

Brecht lesen – Gesichter und Aspekte

von Hans-Thies Lehmann

Es gehört keine besondere Prophetengabe dazu, ein erneuertes Interesse an Brecht in den kommenden Jahren vorherzusagen. Zum einen rückt der 70. Todestag des Dichters näher, sodass vom 1. Januar 2027 an Brecht „frei“ sein wird. Auch wenn die Zulassungspolitik der Erben schon etwas nachgiebiger geworden ist, lässt sich vorhersehen, dass ein unvoreingenommener Blick auf Brecht jenseits der orthodoxen Rezeption auf dem Wege ist.

Zum anderen ist gesellschaftlich und politisch viel in Bewegung geraten. Die politische Mentalität hat sich verändert. Neue politische Fronten sind aufgetaucht, eine verschärfte Kritik und Selbstkritik der (westlichen) Demokratien verbindet sich mit dem Gefühl, dass die eigene Verantwortung Europas und des Westens für die Katastrophen im Süden der Welt verleugnet wird. In dieser veränderten Lage tritt immer deutlicher hervor, dass längst vergessene Kategorien wie Kapital und Geldzirkulation, Bankenmacht und Ausbeutung wieder aktuell klingen. Das verbliebene Restvertrauen in die sogenannten Eliten ist mehr oder minder ruiniert. Immer weniger akzeptieren die Menschen die Tatsache des obszönen Reichtums einer kleinen Gruppe, der für diese eine unfasslich große Macht bedeutet, die keinerlei Kontrolle oder Legitimität unterliegt. Weltweit ist zu beobachten, dass die Formen der Repräsentation in die Krise geraten sind. Immer öfter geben große Menschenmassen auf den Straßen ihren Forderungen Ausdruck. Nicht undenkbar, dass die Empörung über einzelne Auswüchse umschlagen könnte in politische Empörung über das System. Zugleich ist zu beobachten, dass diese Empörung ebenso leicht in dumpfe Reaktionen wie in aufgeklärte Kritik münden kann. Was aber das Brechtsche Theater auszeichnet, ist gerade, dass es bei ihm nie um Auswüchse oder skandalöse Erscheinungen des Kapitalismus geht, sondern um den Kapitalismus selbst, die Art und Weise des menschlichen Zusammenlebens in einer Gesellschaft, in der sich die Menschen immer nur wesentlich als Konkurrenten begegnen, nicht – um einen seiner Schlüsselbegriffe zu nennen – als Helfer.

Wie Brecht und wie auch Heiner Müller, so wird der Beobachter deswegen auch heute nicht zu politischem Optimismus neigen. Der kluge Paul Valéry sagte, Optimisten schreiben schlecht; Heiner Müller spitzte zu, Optimismus ist Mangel an Information. Gleichwohl gibt es bei Brecht nicht nur das durchgreifende Bewusstsein von der Macht der Verhältnisse über den Einzelnen, sondern auch den Gedanken an ein *Subjekt*, das in jedem Moment in der Lage ist, das vollkommen Unerwartete, das Unkalkulierbare zu tun. Und wenn es eine basale, poetische und gedankliche Intuition Brechts gibt, eine *idée fixe* gewissermaßen, so war es das Wasser, das fließt, die permanente Veränderung, der Wechsel der Dinge. Sie steht im krassen Gegensatz zu Heiner Müllers zentraler Vorstellung, die das Steinernen war. Der Kontrast beider Dichter lässt sich zusammenfassen in der Variation, die Heiner Müller erdachte, zu jenem Satz Brechts am Ende der *Mutter*: „So, wie es ist, bleibt es nicht.“ Müllers Antwort lautete: „So, wie es bleibt, ist es nicht.“

Sammlung

Der Leser findet in diesem Buch Essays versammelt, die die jahrzehntelange, man kann sagen: lebensbegleitende Auseinandersetzung des Autors mit dem Werk Bertolt Brechts dokumentieren. Die Studien in ihrer Gesamtheit sollen dazu beitragen, immer noch virulente Vorurteile über Brecht zu revidieren und einen „anderen“ Brecht jenseits der politischen, literarischen und theaterästhetischen Klischees sichtbar werden zu lassen.¹

