in der »Erziehung« anstelle rationaler und mit dem eignen Interesse vermittelter Begründung gebrauchte Satz — hier dient er dazu, den Normenbruch zu normalisieren.

10. Der »Grosse Stil« des Elisabethanischen Historientheaters hält die Verdichtung von Nazihandlungen und Gangsterhandlung zusammen. Ist er auch ironisch verwendet, so trägt er doch die Verallgemeinerung des Dargestellten.

Der Grosse Stil ist mehrfach gespiegelt in der Handlung. Er bezeichnet die Öffentliche Existenzweise dieser Unternehmer und ihrer Politiker. Er ist Fassade und mehr als Fassade: Ein Kompromiss zwischen den Ansprüchen des Volkes an die Regierenden und den herrschenden Interessen. Schliesslich kommt der Grosse Stil als herabgesunkene Theaterform der Haupt- und Staatsaktionen vor im Unterricht in öffentlichem und »bedeutendem« Auftreten, den UI sich von einem Schauspieler geben lässt. Selbst dieser Mime, sei er auch versoffen, darf nicht restlos preisgegeben werden. Hier wie bei aller andern Komik des Stücks sollte unter Tränen gelacht werden.

Der Grosse Stil der Öffentlichkeit ist hoh(l)er Stil. Er ist gemacht und gekauft und dazu da, das Volk einzuseifen. Alles richtig, und so muss er gezeigt und belacht werden. Aber da ist noch ein Rest, der darin nicht aufgeht und unbedingt festzuhalten ist: Der Anspruch des Gemeinwesens.

Wie bei Shakespeare ist der Grosse Stil hier der Stil der Verfügung über die Massen. Das Volk kommt nicht als Handelndes, allenfalls als Behandeltes vor. Heute ist Anschauungsmaterial dafür aus den Fernsehauftritten der Mächtigen oder der Machtanwärter zu gewinnen.

Im übrigen werden wir auch Shakespeare anders lesen, nachdem wir seinen Stil in der Brechtschen Verdichtung gehört haben.

11. Der Grosse Stil repräsentiert einen Anspruch des Gemeinwesens, sagen wir. Es ist hierbei auf verrückte Weise nach »oben« transponiert. Er fungiert insofern ähnlich wie die politische Moral. Beide sind in folgendem präzis angebbaren Sinn ideologische Grössen: in ihnen ist das Verhältnis zu den objektiven gesellschaftlichen Bedingungen imaginär organisiert. Aber, wie bei allem Ideologischen (vgl. Theorien über Ideologie),

dieses Imaginäre stellt eine Realität eigener Art dar. In ihr erlebt sich das Individuum als handelndes Subjekt, in ihr stellt sich das handelnde Individuum als »in Ordnung« vor. Und es muss diese Vorstellung vor den andern aufrechterhalten, mag sie auch immer nur ganz »unmoralische« Interessen begleitende Vorstellung sein. In der politischen Moralform leitet das Individuum seine Handlungen aus höheren Grundsätzen ab. In diesen Grundsätzen oder -werten wiederum »existiert« das Gemeinwesen real-imaginär unter Verhältnissen, die jeden gegen jeden richten. Steht in diesen Vorstellungen die Wirklichkeit auch Kopf und ist der Zustand der Gesellschaft mystifiziert, so stellen diese Mystifikationen doch eine reale Funktion und Macht der Vergesellschaftung dar. Brecht behandelt sie durchaus im Sinne ihrer Zweideutigkeit, als Medium des Ringens der gesellschaftlichen Kräfte, wenn auch ständig unterlegt vom absolut unmoralischen Profitmachen.

12. Grosser Stil der Öffentlichkeit und politische Moral — gegen beide ideologischen Mächte verstösst UI in den Augen der traditionellen Elite und des Kleinbürgertums, aber zugleich zeigt ihn Brecht diese Mächte, gegen die er verstösst, auch bedienen. Er organisiert die Vorstellung seines Handelns öffentlich im Grossen Stil und in der Form der Moral. Er legt diese Mächte aus, organisiert sie um. Mit andern Worten: Der UI muss auch als Tui gezeigt werden (vgl. dazu Brechts Tui-Kritik). Im Gogher Gogh aus dem »Kongress der Weisswäscher« hat Brecht diesen Aspekt ausgearbeitet. Er sollte bei der Inszenierung sorgfältig hervorgehoben werden. Aktuell ist für uns dabei — und zwar aus der politischen Situation einiger entwickelter kapitalistischer Gesellschaften — die populistische Verdichtung »populär-demokratischer« Elemente mit den Formen staatlich garantierter Klassenordnung (vgl. Laclau 1979 und Projekt Ideologie-Theorie 1980): Der Starke Mann spricht die (umfunktionierte) Sprache des Volkes.

13. Gangster und Grosser Stil nebst politischer Moral sind die extrem entgegengesetzten Pole, in denen die Individuen sich normalerweise in der Ordnung stabilisieren. Der eine Pol repräsentiert das Offizielle, Angestrebte, der andre das Ausgegrenzte. Brecht destabilisiert diesen ordentlichen Gegensatz. Die Extreme hören bei ihm auf, einander polar auszuschliessen. Dadurch destabilisiert Brecht Haltungen, die durch diese positiv-negativ-Anordnung stabilisiert werden. »Verbrechen« und Idealisierung zeigt er als zusammengehörig. In diese Extreme ist das Gemeinwesen durch die Klassenherrschaft zersetzt. In ihnen erhält sie sich.

Aber wieder gilt: Wer so denkt, wem sich das Feld derart in's Weiss der öffentlichen Moral und in's Schwarz des Verbrechens aufteilt, der ist zugleich Antifaschist und ziemlich hilflose Beute des Faschismus. Wieder ist auf diese Widersprüchlichkeit zu achten und das Ringen um den An-

spruch dieser Un/Ordnung aufzunehmen, um ihn in Richtung auf demokratische Handlungsfähigkeit zu entwickeln.

14. Es gibt kein Schicksal in diesem Stück. Der Aufstieg des UI wird als *aufhaltsam* dargestellt. Die Handlungsfolgen sind daher keine Folgen historischer Tableaus. Ihre Logik ist die einer Untersuchung auf dem Theater. Die Gemüsehändler von Chicago äussern die Hoffnung, die von Cicero würden es dem UI zeigen? — Sofort folgt die Probe aufs Exempel. »Hoffnung« erweist sich als schönes Wort dafür, andre für die Demokratie kämpfen lassen zu wollen. Nur, dass sofort gezeigt wird, dass auch diese andern andre für die Demokratie kämpfen lassen wollen.

Die Dramaturgie des Stückes ist eine des Zeigens, und es ist eher ein Experimentalstück, in welchem das Theatralische des Alltags und der Politik einer der Untersuchungsgegenstände ist. Alle traditionellen Genrebezeichnungen führen demgegenüber in die Irre.

15. Was als Schwäche eines Stückes über den »Nationalsozialismus« erschien, kann jetzt als Stärke verstanden werden. Das Stück untersucht Bedingungen des Untergangs bürgerlicher Demokratie im Würgegriff von Kapitalkonzentration und Krise und im Aufstieg des Starken Mannes. Dafür gibt es mehr als genug aktuelles Material. Allerdings sitzen die Clarks und Mulberrys auch heute an so einflussreicher Stelle, dass sie unangenehm werden können, wenn man ihre Machenschaften ins Rampenlicht der Bühne rückt.

Die Verlagerung der Handlung in die USA hat zudem, angesichts des Spiels mit dem atomaren Weltbrand, grausige Aktualität erhalten. Vielleicht erinnert man sich auch der Staatsstriche, die vom Fruchtetrust (»Vereinigte Früchte«) der USA betrieben worden sind. Und erinnert sich etwa jemand nicht an die Lockheed-Skandal-Kette? Und was gibt der Nachruf, gehalten im Grossen Stil vom ehemaligen Nazi, jetzigem Staatsoberhaupt, auf einen ehemaligen Antifaschisten nicht alles her, wenn man Anschauungsmaterial für die Aktualität des UI-Stücks sucht! Nicht zuletzt der Möchtegern-Starke-Mann, Vertreter der Herrschaft und der Trusts, die aus seinem Munde in der Sprache des Volks zu sprechen versuchen. An Aktualität — leider! — kein Mangel!

Man kann die politische Aktualität des Stückes zusammenfassend so charakterisieren: Es kann — durch vergnügliche Untersuchungen an einem Material grausiger Möglichkeiten — dazu beitragen, dass der Abstieg der bürgerlichen Demokratie nicht zum Untergang der Demokratie schlechthin wird, sondern dass die demokratischen Errungenschaften der bürgerlichen Herrschaft in einer neuen Demokratie aufgehoben werden können.

### Anmerkungen

- 1 Ursprünglich für's Programmheft der Tübinger UI-Aufführung von 1980 geschrieben und dort gekürzt veröffentlicht.

- 2 Diese Auskünfte entnehme ich »einigen das Stück betreffenden Aufzeichnungen aus dem Nachlas«, die Elisabeth Hauptmann der Ausgabe der Stücke von 1958 hinzugefügt hatte. In Band 4 der Gesammelten Werke von 1967, wo der »Aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui« abgedruckt ist (S. 1719ff.), sind diese »Aufzeichnungen« nicht aufgenommen. Im folgenden wird zitiert nach Band IX der »Stücke« (Berlin/DDR 1958, S. 183ff.). Die Textfassung in GW 4 enthält demgegenüber zwar einige Verbesserungen, diese berühren jedoch die zitierten Passagen und unsere Interpretation nicht. Da im folgenden nach Szenen zitiert wird, ist für die Benutzung von GW 4 folgender Hinweis zu beachten: Die Szene 2 von 1958 wurde 1967 in Szene 1a umnummeriert, die weiteren Szenen entsprechend.
- 3 Dass Dogsborough als Schankwirt gestaltet wird, deutet darauf hin, dass in dieser Figur der ehemalige Schankwirt Friedrich Ebert mit dem General Hindenburg verdichtet ist, was das historische Material betrifft. Für das Demonstrandum des Stücks wäre es ablenkend, auch noch die Komplikationen des Gegensatzes Ebert/Hindenburg in die Handlung umzusetzen. (Beim Namen Dogsborough mag auch Shakespeares Dogsberry aus »Viel Lärm um nichts« Pate gestanden haben.)

### Literaturverzeichnis

- Bathrick, David, 1975: Ein Ui kommt nach Cicero, in: Brecht-Jahrbuch 1975, hrsg. v. J. Fuegi, R. Grimm u. J. Hermand, Frankfurt/M.
- Brechts Tui-Kritik, 1975: Argument-Sonderband AS 11, Berlin/West
- Laclau, Ernesto, 1979: Faschismus und Ideologie, in: Argument 117, Berlin/West
- Projekt Ideologietheorie, 1980: Faschismus und Ideologie. Material-Studien. Argument-Sonderband AS 60, Berlin/West.
- Theorien über Ideologie, 1979: Projekt Ideologie-Theorie. Argument-Sonderband AS 40, Berlin/West.
- Wekwerth, Manfred, 1967: Notate. Frankfurt/M.

Henning Rischbieter

### Zum »Lesebuch für Städtebewohner«\*

Das Gedicht Nr. 8 aus dem Lesebuch für Städtebewohner ist kein Lied, keine Ballade, keine Impression, es ist eine Anrede: ein anonym bleibender Sprecher äußert sich zu einer anonym bleibenden Mehrzahl von Menschen. Die Anrede dient der Desillusionierung, Träume sollen fahren gelassen werden, auf die Unverbindlichkeit mütterlicher Verheißungen, auf die Nichterfüllung von Aufstiegshoffnungen wird ätzend aufmerksam gemacht. Dieser Desillusionierung dienen die ersten acht Verse des Textes. Vom »Aber« des neunten Verses: »Aber legt euch ordentlich ins Zeug« wird der enttäuscht, der nach der Desillusionierung der ersten acht Verse nun eine Wendung zum Besseren erwartet: die so eingeleiteten weiteren sechs Verse stellen vielmehr Forderungen auf an die, die desillusioniert sind — Forderungen, die Desillusionierung anzunehmen, sich



ins Zeug zu legen, sich zusammenzunehmen, in der Küche, wo man gerade noch geduldet ist, das ABC zu lernen, und zwar das ABC der Unterwerfung und Erledigung, welches heißt: Man wird mit Euch fertig werden. Nur dieses Einverständnis mit der eigenen Unterdrückung und Auslöschung erscheint sinnvoll.