Im Zentrum steht naturgemäß Brecht der Theaterautor und Theaterdenker. Aufsätze zum Verhältnis von Fabel und Gestus und zu *Leben des Galilei* sowie zum Brechttheater in seiner Nachfolge anhand von *Arturo Ui*, einer der berühmten Inszenierungen des Berliner Ensembles, diskutieren Theorie und Praxis des epischen Theaters, um die Idee des Lehrendarin kritisch zu beleuchten. Die *Dreigroschenoper* und *Mahagonny* werden unter den Gesichtspunkten des Brechtschen Lebensthemas des Asozialen und des Surrealismus sowie der Idee der Verausgabung im Sinne Georges Batailles erörtert. Mehrere Aufsätze gelten den sogenannten Lehrstücken. Sie stellen heraus, dass es eher das Modell des – wie man eigentlich sagen muss – *Lernstücks* als die Techniken des epischen Theaters sein dürfte, was das Potential eines Theaters der Zukunft birgt, mit dem vielleicht die Zukunft des Theaters steht und fällt.²

Außerdem werden zentrale Aspekte des Werks wie das Vergessen, die mSexualität und der Tod thematisiert sowie die Beziehungen erörtert, die Brechts Werk zu markanten Positionen der zeitgenössischen Philosophie aufweist.

Viel Raum beansprucht der Lyriker Brecht. Das mag in einer Buchreihe, die sich der Theorie des Theaters

widmet, überraschen. Doch ist zu zeigen, dass nicht nur entscheidende Motive von Brechts Theater texts sich mit denen der Gedichte decken, sondern darüber hinaus die Theater texts ihre ganze abgründige Komplexität erst zu erkennen geben, wenn man sie mit den lyrischen Texten zusammenliest.

Erinnerung

Anfangen hat alles mit einem Satz. Als Schüler erblickte ich eines Tages Anfang der 1960er Jahre auf dem Buchrücken eines jener blassgelben schmalen Einzelausgaben von Stücken Brechts, die uns – vor dem Erscheinen der zwanzigbändigen hellgrauen Suhrkamp-Ausgabe – mit Brecht bekannt machten, im Fenster einer Bibliothek oder Buchhandlung der Bremer Innenstadt diesen Satz und war elektrisiert:

Daß da gehören soll,

was da ist,

denen,

die für es gut sind.

Elektrisiert vom Inhalt, der den jugendlichen Sinn für Gerechtigkeit ansprach; aber ebenso sehr formal durch das wundervolle kleine Stolpern in Syntax und Klang, „die für es gut sind“. Ein so schlagend einfacher Dreh, den der Deutschlehrer vermutlich moniert hätte. Meine Begeisterung war naiv. Noch wusste ich nicht zu würdigen, dass der Satz das (nicht nur) moralische Problem des Guten und des Gutseins nicht vom Individuum her aufwarf, sondern von der Frage des Eigentums her. Dass der Einzelne nicht intrinsisch thematisiert wurde, sondern von dem her, was er für „es“ bedeutet. Dass dementsprechend durchaus absichtsvoll Mensch, Technik und Natur in der Fortsetzung des Textes auf eine Ebene gestellt wurden, in dem es weiter heißt: „[...] also / Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen / Die Wagen den guten Fahrern, damit gut gefahren wird / Und das Tal den Bewässerern, damit es Frucht bringt.“ Humanität ist hier nicht in einem „Humanismus“ verankert, sondern Brecht denkt so, wie Marx seine Methode charakterisiert hat, als er formulierte: „Die Gesellschaft besteht nicht aus Individuen.“ Und: „[...] daß meine analytische Methode nicht von dem Menschen ausgeht, sondern von der ökonomisch gegebenen Gesellschaft.“³ Was wusste ich aber damals von „theoretischem Antihumanismus“! Erst viel später sollte ich bemerken, dass Brecht als Lyriker eine andere Vorstellung als die geläufige vom menschlichen Subjekt zu artikulieren längst schon fähig war, bevor er Marx studierte. Und dass sogar in diesem *Kreidekreis*, einem Stück, das vielleicht am meisten von allen dem Vorwurf rosarotgefärbter Didaxe für einen Märchensozialismus Nahrung gibt, eine verborgene Auseinandersetzung mit dem Sowjetkommunismus vorliegt.⁴