Nicht aber etwa das Nachdenken über Gegenargumente: denn die Angeredeten, heißt es, zweite Phase der Desillusionierung im 15. und 16. Vers, werden gar nicht gefragt werden zu ihrer Unterwerfung. Sie sind, wissen wir schon, in der Küche geduldet, nicht aber an der Tafel der Herrschenden, denn — so sagt Vers 17 — die Esser sind vollzählig. Sie dulden keinen mehr an ihrer Seite, sie, die Ausbeuter, benötigen nur noch Auszubeutende: oder, mit den Worten des 18. Verses: »Was hier gebraucht wird, ist Hackfleisch.« Das Unterwerfungs- und Ausbeutungsverhältnis, in das Gedicht Nr. 8 einübt, spielt also da, wo es metaphorisch wird, von Essern und vom Hackfleisch spricht, mit dem Kannibalismus als dem bildlichen Ausdruck für ein doch wohl industriekapitalistisches, industriegroßstädtisches Unterwerfungs- und Ausbeutungsverhältnis. Menschenfresser sitzen an der voll besetzten kapitalistischen Tafel. Die ihnen fronen, die Proletarier, dienen ihnen dadurch zur Nahrung. Dem wohl aus dem Kommißjargon stammenden Ausdruck: aus jemandem Hackfleisch machen, ihn zusammenschlagen, zu willenlosem Material zu zermatschen, diesem Ausdruck gibt Brecht den kannibalischen Hintersinn, indem er ihm mit den Essern, den breit und lückenlos Tafelnden (das alte Bild für herrscherliche Fülle und Macht) in Verbindung bringt.

Gegenüber dieser finsternen und kompakten Vision muten die in Klammern nachgestellten letzten beiden Verse, Nr. 19 und 20 (»Aber das soll euch / nicht entmutigen«) wiebarer Hohn an. Selbst Mutlosigkeit, heißt das, lohnt sich nicht mehr angesichts der totalen Unterwerfung und Ausbeutung, die hier als Selbstverständlichkeit nicht gefordert, sondern als unausweichlich angekündigt wird. Die Totalität der irdischen, urbanen Hölle umschließt die Angeredeten. Brecht variiert, wenn er ihnen durch den anonymen Sprecher seines Gedichtes jegliche Illusionen austreibt, den Dante, der über das Tor zu seiner (allerdings jenseitigen) Hölle die Worte setzt: »Ihr, die ihr hier eintretet, laßt alle Hoffnung fahren.« Brecht variiert den Dante da, wo er alltagsprichwörtlich geworden ist.

Gedicht Nr. 8 aus dem »Lesebuch für Städtebewohner« weist keine Reime auf, es ist schwer, einen Rhythmus oder gar ein Metrum der Verse nachzuweisen. Äußerstenfalls kann man von einer gewissen Dominanz der Drei- bzw. Vierhebigkeit (drei bzw. vier betonte Silben pro Vers) sprechen, aber der Versuch, diese Drei- bzw. Vierhebigkeit zu betonen, führt eher zur Verunklärung des gedanklichen Vorgangs.

Man hört auch bei einem solchen Versuch, zwischen stärker und schwä-

cher betonten Silben zu unterscheiden, daß das formale Prinzip dieses Textes eher in der Syntax, im Satzbau, weniger in der Silbenabfolge steckt. Dem lehrhaften Charakter des Textes entspricht solche Dominanz der Syntax ja auch weit besser. Fast immer decken sich in diesem Text Satz, Vers und Gedanke: »Was Eure Mutter euch sagte« (Nebensatz Vers 3); »das war unverbindlich« (Hauptsatz Vers 4); »Laßt Euren Kontrakt in der Tasche« (Hauptsatz Vers 5); »er wird hier nicht eingehalten« (Hauptsatz Vers 6); »Laßt nur Eure Hoffnung fahren« (Hauptsatz Vers 7); »daß ihr zu Präsidenten ausersehen seid« (Nebensatz Vers 8). Zwei Ausnahmen von diesem Prinzip finden sich am Anfang und am Schluß des Textes. Vers 1 enthält den Hauptsatz und den ersten Teil des Nebensatzes: »Laßt Eure Träume fahren, daß man mit euch« — danach wird durch das Versteuern der Verlauf des Nebensatzes unterbrochen und der Rest als zweiter Vers markant und die Ausnahme unterstreichend nachgeliefert: »Eine Ausnahme machen wird.« Die höhnische Schlußbemerkung, der eine knappe Satz »Aber das soll euch nicht entmutigen!«, ist markanter und gespannter gemacht durch den Bruch in zwei Verse: »Aber das soll euch / Nicht entmutigen!«

Wichtig ist zu beobachten, daß in einem andern Falle ein zweigliedriger Satz, ein Satzgefüge, doch in einen Vers eingeschlossen bleibt, nicht durch ein Versende gebrochen wird. Auf die beiden einzigen rein jambischen dreihebigen, dadurch besonders konzisen Verse, »Ihr werdet nicht gefragt. / Die Esser sind vollzählig«, folgt nämlich als dadurch fast tonlose, also allzu selbstverständliche Zeile: »Was hier gebraucht wird, ist Hackfleisch.« Die Zäsur durch ein Versende hätte hier unnötig und falsch dramatisiert, ja monumentalisiert: »Was hier gebraucht wird / Ist Hackfleisch.« Stattdessen die gleichmäßig graue Bekundung und erst danach, im höhnischen Ausklang, die stauende, aufmerksam machende Zäsur mitten im Satz: »Aber das soll euch / Nicht entmutigen.«

Die formale Kraft des Lyrikers Brecht hat sich in diesen der Prosa nahen Versen ganz in die gedankliche Klarheit und Nüchternheit und in die syntaktische Gelenkigkeit zurückgezogen. Sie beweist sich gerade in der Bändigung ans Trockene und Banale. Der Gestus des schonungslos belehrenden, des schnöde Einübenden verlangt nach alldem.

Soweit der Versuch, den Text Nr. 8 aus dem »Lesebuch für Städtebewohner« als ein isoliertes, für sich stehendes Gebilde zu betrachten. Dieser Versuch ist unvollständig, ja unzulässig, wenn er nicht ergänzt wird durch die Betrachtung des ganzen, aus zehn Gedichten bestehenden Lesebuchs — und darüber hinaus durch andere Gedichte Brechts aus den Jahren vor und den Jahren nach der Entstehung des Zyklus. Schon die bisher als höhnisch besiegelnd interpretierten beiden Schlußverse »Aber das soll euch / Nicht entmutigen«, haben einen offeneren Sinn, wenn man bemerkt, daß auch den andern Gedichten des Lesebuchzyklus solche

in Klammern gesetzten ironischen Schlußwendungen angehängt sind.

Sie distanzieren den Leser vom Text, den Angesprochenen von dem Zustand, der ihm verkündet wird. Im Zusammenhang der zehn Gedichte des Lesebuchs betrachtet, ist die Nr. 8 der Tiefpunkt der Aussichtslosigkeit, ein Konzentrat der Hoffnungslosigkeit. Die zehn Gedichte sind Anreden an Leute, die in die Stadt kommen. Sie sind Aufforderungen zur Anonymität, Gesichtslosigkeit (Gedicht 1, Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof), Einübungen in die Überflüssigkeit (Gedicht 2, Wir sind bei dir in der Stunde, wo du erkennst / daß du das fünfte Rad bist), Verdrängung der Väter (Gedicht 3, Du mußt nicht leben / Du darfst nicht gewesen sein). Sie zeigen Beispiele der erfolgreichen Anpassung: im Gedicht 4 weiß eine Frau, was sie braucht (von Zeit zu Zeit einen Mann) und erklärt, daß sie für das Mittlere sei, im 5. Gedicht wird dies Thema verschärft: eine Hure berichtet, daß und wie sie überlebt, daß ihr, die sie ein Dreck ist, alle Dinge zum besten dienen müssen, und daß sie weiß, »ich / komme herauf und bin der harte Mörtel, aus dem / Die Städte gebaut sind.«

Ihrer Selbstgewißheit kontrastiert der Mann aus Gedicht 6, der die Straße hinunter geht, und alle wissen, daß er schon verloren ist (ein Opfer der Ausbeuter, der Gangster — wer weiß). Im siebten Gedicht wird die Flucht in die Anonymität nicht mehr als nötig, sondern auch als möglich gepriesen, dann folgt unsere Nr. 8, daraufhin das einzige der zehn Gedichte, das nicht bloß numeriert, sondern auch überschrieben ist — und zwar so: »Vier Aufforderungen an einen Mann von verschiedener Seite zu verschiedener Zeit.« Es ist die Geschichte eines Abstiegs, denn die Angebote an den Mann sinken sozial ab: vom Heim über die Stube und die Schlafstelle zum stundenweise nur zu benutzenden Bett bei der Hure. Oder handelt es sich um eine Belehrung darüber, daß man bei Angeboten nicht zu lange warten sollte? Verhaltensweisen von Städtebewohnern werden also vorgeführt, indem Verhaltensmaßregeln gegeben werden. Aus der Anonymität des Man und Euch, aus der Mehrzahl der Angeredeten und der Mehrzahl der die Angeredeten Bedrohenden tritt das Gedicht Nr. 10 in das, was man im Kirchenjargon die personale Beziehung nennt: »Wenn ich mit dir rede« — aber dem bedingungsweisen »wenn« folgt auch gleich die Dusche: — »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 Nächsterne, durch deine besondere Artung / unbestechliche / Deiner Schwierigkeiten überdrüssige) / Die du mir nicht zu erkennen scheint.«

Da, wo das lyrisch sprechende Ich also direkt gegen ein Du, den Zuhörer oder Leser, antritt, da verbirgt es sich endgültig, definiert sich als die Stimme der Wirklichkeit selber, befestigt die in den Gedichten vorher er-

gangenen Aufforderungen zur Anonymität, zur Einübung in die Unterwerfung und schließlich zur Erkenntnis. Die nachgestellte Poetologie des Zyklus ist dessen schärfste Zuspitzung.

Von den zehn Gedichten des Zyklus sind mindestens fünf (die Nummern 2, 3, 7, 8 und 9) in den Jahren 1926 und 1927 entstanden, als Brecht noch keine dreißig Jahre alt war und versuchte, nach den Anfangserfolgen der Jahre 1923 und 1924 im vertrauten München, nun im fremden Berlin, der wirklichen Großstadt, Fuß zu fassen. Veröffentlicht wurde der ganze Zyklus zum ersten Mal 1930 im zweiten Heft der Versuche, zwischen der Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« und dem »Badener Lehrstück vom Einverständnis«. Die knappste und für mich zugleich einleuchtendste Charakterisierung des Lesebuchs hat Walter Benjamin in den dreißiger Jahren formuliert: »Die Stadt erscheint in diesem Lesebuch als Schauplatz des Daseins und als Schauplatz des Klassenkampfes. Das eine ergibt die anarchistische Perspektive, die den Zyklus mit der 'Hauspostille' verbindet, das andere die revolutionäre, die auf die nachfolgenden 'Drei Soldaten' weist.«

In der Lyrik des jungen Brecht, des achtzehn- bis fünfundzwanzigjährigen, erschienen die Städte so wie Baudelaires Paris und Georg Heyms Berlin als untergangsreif.