Drei Schwierigkeiten beim Lesen Brechts

Die Probleme, die einer Brechtlecture heute im Wege stehen, sind von dreierlei Arten. Das eine ist politischer Natur und lässt sich als ein Dilemma beschreiben: Will man den Texten gerecht werden, so führt ihre Untersuchung regelmäßig zu einer Problematisierung, einem Zweideutig- und/oder Zweifelhaftwerden ihrer scheinbar oft geradezu blendend klaren Aussage. Adorno sah hier deutlicher als viele Brechtphilologie: „Schwer zu eruieren, was auch nur der Autor im Galilei oder im Guten Menschen von Sezuan meint, zu schweigen von der Objektivität der Gebilde, die mit der subjektiven Absicht nicht koinzidieren“⁵, erklärt er und fährt fort: „die effektvolle Frage der DDR-Dramaturgie: was will er sagen? reicht eben hin, um angeherrschte Autoren zu ängstigen, ginge aber vor jedem Stück Brechts zu Protest, dessen Programm es schließlich war, Denkprozesse in Bewegung zu setzen, nicht Kernsprüche mitzuteilen; sonst wäre die Rede vom dialektischen Theater vorweg nichtig.“⁶

Besteht aber nach verbreiteter Auffassung nicht gerade in dieser Eindeutigkeit der Aussage der politische Sinn und das Gewicht der Texte? Soll man sich also blind stellen für die Mehrdeutigkeit und die politische Sinnstiftung retten? Oder lässt man der philologischen Erkenntnis ihre freie Bahn und riskiert mindestens den Anschein, man wolle den vielleicht am direktesten politischen Dichter der neueren Geschichte entpolitisieren? Die hier versuchte Beantwortung, wenn nicht Lösung des Dilemmas besteht in der These, dass das wirklich Politische der Kunst in der Form zu suchen ist, nicht in ihrer inhaltlichen Setzung. „Das wirklich Soziale in der Literatur ist: die Form.“⁷ Es folgt, dass die Interpretation auf die Form den größten Werk legen, also Formsemantik betreiben muss, dass zugleich die Beziehung der Texte auf das Politische niemals aus dem Auge verloren werden darf. Denn es gilt, noch einmal mit Adorno, auch umgekehrt: „[...] wer Brecht einzig seiner künstlerischen Meriten wegen würdigt, verfehlt ihn nicht weniger, als wer über

seiner Bedeutung nach seinen Thesen urteilt. „8 Das Interesse an Brecht heute muss also als zusammengesetzt, komponiert, aus verschiedenen Motiven gedacht werden: Es ist ohne den Wunsch nach einer wie auch immer „politisch“ vermeinten Praxis undenkbar, jedenfalls radikal verkümmert. Aber ebenso müsste es verkümmert heißen ohne das Interesse am Bruch in der Praxis, in der Theorie und zwischen Theorie und Praxis.

Die zweite Schwierigkeit: Der weltbekannte Brecht ist der übersetzte Theaterautor. Verhält es sich aber so, dass die Kunst gerade dieses Schriftstellers wesentlich darin besteht, dicht *neben* der Alltagssprache, oft nur um eine entscheidende Nuance von ihr abweichend, zu schreiben, so stehen allen Versuchen, diesen Stil der winzigen Abweichung vom Gewohnten und Gewöhnlichen in andere Sprachen zu übertragen, fast unüberwindliche Hindernisse im Weg. Oft fällt auch dem *nativespeaker* erst beim zweiten oder dritten Lesen auf, wo die unauffälligen Störungen versteckt sind, die die scheinbar klare Aussage ins Zwielfichtrücken. Es handelt sich um eine *Ästhetik des Wiederholens*. Bei einer Übertragung ist die Gefahr sehr groß, dass die Nuance auf dem Weg verloren geht, und es bleibt übrig: das Banale. Mit der Folge, dass der Ruhm des übersetzten Brecht dem Vorurteil weiter Nahrung gibt, seine Lehren seien so schlicht, wie ihre Formulierung oft klingt. Würde man, so möchte man pointieren, den Lyriker Brecht besser kennen, so hätte sich die Vorstellung des ästhetisch wie theoretisch simplen Lehrtheaters kaum verbreiten können. Keiner, der solche Gedichte schrieb, hätte so einfüchtig über das Theater denken können, wie es ein noch immer verbreitetes Vorurteil dem Dichter zu unterstellen beliebt. Leider haben auch eminente Brechtleser wie Adorno und Walter Benjamin es nicht vermocht, jener primitiven Vorstellung vom Lehrtheater Brechts den Boden zu entziehen: weder Adorno, der die glückliche Formel „Lehrstück als artistisches Prinzip“ fand und schon nach der Uraufführung *Mahagonny* die erste surrealistische Oper nannte; noch Benjamin, der schon in den 1930er Jahren bemerkte, dass der Kern von Brechts Theateridee mit Unterbrechung und Zäsur im Sinne Hölderlins zu tun habe. Gewiss gibt es in Brechts Oeuvre und in seiner Selbststilisierung Anhaltspunkte für die verflachende Auffassung von seinem Theater. Und es geht gewiss nicht darum, die Benutzung einer Oberfläche seiner Stücke für konkrete politische Zwecke einfach abzulehnen. Dass aber dies schlichteste, die gedankenloseste Auffassung von seinem Schaffen so bedrückende Vorherrschaft erlangen konnte, bedarf heute einer durchgreifenden Kritik.