Beim jungen Brecht heißt es: »Den Städten ist sicher ein Ende gesetzt. Nachdem sie der Wind aufrißt und zwar: jetzt« (GW 8, 128). Oder unter dem Titel »Über die Städte«: »Unter ihnen sind Gossen / in ihnen ist nichts, und über ihnen ist Rauch. / Wir waren drinnen. Wir haben nichts genossen. / Wir vergingen rasch. Und langsam vergehen sie auch.« (GW 8, 215).

Im »Lesebuch für Städtebewohner« dagegen wird das Fortdauern der Städte, der städtischen Zivilisation, der kapitalistischen Erwerbs- und Ausbeutungsweise vorausgesetzt. Es gibt sogar die Chance, sagt die Hure, zum Mörtel zu werden, aus dem die Städte gebaut sind. Das urbane System, das den frühen baalischen Brecht zum zynischen Nichtstun, zur Blasphemie und Betrachtung seines Untergangs veranlaßte, ist im Lesebuch statisch, dauerhaft, allumfassend geworden. Das bitter und spöttisch schwärmende baalische Ich ist verschwunden, die Reime, Assonanzen, farbglühenden Eigenschaftswörter der frühen Brechtschen Gedichte sind vergangen. Der Didaktiker Brecht tritt im Lesebuch in einer ersten, noch überspannten Form als höhnischer Einweiser auf. Er verweigert seinen forciert kalten Sätzen jegliche Wärme und Freundlichkeit. Im Prozeß der Entwicklung Brechts vom anarchischen, baalischen, zynischen Überschwang seiner Jugend zur humanen, solidarischen Klassizität der späten Werke ist mit dem Lesebuch die Übergangsphase erreicht: verbissener Anti-Individualismus, Einübung ins Anonyme und Kollektive, Einverständnis mit der Entselbstung. Der blasphemische Materialismus der frü-

hen Gedichte ist verlassen, der dialektische Materialismus der späteren Werke noch nicht erreicht — das Lesebuch gehört in die Phase des behavioristischen Materialismus: die Verhältnisse machen den Menschen, der nichts besseres tun kann, als im Kampf um die notwendige Anpassung an diese Verhältnisse der Vorderste zu sein.

Was eben begrifflich behauptet wurde, läßt sich belegen im Vergleich. In der Hauspostille, der kanonischen Sammlung der frühen Gedichte, findet sich auch ein Anredegedicht. Es bildet das Schlußkapitel und wendet sich, so der Titel, »Gegen Verführung«: »Laßt Euch nicht verführen! / Es gibt keine Wiederkehr / Der Tag steht in den Türen / Ihr könnt schon Nachtwind spüren: / Es kommt kein Morgen mehr.«

Dies die erste Strophe dieses strikt und beherzt antimetaphysischen, lebenstrunkenen und doch auch (Walter Benjamin hat es so genannt) schütterten, mit Brüchen und Leerstellen versehenen Gedichts. Seine letzte (4. Strophe) beginnt, als gelte es, vorweg die Zwänge des Gedichts Nr. 8 aus dem Lesebuch abzulehnen: »Laßt euch nicht verführen / Zu Fron und Ausgezehr«.

Es findet aber noch keine ökonomische oder politische Argumentation für die Ablehnung von Fron und Ausgezehr statt, sondern eben nur die antimetaphysisch-stoische Feststellung: »Was kann euch Angst noch rühren / Ihr sterbt mit allen Tieren / Und es kommt nichts nachher.«

Hier existiert nur das lyrisch-anarchische Ich und seine Genüsse. Die Städte und ihre Fron liegen weit. Der Tod ist nah, das Leben aber »ist am größten«, denn: »es steht nicht mehr bereit«.

Der Appell gegen Verführung ist mindestens fünf Jahre vor dem Gedicht Nr. 8 (»Laßt eure Träume fahren«) geschrieben. Etwa vier Jahre später, 1930, ist in einem der Lieder des Stücks »Die Mutter« vom Lernen des ABC die Rede. Anders als im Gedicht Nr. 8 handelt es sich nicht um ein metaphorisches ABC, nicht um das Grundgesetz »Man wird mit euch fertig werden«, sondern um das konkrete ABC, dem Grundtatbestand der Schrift. Im vorrevolutionären Rußland lernen sozialistisch organisierte Arbeiter Lesen und Schreiben, eignen sich Waffen im Klassenkampf an und singen: »Lerne das Einfachste, für die deren Zeit gekommen ist / ist es nie zu spät! / Lerne das ABC, es genügt nicht, aber lerne es! / Laß es dich nicht verdrießen, fang an! / Du mußt alles wissen / Du mußt die Führung übernehmen!«

Hier wird von einer keineswegs mehr anonymen Gruppe ein du — jeder von ihnen — angedredet, wird aufgefordert — nicht zur Unterwerfung, sondern zur Führung. Und am Schluß der »Mutter« gibt es einen Song, der sich von Fragen über Antworten zu Imperativen bewegt. Hier sind die Esser nicht mehr vollzählig, die in der Küche sollen sich nicht mehr willenlos zu Hackfleisch machen lassen, die Totalität der kapitalistischen Hölle auf Erden ist aufgebrochen, die Dialektik der Klassenschich-

tung und Klassenkämpfe in Bewegung geraten.

Die Lage erkennen, heißt jetzt, diese Bewegung erkennen und in sie eintreten, heißt kämpfen: »An wem liegt es, wenn die Unterdrückung bleibt? An uns. / An wem liegt es, wenn sie zerbrochen wird? / Ebenfalls an uns.«

Die Einordnung des »Lesebuchs für Städtebewohner« in den widerspruchsvollen Zusammenhang der Brechtschen Entwicklung — bedeutet das, den poetischen und philosophischen Wert des Zyklus zu relativieren, heißt das, die zehn Gedichte zum alten Eisen legen?

Große Gedichte — die aus dem »Lesebuch für Städtebewohner« gehören dazu — haben Weite. Sie antworten verschieden auf verschiedene Zeiten. Für Brecht, als er sie schrieb, sind sie Exerzitien gewesen, Einübungen in Anonymität und Einverständnis mit Anonymität — ein Vorgang nicht ohne sadomasochistische Komponente. Walter Benjamin berichtet, daß das Lesebuch gleich nach 1933 schon anders aufgefaßt wurde: er teilt mit: »Arnold Zweig hat gelegentlich gesagt, diese Gedichtfolge habe in den letzten Jahren einen neuen Sinn gewonnen. Sie stelle die Stadt vor, wie der Emigrant sie im fremden Land erfährt.« Benjamin stimmt Zweig zu: »Das ist richtig«, und schränkt seine Zustimmung ein: »Man soll aber nicht vergessen: der Kämpfer für eine ausgebeutete Klasse ist im eigenen Land ein Emigrant.« Benjamin weist dann darauf hin, daß gerade die Kommunisten die letzten Jahre der Weimarer Republik als Krypto-Emigration erfahren haben, »sie war auch eine Vorform der Illegalität.« Die Anweisungen zur Anonymität im Lesebuch erschienen Benjamin jetzt wie die Anweisungen für illegale Untergrundkämpfer.

Für Brecht selbst stellte sich der Anonymitätszwang der Emigration in verschärfter Weise, als er nach 1940 in Hollywood auf dem Markt der Filmproduktion versuchte (nach seinen eigenen Worten) »Lügen zu verkaufen«. Seine Verhaltensweise beschreibt er im Gedicht jetzt folgendermaßen: »Angesichts der Zustände in dieser Stadt handle ich so: / Wenn ich eintrete, sage ich meinen Namen und zeige / die Papiere, ... / Wenn ich schweige, gebe ich meinem Gesicht / Einen Ausdruck der Leere, damit man sieht: / Ich denke nicht nach. / So / Erlaube ich niemanden, mir zu glauben. Jedes Vertrauen / Lehne ich ab. / Dies tue ich, weil ich weiß: Der Zustand dieser Stadt / Macht zu glauben unmöglich.«

Brecht, schon in den zwanziger Jahren Kriminalromanleser, hat in den Hollywood-Jahren sicher die Romane von Hammett und Chandler gelesen, vielleicht auch die Verfilmungen dieser Romane und andere Gangsterfilme der Schwarzen Serie gesehen, der Filme, die geprägt sind von dem stillen oder grinsenden Gesicht, dem vorgebeugten Gang, der zuckenden Stirn Humphrey Bogarts. Ist das »Lesebuch für Städtebewohner« nicht auch ein Brevier der Einübung in die undurchdringlich-gefährliche Anonymität als Schutz erfordernde Verbrechens- und Verbre-

cherwelt dieser Schwarzen Serie? Der Bezug auf das rätselhaft risikoreiche, unvermutet tödliche kapitalistische System ist in die verworrene, tödliche Dramaturgie der Bogartfilme aufgegangen, in ihr formal aufgehoben, so wie in das ganz andere poetologische System des Lesebuchs.

Schließlich: heute Brechts »Lesebuch für Städtebewohner« lesend, ist man genötigt zu erwägen, ob diese Gedichtsammlung nicht den Millionen Gastarbeitern als bitteres Exerzitium zu verordnen wäre, — zur Einübung in ein System, von dem ihre Mütter nichts wußten, das ihnen Kontrakte bietet, auf die nicht immer Verlaß ist, das ihnen ein Heim nicht, eine Stube vielleicht, wahrscheinlich aber nur eine Schlafstelle bietet — ein System, dessen ABC auch und wieder für diese Gastarbeiter lautet: »Man wird mit euch fertig werden.« Sollen wir uns salvieren, indem wir die drei denkwürdigsten, knappsten Verse aus dem Lesebuch für Städtebewohner zitieren? Sie lauten: »Und nicht schlecht ist die Welt / Sondern / Voll.«

### Anmerkung

- Das *Lesebuch für Städtebewohner* wird zitiert nach Bertolt Brecht, Gedichte 1, Suhrkamp Verlag 1960.

Thomas Rothschild

## Dialektik von Trauer und Hoffnung

### Zur Aktualität von Brechts Lyrik am Beispiel von Wolf Biermanns Vertonungen

Es ist Mode geworden, Bertolt Brecht unzeitgemäße Kopflastigkeit vorzuwerfen. Der Kult des »Feeling«, des Mythos und des Irrationalen hat auch in der Literatur seine Opfer gefunden. Gedankenscharfe wird als Gefühlsarmut, argumentative Präzision als Mangel an künstlerischer Mehrdeutigkeit gewertet.

Demgegenüber läßt sich die Auseinandersetzung mit dem Irrationalismus geradezu als Gebot der Stunde fordern. Freilich ist Mißverständnis vorzubeugen, die diese Auseinandersetzung erschweren. Skepsis gegenüber verkrusteten Dogmen und statischen Erklärungssystemen ist nicht gleichzusetzen mit jenem aktuellen Gefühlskult, der einhergeht mit ausgeprägter Aggressivität jeglichem diskursiven Denken gegenüber. Es ist ein Unterschied, ob gegen kanonisierte Scheinargumente (und insbesondere deren Auswirkung in der politischen Praxis) angegangen wird

oder gegen Vernunftlösungen überhaupt. Immer wieder wird auch Irrationales und die Beschäftigung mit dem Irrationalen verwechselt. Nicht das Studium von Mythen ist irrational, die Mythen sind es. Irrational ist eine Vernunftgläubigkeit, rational eine intellektuelle Analyse von Glauben. Auch gibt es keine Dichotomie von Vernunft und Gefühl, wie von Vernunftgegnern gelegentlich suggeriert wird. Und es ist auch nicht wirklich Gefühl, wofür heute so wortreich plädiert wird. Mit dem angeliebten Begriff »Feeling« ist vielmehr Stimmung, Atmosphäre, Trance gemeint.

In diesem generellen Zusammenhang sind die modischen Angriffe auf Brecht zu sehen. Wer ihm vorwirft, er wäre veraltet, geht von der Annahme aus, die gegenwärtige Kulturproduktion wäre auf der Höhe der Zeit. Was aber, wenn es sich bei vielem, was literarisch heute geschieht, um einen Rückschritt hinter die Position von Brecht zurück handelte? Die These sei gewagt, daß selbst im Bereich des Theaters Brechts Arbeit eine zukunftsweisende Alternative zu der geschwätzigen spätbürgerlichen Selbstdarstellungs-Dramatik eines Thomas Bernhard oder eines Botho Strauß repräsentiert.