Die dritte Schwierigkeit besteht darin, dass Brecht lesen heute mehr denn je bedeuten muss, sich von einer Einsicht leiten zu lassen, die sich in die Formel fassen lässt: Brecht ist mehrere. Der Fetisch der Signatur darf keinen Einfluss auf die Leseweise haben. Sehr unterschiedlich sind die Gesichter, die Brecht, das schreibende Subjekt der Texte, dem Leser präsentiert, zu schweigen von der biographischen Multitude, die die Person war und von der er selbst früh schon sagte: „Mein Gesicht hat viele Elemente von Brutalität, Stille, Schlawheit, Kühnheit und Feigheit in sich, aber nur als Elemente, und es ist abwechslungsreicher und charakterloser als eine Landschaft unter wehenden Wolken. Deshalb können viele Leute mein Gesicht nicht behalten (es sind zu viele“ sagt die Hedda).“⁹ Diese Feststellung lässt aber den ganzen Umfang der mit ihr verbundenen Probleme erst erkennen, wenn man hinzufügt, dass die Spaltungen, Widersprüche und Unvereinbarkeiten nicht nur zwischen den verschiedenen Gesichtern bestehen, sondern in jedem einzelnen der ineinanderfließenden Bilder auftauchen. Es handelt sich also nicht darum, dass man nur das „richtige“ Gesicht treffen muss und dann schon eine klare Ausdeutung des Gemeintem produzieren kann – die gesuchte Identität findet man nimmer. „*Wer immer es ist, den ihr sucht: ich bin es nicht.*“¹⁰

Fotogalerie

Gehen wir aber rasch die Galerie der Gesichter durch, auf die der Leser Brechts schon bei flüchtiger Bekanntschaft mit dem Werk trifft. Da ist der anarchisch erscheinende junge Brecht, der in Augsburg Expressionismus und Revolution – *Trommeln in der Nacht* – an sich vorübergehen ließ und einige seiner schönsten Gedichte schrieb, viele davon 1927 in *Bertolts Brechts Hauspostille* versammelt. Dann ist da der zweite Brecht, der der Neuen Sachlichkeit, den man von einer bekannten Fotoserie im Outfit eines Lederjackettrockers kennt, ein Bürgerschreck, dem nichts heilig war und der doch die Umfrage einer literarischen Zeitschrift bei Autoren, welches Buch sie am meisten beeinflusst habe, mit dem berühmten (und wahren) Satz beantwortete: „Sie werden lachen, die Bibel.“ Dann ist da Brecht Nr. drei, dem die *Dreigroschenoper* über Nacht Weltruhm beschert, der sich aber – statt einfach auf dieser Woge des Erfolgs weiter zu schwimmen – politisch engagiert und Stücke für die Schulmusik- und Arbeiterbewegung schreibt. Er studiert bei Karl Korsch und anderen Mitte der 1920er Jahre Marxismus und ergreift in den politischen Kämpfen Partei für die Arbeiter, gibt jedoch bei alledem nie ein anarchisch-nietzscheanisches Element des Denkens auf. Er interessiert sich für die Schulmusikbewegung, Theater für Schüler, Lehrlinge und Arbeiter. Zugleich entwickelt er zwischen 1928 und dem Gang ins Exil 1933 das radikale Modell eines ganz anderen Theaters, des sogenannten Lehrstücks. Für Aufführungen sucht er die nichtkommerziellen Institute ebenso wie das Badener Musikfestival. Und macht Medienexperimente, die heute ihre Fortführung im Theater bei Robert Wilson, Chris Kondek, Kris Verdonck, in Formen des Netztheaters wie bei Gob Squad oder schon der Wooster Group finden.

In einer eigentümlichen Spannung zu diesem revolutionären politischen Theatermann, den Ernst Bloch gar „Leninist der Schaubühne“ nannte, steht aber jener Brecht, der vierte in unserer Galerie, der Zeit

seines Lebens nicht Mitglied der Kommunistischen Partei wird. Die deutschen Kommunisten verwahren sich entschieden gegen das Theater, das er vor seiner Flucht aus Nazideutschland zu verwirklichen sucht.

Sie können – befangen in einer traditionellen Ästhetik, die beherrscht wird von der Ideologie des sozialistischen Realismus als Abbildungskonzept – mit Stücken wie der formal und inhaltlich unverdaulichen *Maßnahme* nichts anfangen. In den USA finden seine linken „Genossen“ für Brecht später den – nicht ganz unpassenden – Namen eines „Individualisten im Kollektivmäntelchen“. Und der DDR-Führung blieb Brecht nach der Rückkehr aus dem Exil stets verdächtig. Er hat sich nicht in Ostberlin niedergelassen, ohne seine österreichische Staatsbürgerschaft, sein Konto in der Schweiz, seine Publikationsrechte beim Suhrkamp Verlag in Westdeutschland gesichert zu haben. Soviel zum Thema des Vertrauens, das Brecht dem „sozialistischen“ Staat entgegenbrachte. Es war – das muss man so klar aussprechen – nur der Weltruhm, der Brecht einen gewissen Schutz geboten hat.

Dann ist da, um auf die Kunst zurückzukommen, der fünfte Brecht, der die großen Dramen schrieb, mit denen wir in der Schule bekannt werden, die berühmten Exempel des epischen Theaters: *Der kaukasische Kreidekreis*, *Der gute Mensch von Sezuan*, *Leben des Galilei*, *Mutter Courage*, *Herr Puntila und sein Knecht Matti* und *Schweyk im Zweiten Weltkrieg*. Zu selten machen sich gerade die Bewunderer dieser Stücke klar, dass sie, die als das Herzstück seines Theaterkonzepts und (keineswegs grundlos) als ein bedeutender Beitrag zum Welttheater gelten, das Produkt eines Lebens im Exil gewesen sind – verfasst von einem Autor ohne Publikum, von Kompromissen und Zugeständnissen gezeichnet. Kurz vor seinem Tod 1956 befragt, welches seiner Stücke er für ein Modell eines Theater der Zukunft hielt, nannte Brecht nach einem Bericht Manfred Wekwerths keines dieser großen Werke des epischen Theaters, sondern – „wie aus der Pistole geschossen“ – das Lehrstück *Die Maßnahme*. Das war sein umstrittenstes Werk, oberflächlich betrachtet eine Verherrlichung des Parteigehorsams, in einer Sprache, die viele an die antike Tragödie erinnerte, und das die Liquidierung eines jungen kommunistischen Agitators durch die eigenen Genossen zum Thema hat, als er deren revolutionäre Arbeit gefährdet.

Ein noch einmal anderer Brecht ist der, dem man in seinen letzten Lebensjahren zwischen der Rückkehr aus dem Exil und seinem frühen Tod mit nur 58 Jahren am 14. August 1956 begegnet. Er, das „Theatertier“, der ein Leben lang auf der Suche nach einem eigenen Theater gewesen war, hatte endlich eines bekommen: das Berliner Ensemble, das, nachdem es zuerst im Deutschen Theater zu Gast war, erst am 14. März 1954 in das Theater am Schiffbauerdamm eingezogen war. Kaum zweieinhalb Jahre blieben ihm also in diesem Haus für die Arbeit mit dem Berliner Ensemble, dessen beginnenden Weltruhm er gerade noch erleben