Die Betonung des Theaters wurde erforderlich, weil sich die Vorwürfe gegen Brecht auf sein dramatisches Werk konzentrieren. In der Ablehnung wird, wie einst in der Heroisierung, die lyrische Produktion im Vergleich mit der Theaterarbeit unterschätzt. Vielleicht hängt das damit zusammen, daß Brecht zwar eine große Zahl bedeutsamer Ausführungen zur Lyrik machte, aber kein geschlossenes, in sich kohärentes theoretisches Modell lieferte, wie er das fürs Drama tat. Dazu kommt, daß Lyrik sich nicht wie Theater in praktische Arbeit umsetzen läßt. Die Angriffe auf Brechts Stücke meinen stets auch seine Methode, die lange Zeit mehr und mehr kanonisierte Inszenierungsweise des Berliner Ensembles.

So hat Brechts Theater für die nachfolgenden Schriftstellergenerationen sehr viel offenkundiger Vorbildcharakter bekommen als seine Lyrik. Zwar gab es — insbesondere in der DDR — eine ganze Reihe von Dichtern, die sich über kürzere oder längere Zeit an Brechts poetischem Werk orientierten, ihm in einzelnen Fällen bis zum Epigonalen nacheiferten, aber im Bewußtsein der literarischen Öffentlichkeit schlug sich das nur als ein sprachlicher Gestus neben vielen — von Benn, W.C. Williams, Apollinaire oder Ungaretti herkommenden — nieder.

Zu den Autoren, die ihre literarische Sozialisation durch Brecht nicht verleugnen können, gehört Wolf Biermann. Daß er als Regieassistent am Berliner Ensemble arbeitete (insbesondere an der Inszenierung von »Die Mutter« mit ihren markanten, den Rahmen des Stückes mehr noch als sonst bei Brecht sprengenden Songs), daß er noch persönlich mit Hanns Eisler Bekanntschaft schließen konnte, ist dabei von eher anekdotischer Bedeutung. Entscheidender ist, daß für Biermann, ähnlich wie für viele



Linke seiner Generation, das politische und das ästhetische Denken in Brecht einen gemeinsamen Nenner fand.

Als eine Referenz an den Lehrer läßt es sich verstehen, wenn Biermann einen Zyklus von frühen Liedern »Die Buckower Balladen« betitelt. »Buckower Elegien« nannte Brecht seine 1953 entstandenen kurzen Gedichte, in denen sich eine ruhige Naturbetrachtung mit Reflexionen verbindet. Eine ungewöhnlich melancholische bis pessimistische Stimmung prägt diese Verse aus dem Todesjahr Stalins. Biermann hat später aus diesen Elegien »Beim Lesen des Horaz« zur Vertonung ausgewählt.<sup>1</sup>

Die bewundernde, aber nicht von der Ehrfurcht eines Untertanen gezeichnete Haltung dem Meister gegenüber verrät Biermanns Text »Herr Brecht«, der ironisch den Toten gegen seine eifrigen Nachlaßverwalter ausspielt. Hier wird deutlich, was Biermann mit Brecht (wie auch mit Eisler) im Sinne hat: nicht Archivierung, Verklärung zu leblosen Denkmälern, sondern produktive Weiterentwicklung. Im Lied vom Hugenottenfriedhof, auf dem auch Brecht begraben liegt, heißt es denn: »Wie nah sind uns manche Tote, doch / Wie tot sind uns manche, die leben«.

Deutlich spricht Biermann dieses unmittelbare Verhältnis zu Brecht, ohne den Umweg über seine staatlichen Inanspruchnehmer, in seinem Gedicht »Brecht, deine Nachgeborenen« an, das mit dem Titel des wohl am häufigsten zitierten Brecht-Gedichts spielt: »Brecht, deine Nachgeborenen / Von Zeit zu Zeit suchen sie / mich / heim«.

Dies alles ließe sich noch als die Anrufung eines großen Toten, als Beschwörung eines literarischen Ahnen klassifizieren. Wenn aber Biermann, der ja von Haus aus Dichter und nicht Komponist ist, beginnt, Texte von Brecht zu vertonen und zu singen, so belegt das doch immerhin das Vertrauen, das zumindest er in die aktuelle Kraft und Bedeutung dieser Texte hat. Denn es gehört ohne Zweifel Mut dazu, sich kompositorisch an Brecht zu wagen. Allzu mächtig und eindrucksvoll behaupten sich die Vertonungen Hanns Eislers und auch einige von Paul Dessau als das Optimum einer kongenialen Verbindung von Brechts Sprachkunst mit Musik. Wer angesichts solch gigantischen Vorbilds dennoch einen neuen Versuch macht, muß von der Wirkungsmöglichkeit und der Wichtigkeit der Texte außerordentlich überzeugt sein. Eine genauere Beobachtung von Biermanns Arbeit an Brechts Gedichten — seiner Modifizierung der Verse, seiner Vertonung, seiner akustischen Interpretation, seiner Placierung der Lieder zwischen anderen — gibt Aufschluß darüber, worin der Liedermacher die Aktualität Brechts erkannte.

Die erste Platte mit Biermann-Liedern, die nach seiner Ausbürgerung aus der DDR entstanden, enthält die Vertonung von Brechts Gedicht »Gegen die Objektiven«. Kurz nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten geschrieben, reflektiert es die Niederlage der Antifaschisten. Doch die konkrete historische Situation von 1933 wird mit keinem

Wort angesprochen. Skizziert wird vielmehr eine Konstellation, die sich in der Geschichte wiederholt: der Gegensatz zwischen den besiegten Kämpfern und den Objektiven, die sich heraushalten.

Biermann verfährt mit diesem Text bereits so, wie er es später mit anderen Brecht-Gedichten tut. Er ordnet den Worten nicht bloß sklavisch Töne zu, sondern ändert einzelne Worte ab, gruppiert sie um, ergänzt auch behutsam. Er läßt den Kontext sprechen, wenn auch noch nicht so beredt und so konsequent wie auf der späteren Platte »Hälfte des Lebens«. Mehrere Lieder auf der 1978 erschienenen LP »Trotz alledem!« bemühen sich um ein Verständnis für jene verzweifelten Jugendlichen, die man heute unterschiedslos Terroristen nennt. Die Platte entstand unüberhörbar unter dem Eindruck des vorangegangenen Herbstes mit seiner Sympathisantenhetze und den Law & Order-Parolen. Es liegt also nahe, in den Kämpfern gegen das Unrecht, die ihre verwundeten Gesichter zeigen, die irregeleiteten Idealisten aus dem Umkreis der RAF zu sehen, und in den Objektiven, die ja schon bei Brecht durchaus liebenswürdig als Freunde angesprochen worden, jene Linken, die den Kampf längst aufgegeben haben, die, wie es im Text heißt, »gesichert« sind. Von ihnen wird verlangt, daß sie wenigstens beschämt sein mögen.

Für diese Interpretation spricht die Tatsache, daß bei Brecht wie bei Biermann von Gewalt die Rede ist, die die Kämpfer ausüben und die gegen sie ausgeübt wird. Aber Biermann fügt »Gegen die Objektiven« nicht zwischen seine Songs zur Terror-Problematik, sondern zwischen sein umfangreiches »Deutsches Miserere« und seine aktualisierte Variante des 1848-Revolutionslieds »Trotz alledem!«, zwischen die vergleichende Charakterisierung der gesamtdeutschen Misere also und den realistisch eingeschwärzten Durchhalte-Hit. In diesem Zusammenhang sind die Kämpfer gegen das Unrecht schlicht jene Demokraten in der DDR und in der Bundesrepublik, denen der kalte Wind der Restauration ins Gesicht bläst. Es sind die Genossen, mit denen das vorangehende »Deutsche Miserere« endet, bei denen für Biermann Heimat ist. Brechts Rede von der Gewalt geht bei solchem Bezug freilich nicht auf. Und so ist es wohl legitim, beides zusammenzudenken: den gewaltlosen Kampf von Biermanns Genossen und (zumindest was den Anspruch angeht) den bewaffneten Kampf einer Ulrike Meinhoff zum Beispiel. Diese beiden Möglichkeiten hat Biermann bereits in seinem Lied »Chile — Ballade vom Kameramann« einander angenähert, wenn er in der letzten Strophe schließlich den Kampf »mit Knarre und Gitarre« verkündet.

Biermanns Eingriffe in Brechts Text sind geringfügig, aber bedeutsam. Mag die Änderung von »Bekämpfer des Unrechts« zu »Kämpfer gegen das Unrecht« im ersten Vers lediglich rhythmische Ursache haben, so ist der Tempuswechsel im dritten Vers entscheidend. Bei Brecht wird von den Objektiven gesagt, daß sie »in Sicherheit waren«: auch die Freunde,

die die Niederlage der Kämpfer als kalkulierbares Risiko einschätzten, waren nach 1933 nicht mehr in Sicherheit. Heute sind sie es tatsächlich immer noch. Es ist eine weitaus weniger gefährdete Position, von der aus in unseren Tagen die Niederlagen hingenommen werden.

Biermann arbeitet in seiner Vertonung und Interpretation den kontroversen Charakter des Brecht-Textes deutlich heraus. Auf der einen Seite sprechen die zu wenigen Kämpfer gegen das Unrecht, auf der anderen die ungeduldigen Zuschauer. Diesen Kontrast verstärkt Biermann, indem er Brechts Einschub »sagen sie« (nämlich die Objektiven) mehrfach wiederholt, solcherart betonend, daß die Unbeteiligten immer Worte und Phrasen finden, um sich über die erforderliche Beschämung hinwegzuschwindeln. Das mehrfache »sagen sie« decouvriert die unglaubliche Rationalisierung.

Die erste Strophe, die jene Situation, die im folgenden dialogisch aufbereitet wird, knapp skizziert, unterlegt Biermann mit einer lyrischen Melodie, der die Gitarre zögernd, trauernd folgt.<sup>2</sup> Die Kämpfer beginnen in der vierten Strophe mit eben dieser Melodie ihre Stellungnahme, während zuvor die Befürworter der Gewaltlosigkeit im Marschtakt sprechen. Hier sagt Biermann mit den Mitteln der kontrapunktischen Verwendung von Musik, was er viel später in seinem Nachruf für Rudi Dutschke ausspricht: daß die wirklichen Radikalen sanft sind.

Auch die Rede der Kämpfenden wechselt in den Marsch hinüber, der nun freilich die Entschlossenheit markiert, die Niederlage nicht als Beweis für die Berechtigung des Unrechts zu werten. Wo davon gesprochen wird, daß die Kämpfenden zu wenige sind, werden unüberhörbar Eislersche Töne angeschlagen und Reminiszenzen an »Die Mutter« wachgerufen, in der ja die Titelfigur auch die Notwendigkeit des Kampfes erkennt.

Wo schließlich die Zuschauer aufgefordert werden, wenigstens beschämt zu sein, nimmt Biermann den kämpferischen Ton zugunsten des lyrischen vom Anfang zurück, um danach die erste Strophe zu wiederholen.

Ist »Gegen die Objektiven« gekennzeichnet durch schrittweise Explizitheit der Argumentation, die dieses Gedicht mit den Lehrstücken gemeinsam hat und die manche Kritiker Brechts einen ungeklärten Rest vermissen läßt — wohingegen sich die Frage stellen und verneinen ließe, ob, was hier argumentativ vermittelt wird, bereits allgemeine Erkenntnis sei —, so hat das in Brechts Gesammelten Werken darauffolgende Gedicht zugleich aphoristischen und gleichnishaften Charakter. Ein unmittelbarer Zeitbezug ist aus diesem Sechsteiler »Was an dir Berg war« schwerlich herauszulesen.<sup>3</sup> Biermann beläßt dem Gedicht in seiner Vertonung den fragmentarischen Charakter. Zwar wiederholt er das letzte Verspaar mit einer Inversion, die Gitarrenbegleitung aber läuft ohne eigentliches Ende

aus: Was bei Brecht mit entgegengesetzter Wertung verstanden werden kann, bekommt durch Biermanns traurige Melodie eindeutig melancholische Bedeutung: der Verlust der Extreme, die Bequemlichkeit des Ausgleichs wird nunmehr unmißverständlich beklagt.