konnte. Aber diese kurze Zeit war überschattet von zunehmender Resignation über die gesellschaftliche Situation in der DDR. Die Verbitterung seiner letzten Lebensjahre, vielleicht sein früher Tod, haben wohl eine ihrer Ursachen in dem unaufhörlichen zermürenden Kleinkrieg gegen die Kulturbürokratie mit seinen Kompromissen und der Notwendigkeit, zäh um jeden Meter künstlerischen Freiraums kämpfen zu müssen. Eine Anekdote aus den letzten Lebensjahren berichtet davon, wie Funktionäre bei ihrem üblichen Kontrollbesuch der Generalprobe monierten, das Stück sei viel zu lang – schließlich müssten die Leute morgens zur Arbeit gehen. Brecht blickte einen Moment lang nachdenklich und soll geantwortet haben: „Sie haben Recht. Wir haben da ein Problem. Wir müssen offensichtlich die Arbeitszeiten ändern.“ Es gab auch Brecht den Staatsdichter, der höflich die offiziellen Anerkennungen hinnimmt und am 17. Juni 1953 nicht öffentlich Kritik übt. Allerdings schrieb er in einem Gedicht:

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?¹¹

Er gibt sich zu einem einzigen Lobgesang auf Stalin her, tituliert ihn aber in einem Gedicht als der „verdiente Mörder des Volkes“. Viel Aufhebens ist von solchen, die sich zum nachträglichen Richteramt berufen fühlen, von dieser „Anpassung“ gemacht worden, ebenso wie von dem schwierigen Thema Brecht und Stalin. Der Leser wird Ausführungen dazu finden, sei aber schon jetzt darüber informiert, dass der Verfasser dieses Buchs sich nicht aufgerufen fühlt – zumal aus einer politisch und materiell eher komfortablen Lage heraus –, über Brechts Statements, Handlungen, unterlassene Handlungen und Parteinahmen in „finsternen Zeiten“ im Ernst nachträglich persönlich-moralische Urteile zu fällen.

Theater der Alterität

Für Brecht stellt sich die Frage, wie man im Theater ein individuelles Schicksal, das persönlich ist, und zugleich die ganz unpersönliche historische, politische Entwicklung zur Darstellung bringen kann. Louis Althusser hat diese Spaltung thematisiert und mit Blick auf Brecht das Konzept einer Szene des Theaters als der Szene des Bewusstseins entwickelt, um das Materialistische des Brechttheaters erfassen zu können. Es besteht in der Erschütterung des ideologischen Bewusstseins, wie es Althusser theoretisch gefasst hat. Das Bewusstsein der Individuen ist ihm zufolge grundlegend „ideologisch“, es sieht die Welt dialektisch und „dramatisch“, im Licht menschlicher Beziehungen. Folgt man Althusser, kann man sagen, dass die Ideologie als ihren Kern exakt jenen anthropomorphisierenden Zugang zur Realität manifestiert, der für Lukács das Auszeichnende der ästhetischen Widerspiegelung ausmacht. Es wäre exakt das im Sinn der Moderne verfehlt Konzept, das dem Klassizismus, aber auch *mutatis mutandis* dem Realismus zugrunde liegt. Daher die furiose Polemik Brechts gegen Lukács in der sogenannten Expressionismusdebatte, die eigentlich eine Realismusdebatte gewesen ist.

Dieses dramatische oder – wie Althusser zuspitzt – „melodramatische“ Bewusstsein kann in seiner fundamentalen Inadäquatheit nicht anders als durch einen unversöhnbaren Bruch zur Darstellung kommen zwischen der Zeit des historischen Prozesses und der Zeit des individuellen Selbstbewusstseins. „Wir haben es mit Zeitformen zu tun, die sich nicht eine auf die andere zurückführen lassen.“¹² Sagen wir es mit einem Bild: der Wagen, den die Courage zieht, und Brechts Drehbühne. Diese Drehbühne funktioniert im Theater wie eine Art Objekt, das die gegenüber den Individuen rücksichtslose Bewegungsmacht der Geschichte selber symbolisiert, in dem und mit dem Mutter Courage „umgehen“ zu können glaubt. Sie ist ein wenig vergleichbar Mark Lammerts Mauer in Dimiter Gotscheffs Inszenierung der *Perser* des Aischylos, ebenfalls eine Art Symbol für den historischen Prozess.

Was zwischen Mutter Courages Bewusstsein und dem, was ihr widerfährt, geschieht, läuft nicht nach dem Modell einer dramaturgischen Widerlegung ab, die auf eine dialektische Negation bezogen wäre. Ihr letzter Satz, „Ich muß wieder in’ Handel kommen!“, hätte auch ihr erster im Stück sein können.