»Was an dir Berg war« befindet sich auf Biermanns Platte »Hälfte des Lebens«, auf der er zum größten Teil fremde Texte singt, die er allerdings höchst kunstvoll miteinander in Dialog treten, sich wechselseitig kommentieren, korrigieren und modifizieren läßt. So folgen aufeinander »Weltende« von Jakob van Hoddis, »Wie ich ein Fisch wurde« von Günter Kunert und »Beim Lesen des Horaz« von Brecht. Dreimal geht es da parallelhaft um die Sintflut. Die Endzeit-Vision des van Hoddis denunziert Biermann mittels eines übermütig kabarettistischen Schifferklaviers als die Illusion eines Bohémien: der Bürger, läßt er uns wissen, trägt längst wieder am spitzen Kopf den Hut. Ernster ist es ihm mit Kunerts Flut, die er mit einem Synthesizer sieben Minuten lang akustisch bedrohlich ansteigen läßt. Denn hier geht es um die Veränderung des Menschen, um die Schwierigkeit, nach Jahren der Anpassung an katastrophale Verhältnisse wieder human zu werden. Hierauf nun folgt das Gedicht Brechts aus den »Buckower Elegien«. Es hat jene Struktur, die Brecht insbesondere in der »Deutschen Kriegsfiel« häufig benutzte: zwei Gedanken werden unverbunden nebeneinandergestellt, dem Leser bleibt es überlassen, den Schluß zu ziehen. Biermann hat selbst gelegentlich Gedichte nach diesem Muster geschrieben, etwa den »Traum des General Ky«: »Zuletzt aber beschloß die Regierung ein Gesetz / daß alle ihre Menschen glücklich / sind!! // Zuwiderhandlungen / werden mit dem Tode bestraft // Bald / gab es wirklich nur noch / glückliche Menschen«.

Dem Gedicht »Beim Lesen des Horaz« fehlt zwar der elliptische Charakter vieler Gedichte aus der Svendborger Zeit, mit diesen aber teilt es den dialektischen Aufbau. Hierin liegt die ästhetische Aktualität von Brechts Lyrik — und Biermanns Auswahl, seine Behandlung der Texte wie die produktive Weiterführung der Methode in seinen eigenen Texten demonstrieren diese Aktualität: daß gesellschaftliche Erscheinungen in ihrer Widersprüchlichkeit gezeigt werden. Brechts Denkfigur ist die des zwar — aber (die nicht zu verwechseln ist mit dem liberal charakterlosen sowohl — als auch): zwar haben die Kämpfer gegen das Unrecht eine Niederlage erlitten, aber deshalb hat das Unrecht doch nicht recht; zwar dauert die Sintflut nicht ewig, aber wie lange dauert der Mensch. Das Gedicht »Beim Lesen des Horaz« verschreibt sich weder dem blinden Optimismus noch der lähmenden Resignation. Es vereint in sich vielmehr Hoffnung und Trauer. Beim Lesen von Brechts Gedicht hat man beides zugleich vor Augen. Beim akustischen Vortrag durch den Sänger besteht die Gefahr, daß das zuletzt Gesagte — die Trauer also — die Prämisse überwiegt. Dies bedenkend wiederholt Biermann den Anfang: »Selbst

die Sintflut / Dauerte nicht ewig.« Möglicherweise bedarf es auch heute der Ermutigung mehr als in jenen aufbaufreudigen Nachkriegsjahren, da das Gedicht entstand.

Billigen Optimismus freilich läßt, was Brecht beim Lesen des Horaz einfiel, nicht zu. Einem vertröstenden »Es wird schon alles wieder gut« steuert denn Biermann durch seine Interpretation entgegen. Dem hoffnungsvollen ersten Gedanken verleiht er einen nachdenklich ernsten Charakter. Den zweiten Gedanken aber, den er drei Mal mit jeweils verschobenem Akzent singt, beschleunigt er in einer Weise, daß er über eine fast tänzerische Zwischenstufe zuletzt den Gestus des Zorns und der Zurückweisung jedweder lügenhafter Beruhigungsformel erhält. Hier artikuliert sich die Ungeduld, die etwa bei den amerikanischen Schwarzen zur Formel »Freedom Now!« führte: Wir wollen das Ende der finsternen Zeiten noch erleben. Dem Ausbruch fügt Biermann eine kurze Pause an. Erst danach wiederholt er ruhig und mit trotziger Hoffnung, die doch durch den zweiten Gedanken des Gedichts mittlerweile relativiert ist, die Verse von der Vergänglichkeit der Sintflut. Die Dialektik dieses Liedes findet sich auch in Brechts bekanntem Motto aus den »Svendborger Gedichten« wieder, das Biermann ebenfalls vertont, wenn auch noch nicht auf Platte gesungen hat: »In den finsternen Zeiten / Wird da auch gesungen werden? / Da wird auch gesungen werden. / Von den finsternen Zeiten.« Diese Verse beziehen sich bekanntlich auf das Dritte Reich. Und so absurd es wäre, jene Epoche objektiv mit unserer deutschen Gegenwart gleichzusetzen, so kennzeichnend ist es für das subjektive Empfinden in dieser Gegenwart, daß Brechts Vierzeiler nicht bloß Biermann durchaus adäquat erscheint zur Beschreibung der Stimmung innerhalb der westdeutschen Linken der späten siebziger Jahre.

Vor rund zehn Jahren, als Hanns Anselm Perten an seinem Rostocker Theater Hans Bunge vom Brecht-Archiv die »Flüchtlingsgespräche« inszenieren ließ, wurde Wolf Biermann — auf Intervention von Peter Weiss, der ständig befragt wurde, was er denn für seinen Kollegen Biermann täte — ein Kompositionsauftrag erteilt. Das Lied durfte dann nicht aufgeführt werden. Aus dem Gedächtnis rekonstruierte Biermann nun für die Platte »Hälfte des Lebens« »Ziffels Lied«, das Bunge im Archiv gefunden hatte und das in der Brechtausgabe fehlt. Es sollte die Aufführung abschließen und so beginnen, daß Kalle und Ziffel zwei in einer Quinte gestimmte Biergläser durch Bestreichen des Randes mit dem nassen Finger zum Erklingen bringen. Gegen Ende sollte die Musik lauter und lauter werden und schließlich das Publikum aus dem Theater treiben.

Es erübrigt sich, die Aktualität von »Ziffels Lied« nachweisen zu wollen. Sie ergibt sich mit geradezu bestechender Offenkundigkeit aus Biermanns Biographie. Was Ziffel da im Bahnhof von Helsinki an die fern zurückgebliebenen Freunde in Deutschland adressiert, könnte wortwört-

lich von Biermann zu Freunden in der DDR gesprochen werden. Selbst die Kennzeichnung Deutschlands als das »Land der Heroen« und der darin zurückgebliebenen Freunde als »Stacheldrahtumzäunte« läßt sich mit einer Mühelosigkeit auf die DDR und ihre Bewohner übertragen, die beängstigend ist und nicht dadurch bedeutungslos wird, daß es sich um sehr allgemeine und ziemlich unspezifische Charakteristika handelt. Und global betrachtet hat auch Brechts Beschreibung der Welt als einer, die voll ist von Hungerkünstlern und Helden, die bebt vor der Diktatoren Groß, nichts von ihrer Gültigkeit eingebüßt.

Gleichsam das Stichwort »Diktator« aufnehmend, schließt Biermann an »Ziffels Lied« eine Passage des Sängers aus »Der kaukasische Kreidekreis« an. Der Text, bereits innerhalb des Stücks als Parabel vorgestellt, eignet sich natürlich besonders zur Übertragung auf unterschiedliche konkrete Sachverhalte. Vorausgesetzt ist lediglich die Konstellation von Großen, Mächtigen auf der einen Seite und Kleinen auf der anderen, eine historische Präzision würde der Parabel ihre Allgemeingültigkeit nehmen. In der Passage, die Biermann aus dem Stück-Kontext herauslöste, sind die Überlegungen, die Brechts »Ballade vom Wasserrad« füllen, auf ihre Essenz reduziert. Dreifach wird der Gedanke geäußert, einmal als Paraphrase des ursprünglichen Gedankens, dann als Übertragung in einen anderen semantischen Bereich. Biermann unterscheidet die drei Varianten wiederum musikalisch. Den ersten und dritten Teil akzentuiert er als Marsch, den mittleren verlangsamt er in schleppender Trauer. Um das Prozessuale zu verstärken, tauscht er in diesem Mittelteil ein Wort aus. Heißt es bei Brecht: »Die das Glück der Mächtigen nicht teilten / Teilen oft ihr Unglück«, so modifiziert Biermann: »Teilen jetzt ihr Unglück«. Wiederum steuert der Liedermacher dem resignativen Charakter des Textes durch einen nahezu pathetischen, kämpferischen musikalischen Schluß entgegen, als wollte er sagen: das muß aber nicht so bleiben. Auf der Plattenhülle notiert Biermann zu diesem Text »Persien!« und füllt somit die allgemeine Aussage Brechts (schon die Ersetzung des »oft« durch das »jetzt« zielt auf die Einmaligkeit) mit aktueller historischer Konkretheit.

Zu Brechts aphoristisch kurzen Gedichten, denen sich Biermann mit Vorliebe zuwendet, gehört auch das 1946 entstandene »Epitaph für M.«<sup>4</sup> Wieder ist es die historische Unbestimmtheit — Brecht wählt für die Widrigkeiten, die der Begrabenen begegneten, Tiervergleiche —, die eine aktuelle Ausdeutung erleichtern. Biermann singt diesen Vierzeiler (dem er den Titel und damit den Bezug auf eine Tote nimmt) im Anschluß an zwei Texte von Peter-Paul Zahl und Jürgen Fuchs, die zusammengenommen aus gesamtdeutscher Sicht die zermürbende Hilflosigkeit von Gefängnisgeschädigten formulieren. Diese beiden vorausgehenden Lieder füllen den Brecht-Text wiederum mit historischer Konkretheit. Es sind

nun die Bürokraten und Polizisten, die mit ihren Schikanen und ihren Gefängnissen als Wanzen auch jene noch auffressen, die mit größeren Übeln fertig wurden. So unzeitgemäß heute politische Gedichte und Lieder scheinen müssen, die auch noch die Niederlagen zu Siegen umstilisieren, so begrifflich ist der Spott, mit dem in Brechts Epitaph der Besiegte die Sieger wenigstens noch bedenkt. Biermann verstärkt diese spöttische Komponente durch einen tänzerischen Dreivierteltakt (der mit dem Blues zum Zahl-Text und dem schwindligen, zugleich lebenslustigen und zornigen *accelerando* im Fuchs-Lied kontrastiert), wobei die zwischen den Versen aufsteigenden und abbrechenden Gitarrenläufe die Ernsthaftigkeit, die hinter diesem Spott steht, suggerieren, ohne jedoch einen tragischen Ton anzuschlagen. Indem Biermann das ganze Lied wiederholt, beraubt er den Schluß wieder seiner Endgültigkeit. Der Rondo-Charakter vermittelt den Eindruck: solange dies gesungen werden kann, solange es wiederholt wird, ist es noch nicht wahr, bringt es nicht ins Grab.