Vielmehr hat sich eine Kluft – und Althusser spricht öfter von der Stummheit dieser Diskrepanz – eine unausgesprochene Fremdheit aufgetan. Sie ist nicht vollständig in dem Begriff zu übersetzen. Es handelt sich um eine spezifische Alterität.

Als Heterologie oder heterologisches Prinzip bezeichnet man im engeren Sinn seit Heinrich Rickert die Auffassung, dass entgegen dem Prinzip der Dialektik schon erkenntnistheoretisch der Gegenstand des Denkens außerhalb des Logischen gedacht werden muss. Im Unterschied zu Hegel ist die Alterität als ein unsistierbares Sich-Verändern, also auf eine Weise immer auch als ein Ver-Enden gedacht worden, als ein

Heteron, das nicht nur als Fremdes dem Geist opponiert, sondern in ihm selbst als unaufhebbare Störung und Unterbrechung wirksam ist, also als eine vom Diskurs des Geistes uneinholbare Unterhöhnung seines Vermögens.

Es kommt nun darauf an, dass das Stück eine unauflösbare Andersheit der Zeit des historischen Prozesses und der Zeit der Individuen erkennen lässt. Das ist der dramaturgisch-theoretische Grund, warum Mutter Courage nichts lernt: weil das Selbstbewusstsein des Individuums nicht aus sich selbst, kraft seiner eigenen Dialektik zur Wahrheit gelangt. Wir sehen den Irrtum der Mutter Courage, aber wir sind, sagt Althusser, selbst nichts anderes als die Brüder der Bühnenfiguren. V-Effekt hin oder her: Wir identifizieren uns mit ihnen. Gerade weil und indem wir in Mutter Courage unser Spiegelbild erkennen, wird uns erfahrbar, dass wir in denselben Illusionen und Mythen gefangen sind wie die Bühnenfigur. Es geht gerade nicht darum, den Zuschauer als Schlaumeier zu etablieren, der – völlig zufrieden mit sich selbst – sich klüger als die Bühnengestalten dünken kann. Sofern Brecht das Publikum erziehen will, so ist diese Erziehung völlig falsch verstanden als eine Lehre von Einsichten. Nicht darum geht es bei der *Mutter Courage*, wie das Klischee es will, dass wir, das Publikum, die kluge Einsicht haben oder bekommen, die Mutter Courage fehlt.

Althusser spricht in geradezu poetischer Weise darüber, dass und wie sich das Theatererlebnis in seine eigene Person hinein fortsetzt:

Ja, [...] wir essen dasselbe Brot, haben die gleiche Wut, dasselbe Aufbegehren, dieselben Wahnvorstellungen [...], wenn nicht sogar dieselbe Niedergeschlagenheit angesichts einer Zeit, die von keiner *Geschichte* bewegt wird. Ja, wie Mutter Courage haben wir den gleichen Krieg vor der Tür und greifbar nah die gleiche schreckliche Verblendung,

die gleiche Asche in den Augen, die gleiche Erde im Mund.

Wir haben denselben Sonnenaufgang und dieselbe Nacht, wir streifen

dieselben Abgründe: unsere Unbewußtheit. Wir haben an genau derselben

Geschichte teil – und damit beginnt alles. Deshalb sind wir

selbst schon vom Prinzip her und von vornherein das Stück selbst;

und seinen Ausgang zu kennen, ist unwichtig, weil es immer nur in

uns selbst hineinführt, soll heißen: in unsere Welt. [...] Zu fragen

bleibt in der Tat also lediglich nach dem Schicksal dieser stillschweigenden

Identität, des unmittelbaren Sich-Wiedererkennens; was hat

der Autor daraus gemacht? Was machen die Schauspieler daraus, die

vom Werkmeister Brecht [...] angeleitet werden? *Was wird aus jenem*

*ideologischen sich-Wiedererkennen?*¹³

Mit dem Konzept der inneren Diskrepanz des Kunstwerks ist Althusser viel weiter gegangen als der größte Teil der Brechtphilologie, die den Charakter des Destruktiven – also gerade die Zerstörung der Selbstgewissheit im Zuschauer – immer wieder darauf zurückgeführt hat, dass „dahinter“ doch eigentlich die Lehre des Dogmatikers Brecht stehe, die er dem Zuschauer verpassen will. Es ist aber ganz falsch, in Brecht einfach den Rationalisten und Aufklärer zu erblicken, der nur eine Botschaft über die Bühne weiterreicht. Worauf es vor allem ankommt, ist die Sistierung des Urteils. Es kann nicht darum gehen, von der Warte des Wissens aus die Protagonisten zu verurteilen, deren Bild beim Autor Brecht unsicher bleibt.