Diese Dialektik von Trauer und Hoffnung läßt sich nicht nur in den von Biermann zur Vertonung ausgewählten, sondern in sehr vielen Texten Brechts wiederfinden. Sie macht die Aktualität dieser Gedichte zu einer Zeit aus, da angesichts zunehmender Repressionen die einen in resignative Anpassung und die anderen in ebenso eindimensionale kraftmeierische, selbstbetrügerische Euphorie verfallen. Neben den bisweilen allzu eindeutigen Antworten, die Brecht gibt, stehen eine ganze Reihe von Fragen, die er sich und seinen Lesern stellt und deren Beantwortung in veränderter historischer Situation stets aufs Neue versucht werden muß. Dafür bedarf es des Denkens. Daß er es nicht nur vorbildlich beherrschte, sondern bis auf den heutigen Tag bei seinen Lesern provoziert, gehört allen Moden zum Trotz zu Brechts Stärken.

### **Anmerkungen**

- 1 Die in diesem Aufsatz genannten Gedichte Brechts (bis auf Ziffels Lied, das sich nur auf der Hülle zu Biermanns »Hälfte des Lebens« findet) sind in den Gesammelten Werken in 20 Bänden, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1967, zu finden: Gegen die Objektiven (9, 492f.), Was an dir Berg war (9, 493), Beim Lesen des Horaz (10, 1014), Wenn das Haus eines Großen (5, 2015), Epitaph für M. (10, 942).
- 2 Aussagen über Charakter und Wirkung von Musik sind in der Regel entweder sehr pauschal oder nicht intersubjektiv überprüfbar. Auch der Autor dieses Aufsatzes ist also gezwungen, auf seine eigene Rezeption zu rekurrieren, die jeder Leser als Anstoß nehmen möge, sein eigenes Verständnis zu überprüfen. Eine denkbare empirische Untersuchung zur Semantik von Biermanns musikalischen Gesten, gleichsam eine Erstellung seiner kompositorischen Grammatik, die großen Aufwand benötigte, war im Rahmen dieser Arbeit leider nicht möglich. Es kann aber mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß verschiedene Publika unterschiedlich auf Biermanns Brecht-Vertonungen reagieren. So ist zu vermuten, daß sie aufgrund ihres eklektischen Charakters bei geübten Eisler-Hörern kaum entscheidende neue

Erkenntnisse hervorrufen werden; es wäre sogar denkbar, daß der geringe Innovationscharakter dieser Kompositionen (gegenüber den — allerdings immer noch wenig verbreiteten — schwierigeren Arbeiten Eislers oder auch Dessaus) für solch ein geschultes Publikum die Texte Brechts eher verbaut als neu beleuchtet. Ein junges Publikum aber, das mit Rock-Musik aufgewachsen ist, Eisler allenfalls durch das Einheitsfront- und das Solidaritätslied kennt, zu Biermann aber einen unmittelbaren Zugang findet, könnte jedoch auf diesem Wege durchaus zu einem adäquaten Verständnis Brechts gelangen. Dabei erscheint es wesentlich, daß die durchaus auch vorhandene emotionalisierende Wirkung von Biermanns Musik und Interpretation in den Dienst einer rationalen Erkenntnis und nicht eines unbestimmbaren »Feeling« gestellt wird.

- 3 Biermann erleichtert sich die Aktualisierung Brechts, indem er mit Vorliebe solche Texte auswählt, die sich durch historische Unbestimmtheit auszeichnen. Die Allgemeinheit ihrer Aussagen, die sich auf unterschiedliche geschichtliche Situationen übertragen lassen, könnte zu dem falschen Schluß führen, dahinter verberge sich ein ahistorisches anthropologisches oder strukturelles Weltbild. Es wäre natürlich auch ein ganz anderer aktualisierender Zugang zu Brecht denkbar, der gerade solche Texte sucht, in denen sich geschichtlich Spezifisches niederschlägt, um am jeweils Konkreten ein Bewußtsein von Geschichte und ihrer Veränderbarkeit zu fördern.
- 4 Eine genauere Ausdeutung dieses Gedichts bietet sich an, wenn man bedenkt, daß es Margarete Steffin gewidmet ist, die, dem Faschismus entronnen, eine Einreise nach Amerika in Sicht, nach der Ausreise aus Finnland 1941 in Moskau an Krankheit und Schwäche starb. Dieser Bezug dürfte freilich auch zur Zeit der Entstehung des Gedichts nur wenigen Lesern Brechts bekannt gewesen sein. Schon der Autor muß also auf eine generalisierbare Interpretation gebaut haben, und es ist nur legitim, wenn Biermann den Titel wegläßt.

Stefan Howald

## Notiz zu Brechts »Kriegsfibel«

Die Versuche, Brecht für die Gegenwart neu zu gewinnen, können, wie der vorliegende Band zeigt, zwei Wege beschreiten: entweder die bisher vorrangig und ausführlich diskutierten Begriffe und Produktionsbereiche von neuem kritisch sich aneignen, oder dann in Brechts breitem Werk bislang vernachlässigte Gebiete aufarbeiten. Letzteres soll hier in Form eines Hinweises auf Brechts »Kriegsfibel« unternommen werden.

Die »Kriegsfibel«, eine Zusammenstellung von 69 Fotografien, die Brecht im Exil während des 2. Weltkrieges gesammelt und mit kommentierenden Vierzeilern versehen hat, ist 1955 in der DDR erstmals erschienen.<sup>1</sup> Von der Brechtforschung ist sie bis heute kaum beachtet worden; selbst Spezialuntersuchungen zum lyrischen Werk begnügen sich mit



Kurzcharakterisierungen oder klammern sie ganz aus.<sup>2</sup> Einzig Reinhold Grimm hat 1969 einen Aufsatz darüber verfaßt, der 1978 nachträglich eine kleine Kontroverse gezeitigt hat (vgl. Grimm 1969, Wagenknecht 1978, Grimm 1978a, Grimm 1978b). Grimms Aufsatz ist ein Beispiel dafür, wie man Brecht nicht für die Gegenwart gewinnt, sondern ins literaturgeschichtliche Museum verbannt.<sup>3</sup>

Um das Werk angemessen verstehen zu können, ist vorerst die Kenntnis seiner Entstehungsbedingungen nötig (siehe zum folgenden Claas 1977, 72-107). Mit dem Exil ist Brecht ab 1933 nicht nur von seinen hauptsächlichsten Produktionsmitteln (Theater, Radio, Film) und seinem Publikum abgeschnitten, sondern ihm ist auch der direkte Zugang zum Material seiner literarischen Produktion erschwert: es fehlen ihm einerseits authentische Informationen zur sozialen Wirklichkeit Deutschlands, andererseits Kontakte mit der deutschen Muttersprache und ihren Idiomen. Die Gespräche mit andern Exilierten und die von Brecht intensiv verfolgten Radionachrichten sind dafür nur ein unzulänglicher Ersatz, umso mehr, als mit den deutschen Anfangserfolgen nach 1939 immer mehr Sender verstummen, die bisher unzensurierte Nachrichten, gar in deutscher Sprache, übermittelten. Im »Arbeitsjournal« läßt sich verfolgen, wie Brecht in dieser Situation zunehmend auf andere Materialien ausweicht. So beginnt er, seinen Notizen immer mehr Bilder aus Zeitungen und Zeitschriften mitzugeben. Im Frühsommer 1940 setzt er sich zudem, neben der Beschäftigung mit andern klassischen literarischen Formen, intensiv mit der griechischen Epigrammatik auseinander (siehe AJ 108; 121; 124; 127-130; dazu Wagenknecht 1978, 546-549). Zwar sieht er in der Produktion eigener Epigramme einerseits eine bloße Notlösung in einer Zeit, in der er an nichts Größerem arbeiten kann (AJ 108; 121), andererseits billigt er der Arbeit die Funktion einer »sprachwaschung« (AJ 124) zu, die nicht zuletzt erfordert und gefördert wird durch die Produktion von Gedichten für antifaschistische Radiosendungen und Flugblätter. In der gleichen Zeit notiert sich Brecht einige Überlegungen zur Leistung faschistischer Fotografie (AJ, 142) und kombiniert seinerseits in kritischer Absicht Illustriertenbilder miteinander (AJ, 136f.). Ebenfalls schon im Frühjahr 1940 müssen offenbar bereits die ersten mit Vierzeilern kommentierten Bilder vorliegen<sup>4</sup>; im »Arbeitsjournal« dokumentiert sind diese von Brecht später »fotoepigramme« oder »fotogramme« genannten Produkte erstmals am 15.10.1940 (AJ, 144f.). In den folgenden Eintragungen des »Arbeitsjournal« lassen sich von da an immer wieder Bilder finden, die später in der »Kriegsfibel« erscheinen (siehe AJ, 209; 283; 310; 425). Die Fotogramme entstehen dabei offenbar spontan, in dem Maße wie Brecht verwertbare Fotografien findet und aufbewahrt (Grimm 1969, 354). Am 20.6. 1944 heißt es schließlich im »Arbeitsjournal«:

»arbeite an neuer serie der fotoepigramme. ein überblick über die alten, teilweise aus der ersten zeit des kriegs stammend, ergibt, dass ich beinahe nichts zu eliminieren habe (politisch überhaupt nichts), bei dem ständig wechselnden aspekt des krieges ein guter beweis für den wert der betrachtungsweise. es sind jetzt über 60 vierzeiler<sup>5</sup>, und zusammen mit FURCHT UND ELEND DES DRITTEN REICHES, den gedichtbänden und vielleicht FÜNF SCHWIERIGKEITEN BEIM SCHREIBEN DER WAHRHEIT gibt das werk einen befriedigenden literarischen report über die exilszeit.« (AJ, 424)

Mit den Möglichkeiten der Fotografie für die praktizierte Betrachtungsweise hat sich Brecht beiläufig schon in einem andern der im Zitat erwähnten Exilwerke auseinandergesetzt. In den »Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit« weist er unter der dritten Schwierigkeit, »die Kunst, die Wahrheit handhabbar zu machen als eine Waffe«, die Auffassung des Faschismus als eine Naturkatastrophe zurück und merkt an:

»Aber selbst bei Naturkatastrophen gibt es Darstellungsweisen, die des Menschen würdig sind, weil sie an seine Kampfkraft appellieren.

In vielen amerikanischen Zeitschriften konnte man nach einem grossen Erdbeben, das Yokohama zerstörte, Photographien sehen, welche ein Trümmerfeld zeigten. Darunter stand 'steel stood' (Stahl blieb stehen), und wirklich, wer auf den ersten Blick nur Ruinen gesehen hatte, bemerkte nun, durch die Unterschrift darauf aufmerksam gemacht, daß einige hohe Gebäude stehengeblieben waren.« (GW 18, 228f.)

Ein solches Sehen, das sich nicht mit der oberflächlichen Faktizität des Abgebildeten begnügt, sondern in eingreifender Absicht nach darunterliegenden Widersprüchen und Triebkräften sucht, muß umso eher möglich sein für gesellschaftliche Katastrophen. Brecht liefert dafür in der »Kriegsfibel« einige Beispiele. Die Kanonen, welche hinter dem in einer Waffenfabrik stehenden Hitler aufgestellt sind, können sinnlich einprägsam als Disziplinierungsinstrument für dessen Zuhörer begriffen werden (Bild 23). Und die zerlumpten Schuhe des sizilianischen Bauern, der dem amerikanischen General Roosevelt den Rückzugsweg der Deutschen zeigt, weisen auf einen fortbestehenden Widerspruch unter der gegenwärtigen Interessenharmonie hin (Bild 49).

In diesen Fällen genügt es, wenn Brecht mit seinen Vierzeilern die implizit vorhandene Aussage der Fotografie verdeutlicht, sie zum Sprechen bringt. Dies nicht selten im strikten Wortsinn. So übersetzt Brecht etwa die tranceartige Haltung Hitlers im ersten Bild des Bandes in eine entsprechend traumhafte Verheißung über den künftigen Weg Deutschlands und legt sie Hitler selbst in den Mund (Bild 1).<sup>6</sup>

Freilich ist dies nur für eine Minderheit der Bilder möglich. Brecht muß ja für sein Werk auf vorgefertigtes Fotomaterial von Zeitungen und Zeitschriften zurückgreifen, dessen Funktion sich herkömmlich darin erschöpft, mit seiner vermeintlich untrügerischen Authentizität den Wahrheitsgehalt schriftlicher Berichte scheinhaft zu bestätigen.<sup>7</sup> Diese herr-

schende statische Darstellungsweise, die weder Ursachen noch Folgen des dargestellten Zustandes zu erkennen gibt, wird von Brecht teilweise durch die Kombination verschiedener Bilder aufgebrochen. So denunziert etwa die Fotografie eines toten Soldaten des deutschen Afrika-Korps diejenige des auf einen Sieg anstoßenden Feldmarschalls Rommel (Bilder 35 und 36); so kommentieren die Gesichter der geschlagenen deutschen Armee die früheren Abbildungen der siegreichen (Bilder 15 und 18 versus 61 und 64). Die »Kriegsfibel« ist denn auch, über den Zeitraum von 1939-1945 hinausgreifend und teilweise der chronologischen Ordnung widersprechend, planvoll inhaltlich aufgebaut. Sie wird kontrapunktisch eröffnet durch ein Bild Hitlers, dem eines deutscher Kriegsindustriearbeiter folgt. Die erste dargestellte Kriegshandlung ist nun nicht etwa der deutsche Einfall in Polen, sondern der spanische Bürgerkrieg, als Vorbereitung und zugleich erste Phase des Weltkrieges. Ebenso stellt Brecht einer kleinen Reihe von Porträts einiger Nazigrößen (Bilder 23 bis 30) dasjenige Gustav Noskes voran, um damit den deutschen Faschismus auch als Resultat der verhinderten deutschen Revolution kenntlich zu machen. Konsequenter sind ferner die Bilder sowjetischen Widerstands und Befreiungskampfes, die den verschiedensten Phasen des 2. Weltkrieges entstammen, einheitlich gegen Schluß des Bandes eingereiht und verleihen diesem also eine klare Perspektive.

Die statische Darstellungsweise der einzelnen Bilder hat dabei einen ihrer Gründe wie ihren Ausdruck in der Tatsache, daß in ihnen kaum je Angehörige verschiedener Klassen zusammen ins Bild kommen. Nach ihren Motiven läßt sich vielmehr eine deutliche Trennung vornehmen in solche Fotografien, die Herrschende — Nazigrößen und Generäle ebenso wie Regierungsmitglieder der westlichen Alliierten — darstellen, und jene, zahlenmäßig weit überwiegend, die Arbeiter, Soldaten oder die Zivilbevölkerung abbilden. Als drittes Motiv treten hinzu Landschaften und Städte. Zwar kann, wie oben gezeigt, die Kombination verschiedener Bilder einen gewissen Zusammenhang herstellen, doch bleibt dieser letztlich aufs erklärende Wort angewiesen. Die Funktion von Brechts Gedichten kann deshalb vorerst ganz allgemein begriffen werden als Vermittlung jeweils zweier Motivbereiche miteinander: die Vierzeiler erinnern angesichts der Herrschenden an die Beherrschten und umgekehrt, und sie zeigen die Städte und Landschaften als Stätten des Kampfes.<sup>8</sup>

Selbstverständlich nimmt Brecht dabei die Kampfallianzen des 2. Weltkrieges nicht unbesehen hin, sondern zeigt sie als bloß vorübergehende, weist auf die durch sie zwar zeitweilig überlagerten, aber dennoch fortwirkenden Klassengegensätze hin. In einer Arbeitsnotiz vom 22.1.1942 formuliert er:

»eigentlicher dienst der dialektik: einem das operieren mit widerspruchsvollen einheiten zu gestatten. dh nicht nur, relativistisch sein. die dialektik zwingt einen

ja gerade dazu, in allen prozessen, institutionen, vorstellungen den konflikt aufzuspüren und zu benützen (russisch-englische alliance, englisch-amerikanische alliance, deutsch-japanische alliance, sowjetdemokratie, torystategie usw usw). andererseits (zugleich) das einheitliche funktionieren der einander bekämpfenden klassen in nazideutschland usw.« (AJ, 254)

Exemplarisch wird dies in der »Kriegsfibel« an einem kleinen Block von 4 Fotogrammen (Nummern 11 bis 14) zur Situation in Frankreich 1940 durchgeführt. Bild 11 zeigt hungernde, in der Seine fischende Pariser während der deutschen Besetzung; Bild 12 hält die Erschießung eines Franzosen durch deutsche Soldaten fest; Bild 13 stellt Lion Feuchtwanger im französischen Internierungslager dar, und Bild 14 zeigt die Chefs der kollaborationistischen Vichy-Regierung, Pétain und Laval. Die Bilder 11 und 14 stellen also kontrastierend Angehörige der beherrschten und der herrschenden Klassen in Frankreich gegeneinander, die Bilder 12 und 13 zeigen Repräsentanten zweier Möglichkeiten deutschen Verhaltens gegenüber der Naziherrschaft. Im ersten Vierzeiler, zu Bild 11, führt Brecht nun in einer knappen, pointierten Behauptung die französische Niederlage, welche den Hunger des Volkes verursachte, sowohl auf Hitler wie auf den Verrat der französischen »Obern« zurück. Im nächsten Epigramm, zu Bild 12, wird diese Behauptung für die eine, die deutsche Seite differenziert, indem Brecht in Zeilen, die jenen des »Bericht über den Tod eines Genossen« aus der »Mutter« (GW 2, 879) ähneln, die Widersprüchlichkeit von Verständnis und Unverständnis für die Haltung der deutschen Soldaten festhält und ihnen zugleich in Bild 13 eine mögliche Alternative entgegensetzt. In seinem Vierzeiler zu diesem Bild greift Brecht allerdings nicht das Problem des deutschen Antifaschismus auf, sondern er thematisiert die Haltung der französischen Regierung dazu und entlarvt die Logik, nach der ein deutscher Antifaschist auch in Frankreich ins Konzentrationslager kommen muß. Damit wird zugleich eine Veranschaulichung des im ersten Vierzeiler behaupteten Verrats der französischen herrschenden Klasse gegeben. Im nächsten Fotogramm schließlich kommen deren Vertreter selbst ins Bild. In seinem Vierzeiler dazu faßt Brecht die zuvor in ihren Auswirkungen gezeigte politische Konstellation im besetzten Frankreich nunmehr ins Grundsätzliche zusammen:

»Mehr als die Deutschen hasst das Volk doch sie.

Sie sassen auf dem Dach mit vollen Hosen.

Mehr als die Deutschen fürchtend die Franzosen.

Herrschaft der Deutschen? Ja. Des Volkes? Nie.«

Solche Darstellung gleichsam verschütteter unterschiedlicher Klasseninteressen hat sich insbesondere im Fall des imperialistischen Aggressors Deutschland gegen einen übermächtigen Anschein zu behaupten. Bekanntlich hat Brecht während der ganzen Exilzeit sich immer wieder mit der Frage beschäftigt, warum in Deutschland die Nazi-Herrschaft so lange sich behaupten konnte, und darüber mit andern Exilierten, beispiels-

weise Thomas Mann, heftige Auseinandersetzungen geführt (siehe z.B. AJ, 265f.; 301-303; 383-389; 393; 408f.; 430; 434; 454f. u.a.). Auch in der »Kriegsfibel« versucht Brecht in einigen Vierzeilern, Erklärungsmomente für die Mitwirkung der deutschen Soldaten an den imperialistischen Raubzügen zu geben (Fotogramme 2, 8, 15). Zugleich aber formuliert er wiederholt die, schmerzhaft, Einsicht, daß das sowjetische Volk seinen Sieg über Deutschland auch im Namen des deutschen Volkes errungen habe (Fotogramme 54, 55, 60, 62). Gegenüber den skeptisch fragenden oder pointiert argumentierenden Gedichten der ersten Gruppe tritt dabei in den letzteren ein Moment der Klage stärker hervor.

Freilich handelt es sich dabei immer nur um Akzentsetzungen innerhalb eines ganzen Ensembles von Ausdrucksmitteln. Dies läßt sich etwa an den Fotogrammen 19 und 42 illustrieren, deren Bilder jeweils Vorbereitungen gegen einen Luftangriff zeigen: einmal die Londoner Bevölkerung in der U-Bahn und einmal eine Frau in Thailand in einem improvisierten Schutzloch. In beiden Fällen parallelisiert Brecht der realen Situation die Metapher vom »unten und oben« der Gesellschaft. Beide Epigramme zeigen, wie die in ihrer Aussagekraft scheinbar beschränkte Metapher sinnliche Präzision gewinnt, die kritische Benennung dennoch nicht ausschließt, und wie der Klage die Anklage entwachsen kann. Vor allem gegen Schluß des Bandes erscheinen denn auch einige Fotogramme, welche die Utopie einer Völkersolidarität und eines gemeinsam erkämpften Friedens formulieren. Dessen Bedingung bleibt freilich der Kampf gegen den Faschismus. Nicht zufällig endet deshalb die »Kriegsfibel« mit der für die Situation der BRD durchaus aktuellen Warnung vor dem Wiederaufleben faschistischer Umtriebe.

Indem sich in der »Kriegsfibel« Momente der Erklärung, der Entlarvung, der Klage und der Anklage zu einprägsamen Versinnbildlichungen verdichten, demonstriert sie eine praktikable Haltung gegenüber Faschismus und Krieg<sup>9</sup>; und sie demonstriert weiter eine kritische Haltung für den Umgang mit Bildmaterial.

## Anmerkungen

- 1 Diese Ausgabe entspricht der von Ruth Berlau zusammengestellten Originalvorlage im Nachlaß des Bertolt-Brecht-Archivs. Eine frühere, in Einzelheiten veränderte Zusammenstellung hat Reinhold Grimm im Nachlaß Karl Korschs entdeckt (jetzt in der Houghton Library in Harvard); siehe Grimm 1969, S.351-355.
- 2 Siehe Witzmann 1964, S.24; Lerg-Kill 1968, S.198; Hecht u.a. 1969, S.142; Kersten 1973, S.68f.; Marsch 1974, S.293; Rastegar 1978, S.157. Weder in Knopfs Forschungsbericht (Knopf 1974), noch in einem so spezifischen Buch wie dem von Schwarz (Schwarz 1978) wird die »Kriegsfibel« auch nur erwähnt. Kolportiert wird dagegen häufig, auch von Büchern allgemeineren Charakters, die sich mit der Kriegsfibel ansonsten inhaltlich nicht auseinandersetzen, die Behauptung, daß Brecht mit seinem Werk in der DDR wegen

- pazifistischer Tendenzen auf Widerstände gestoßen sei (siehe Kesting 1959, S.135; Esslin 1970, S.134; Lerg-Kill 1968, S.285, Anm.78; Ewen 1970, S.435; Marsch 1974, S.293; Völker 1976, S.166). Ursprung und Wahrheitsgehalt dieser von den genannten Büchern jeweils ohne Beleg voneinander abgeschriebenen Information konnten von mir nicht überprüft werden. Belegt ist dagegen der Skandal, den das Werk 1978 in der BRD verursachte. Bis zu diesem Zeitpunkt lagen zwar die Vierzeiler der »Kriegsfibel« als Anhang in den Gesammelten Werken vor (GW 10, 1035-1048), aber ohne die zugehörigen Bilder; und dies, obwohl das vollständige Werk 1973 nach wie vor auf der Planungsliste des Suhrkamp-Verlags gestanden hatte (siehe Wagenknecht 1978, S.544, Anm.8). Zum Jubiläumsjahr konnte sich der Suhrkamp-Verlag nicht nur zu keiner neuen Ausgabe entschließen, sondern er versuchte darüber hinaus, den geplanten Nachdruck durch den Frankfurter Verlag 2001 gerichtlich zu unterbinden. Erst auf eindringliche Vorstellung des Eulenspiegel-Verlags hin, des Lizenzinhabers aus der DDR, gab Suhrkamp seine Obstruktion auf (siehe Behn 1978, S.47).
- 3 Als grundsätzliches Interesse formuliert Grimm: »Dem einigermaßen Geschulten jedenfalls vermag die Vorstellung von den 'Hieroglyphentafeln', die es zu entziffern gelte, nicht bloß Zusammenhänge der gegenwärtigen Gesellschaftspolitik, sondern noch ganz andere, um Jahrhunderte zurückliegende der europäischen Geistesgeschichte zu eröffnen. Gemeint ist der Bereich der *Emblematik*.« (Grimm 1969, S.356) Grimms Aufsatz verliert sich denn auch über weite Strecken in nichtssagenden Vergleichen zwischen Brecht und der barocken Emblematik. Grimms Interpretationspraxis, die von der Sache ablenkt auf den Gedanken von der Sache hin und dabei (im vorliegenden Fall) den Marxismus noch ein bißchen auf das Christentum zurückführt, ist schon an anderer Stelle kritisiert worden (siehe Haug 1976, S.16, Nachtrag). Solche Betrachtungsweise wird von Wagenknecht in seiner Replik auf die Spitze getrieben, wenn er die scholastische Frage aufwirft, ob es sich bei Brechts Werk um marxistische Emblematik oder marxistische Epigrammatik handle. Auf brauchbare Einzelbeobachtungen in den beiden Aufsätzen wird in den folgenden Anmerkungen jeweils hingewiesen.
  - 4 siehe Wagenknecht 1978, S.548, der sich auf das Bertolt-Brecht-Archivverzeichnis abstützt.
  - 5 Die gedruckte Fassung der »Kriegsfibel« besteht aus 69 Fotografien. Die von Grimm eingesehene erste Fassung enthält, bei gleicher Gesamtzahl, 5 Fotografien über Amerika, die später eliminiert wurden. Mit »über 60 vierzeiler« ist damit 1944 der Großteil des Materials schon beisammen. Einige weitere Fotografien kommen nach der endgültigen Niederlage Nazi-Deutschlands hinzu.
  - 6 Zum Aspekt der 'sprechenden' Bilder siehe Wagenknecht 1978, S.551.
  - 7 »Die ungeheuerere Entwicklung der Bildreportage ist für die *Wahrheit* über die Zustände, die auf der Welt herrschen, kaum ein Gewinn gewesen: Die Photographie ist in den Händen der Bourgeoisie zu einer furchtbaren Waffe *gegen* die Wahrheit geworden. Das riesige Bildmaterial, das tagtäglich von den Druckerpressen ausgespien wird und das doch den Charakter der Wahrheit zu haben scheint, dient in Wirklichkeit nur der Verdunkelung der Tatbestände. Der Photographenapparat kann ebenso lügen wie die Schreibmaschine.« (Brecht: Zum zehnjährigen Bestehen der A-I-Z [1931], GW 20, 42f.). Siehe dazu Grimm 1969, S.356.
  - 8 Dies gilt selbst noch für solche Fotografien, die scheinbar bloß Charakterisierungen von Porträtierten bieten: die Eigenschaften der Nazigrößen werden immer mit Bezug auf deren öffentliche Wirksamkeit formuliert (siehe etwa die Fotografien 25 bis 27).

- 9 Behn schlägt vor, Material aus der »Kriegsfibel« beispielsweise für den Kampf gegen die Neutronenbombe einzusetzen (Behn 1978, S.47). Die Wirksamkeit eines andern Brecht-Gedichtes hat die Aktion »Mit Bertolt Brecht am 23. Mai in Bonn gegen Carstens« eindrucksvoll gezeigt (siehe dazu Gremliza u.a. 1979).

### Literaturverzeichnis

- Behn, M., 1978: Wird Brecht durch Suhrkamp erst schön? In: literatur konkret 2, S.46f.
- Brecht, B., 1967: Gesammelte Werke, Frankfurt/M. (zitiert: GW, Bandzahl, Seitenzahl).
- ders., 1974: Arbeitsjournal, Werkausgabe, Frankfurt/M. (zitiert: AJ, Seitenzahl).
- ders., 1978: Kriegsfibel, Frankfurt/M.
- Claas, H., 1977: Die politische Aesthetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar, Frankfurt/M.
- Esslin, M., 1970 (1962): Brecht. Das Paradox des politischen Dichters, München.
- Ewen, F., 1970: Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit, Hamburg.
- Gremliza, H., Kammrad, A., Schilde, U., Thomczyk, W., Wallraff, G., 1979 (Hrsg.): Bertolt Brecht, Der anachronistische Zug oder Freiheit und Democracy. Mit Bertolt Brecht am 23. Mai in Bonn gegen Carstens. Bilddokumentation, München.
- Grimm, R., 1969: Marxistische Emblematik. Zu Bertolt Brechts »Kriegsfibel«. In: Wissenschaft als Dialog. Studien zur Literatur und Kunst seit der Jahrhundertwende. Wolfdietrich Rasch zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Renate von Heydebrand und Klaus Günther, Stuttgart, S.351-379. — Auch in: Penkert 1978 (Hrsg.), S.502-542.
- Grimm, R., 1978a: Gehupft wie gesprungen. Eine kurze, doch notwendige Erwiderung. In: Brecht-Jahrbuch 1977, Frankfurt/M., S.177-183.
- ders., 1978b: Forcierte Antinomik. Zu Christian Wagenknechts 'Orginalbeitrag'. In: Penkert 1978 (Hrsg.), S.560-563.
- Haug, W.F., 1976: Zur Aktualität von Brechts Tui-Kritik. In: Brechts Tui-Kritik, Argument-Sonderband 11, Berlin, S.7-16.
- Hecht, W., Bunge, H., Rüllicke-Weiler, K., 1969: Bertolt Brecht. Sein Leben und Werk. Berlin (DDR).
- Kersten, P., 1973: Bertolt Brechts Epigramme. Anmerkungen zu einigen Kurzgedichten. In: text + kritik, Sonderband Bertolt Brecht II, München, S.66-73.
- Kesting, M., 1959ff.: Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg.
- Knopf, J., 1974: Bertolt Brecht. Ein kritischer Forschungsbericht, Frankfurt/M.
- Lerg-Kill, U.C., 1968: Dichterwort und Parteiparole. Propagandistische Gedichte und Lieder Bertolt Brechts, Bad Homburg.
- Marsch, E., 1974: Brecht-Kommentar zum lyrischen Werk, München.
- Penkert, S., 1978 (Hrsg.): Emblem und Emblematikrezeption. Vergleichende Studien zur Wirkungsgeschichte vom 16. bis 20. Jahrhundert, Darmstadt.
- Rastegar, N., 1978: Die Symbolik in der späteren Lyrik Brechts, Frankfurt/M.
- Schwarz, P.P., 1978: Lyrik und Zeitgeschichte. Brecht: Gedichte über das Exil und späte Lyrik, Heidelberg.
- Völker, K., 1976: Bertolt Brecht. Eine Biographie, München.
- Wagenknecht, C., 1978: Marxistische Epigrammatik. Zu Bertolt Brechts 'Kriegsfibel', In: Penkert 1978 (Hrsg.), S.543-559.
- Witzmann, P., 1964: Antike Tradition im Werk Bertolt Brechts, Berlin (DDR).

# DAS ARGUMENT

Argument-Vertrieb  
Tegeler Str. 6  
1000 Berlin 65



Eisler-Rezeption. Schönberg. Neue Sachlichkeit. Volkstümlichkeit. Theorie des musikalischen Materials. Musikalische Analysen: Massenlieder u.a.  
15,50; 12,80 f. Stud. (Abo: 12,80/11,-)



Filmmusik. Unterhaltungsmusik. Jazz. Hanns Eisler und Kurt Weill. Schönberg-Rezeption in der DDR. Konservative Musikpublizistik. Rezensionen.  
15,50; 12,80 f. Stud. (Abo: 12,80/11,-)



W. Haug: Ideologie/Warenästhetik/  
Massenkultur  
Thesen über Ideologie. Kritische Psychologie und Ideologie-Theorie. Thesen zur ästhetischen Erziehung.  
SH 33 4,00 DM.



X

**ARGUMENT-SONDERBÄNDE (AS)**  
**Die Taschenbuch-Reihe im ARGUMENT-Verlag**

de



- AS 35 Alternative wirtschafspolitik 1: Methodische Grundlagen — Analysen und Diskussionen
- AS 36 Stamokap-Theorie/Staat und Monopole (III). Hrsg. v. Werner Goldschmidt
- AS 37 Jahrbuch für kritische Medizin, Band 4
- AS 38 30 Jahre Bildungspolitik: Schule und Erziehung (VII)
- AS 39 Gulliver 6: Shakespeare inmitten der Revolutionen

# ARGUMENT-SONDERBÄNDE (AS)

## Die Taschenbuch-Reihe im ARGUMENT-Verlag

- AS 40 Projekt Ideologie-Theorie 1: Theorien über Ideologie  
AS 41 Forum Kritische Psychologie 5, hrsg. v. Klaus Holzkamp  
AS 42 Musik 50er Jahre, hrsg. v. Dietrich Stern  
AS 43 Projekt Automation und Qualifikation, Bd. IV: Automationsarbeit: Empirie (Bd. 1)  
AS 44 Eurokommunismus und marxistische Theorie der Politik  
AS 45 Frauenformen. Alltagsgeschichten und Theorie weiblicher Sozialisation, Hrsg. v. Frigga Haug  
AS 46 Gulliver 7: Literatur und Politik in Irland. Sean O'Casey  
AS 47 Materialistische Kulturtheorie — Alltagskultur — Kulturarbeit, Hrsg. v. W.F. Haug und K. Maase  
AS 48 Jahrbuch für kritische Medizin, Bd. 5: BdWi-Gesundheitstagung  
AS 49 Forum Kritische Psychologie 6: Handlungsstrukturtheorie, Hrsg. v. Klaus Holzkamp  
AS 50 Aktualisierung Brechts, Hrsg. v. W.F. Haug, K. Pierwoss, K. Ruoff  
AS 51 Sozialliberalismus oder rechter Populismus?  
AS 52 Alternative Wirtschaftspolitik 2: Probleme der Durchsetzung  
AS 53 Jahrbuch für kritische Medizin, Bd. 6  
AS 54 Materialistische Wissenschaftsgeschichte am Beispiel der Evolutionstheorie  
AS 55 Projekt Automation und Qualifikation, Bd. V: Gewerkschaften und Automationsarbeit (Empirie Bd. 2)  
AS 56 Alternative Umweltpolitik: Probleme, Aufgaben, Fronten in der Umweltdebatte  
AS 57 Gulliver 8: Commonwealth und Dritte Welt  
AS 58 Schule und Erziehung VIII: Die Wertfrage in der Erziehung  
AS 59 Forum Kritische Psychologie 7: Therapie, Hrsg. v. Klaus Holzkamp  
AS 60 Projekt Ideologie-Theorie 2: Faschismus und Ideologie, Materialstudien  
AS 61 Internationale Sozialismus-Diskussion: «Die subjektiven Kräfte des Sozialismus»

**Auswahl-Abo:** mind. 3 Bände des laufenden Jahrgangs. Abo-Preis pro Band 12,80 (statt 15,50), f. Stud. 11,- (statt 12,80) zzgl. 1,50 Versandkosten. GULLIVER, FORUM KRITISCHE PSYCHOLOGIE und KRITISCHE MEDIZIN - Abo: jeweils 2 Bände im Jahr zu Abo-Preisen!

Das Argument-BEIHFT '79 und '80: jeweils ca. 100 Besprechungen zu den wichtigsten wissenschaftlichen

Je 192 S., 15,50 DM (bzw. 12,80 DM) bzw. der AS: 12,80 bzw. 11,—

Wir liefern aus: W. f. Kongreß der  
Ausdrucksberater f. Argument/  
AS-Abonnenten: 1