Damit ist nicht gesagt, dass das Wissen nun in allen dialektischen Negationen stets fehlen muss. Bei Brecht erlaubt Althusser's Konzept, die spezifische innere Verdopplung vieler seiner Texte, etwa des *Galilei*, den wir

diskutieren werden, zu verstehen. Die innere Diskrepanz fasst zum einen das, was auch Brecht selbst formuliert: Im Kunstwerk wird ein Irrtum verhandelt, der (für den Zuschauer) als Irrtum widerlegt wird, also eine logische Operation. Zum andern das, was Brecht vielleicht weniger formuliert, als vielmehr in seinen Stücken realisiert hat: Die logische Operation wird von einer ästhetischen unterlaufen, indem zu dieser Logik eine Art Fremdheit, ein Verhältnis des Nicht-Verstehens tritt. Diese beiden Aspekte kommen im Begriff der inneren Diskrepanz zusammen und so gelangt Althusser zu dem Bild des gesprungenen Spiegels. Einerseits erkennen wir uns im Spiegel der Bühnenfigur wieder, andererseits erhält dieser Spiegel einen Sprung. Wie durch eine physische Resonanz aus der Distanz ein Glas zerspringen kann und sich plötzlich in einen Scherbenhaufen verwandelt.

Das materialistische Theater Brechts (und das materialistische Theater überhaupt) kann nach Althusser im Grunde nur funktionieren, wenn es in dieser Weise dezentriert ist – nicht auf einen Helden orientiert, sondern nur darauf, aus dem Begreifen des Nicht-Begreifens heraus das Urteil auf sich selbst zu wenden.

Der Regisseur Nicolas Stemmann hat die Frage aufgeworfen, ob und wie es möglich sei, politisches Theater zu machen, das gleichermaßen wirksam wie aufrichtig ist, gleichzeitig kampfbereit und selbstreflexiv.¹⁴

Und er schreibt:

Diese Fragen sind nicht rhetorisch. Meine Strategie war stets, dass der

Kritisierende sich selbst ins Zentrum der Kritik stellen muss, um

glaubwürdig zu sein. Eine der Ur-Geschichten des Theaters ist die Geschichte

von Ödipus: Die Suche nach der Ursache der Pest führt ihn

zu sich selbst, zur Erkenntnis der eigenen schuldhaften Verstrickung.

Auch Ödipus wähnt sich zu Beginn in der Gewissheit der eigenen Unschuld.

Diese Gewissheit nach und nach bröckeln zu sehen [...] bis er

erkennen muss, dass er es selbst ist, den er als Schuldigen an dem ganzen

Schlamassel gesucht hat, darin besteht die Spannung des Dramas. –

Wir sind Ödipus. Egal wie kritisch wir uns mit den Ursachen der Pest

auseinandersetzen, wie sehr wir dagegen sind und wie schön wir dies

in einem einfachen Hauptsatz formuliert kriegen: Wir sind es selbst!

Sich dieser Erkenntnis auszusetzen und damit umzugehen wäre die

Aufgabe des Theaters. Ohne sich hierzu zu verhalten, wird kein zeitgenössisches

Theater wirklich politisch und aufrichtig sein.

Selbstkritik der Praxis des Theaters als Teil dessen, was Kunst kritisiert, wäre der notwendige erste Schritt einer Kritik der gesellschaftlichen „Verkehrsformen“ (Marx), um der Berufung der Kunst zu folgen, die nach Heiner Müller darin besteht, die Wirklichkeit unmöglich zu machen.

In dem Maße, wie man nicht nur das epische Theater, sondern auch das Lernstück berücksichtigt, tritt eine Besonderheit Brechts hervor, die über das Jahrhundert, das das Theater als Kunst erfand, hinaus- und in

das 21. Jahrhundert vorausweist. Brecht führte nicht nur die Theaterkunst auf eine exzeptionelle geistige und künstlerische Höhe, sondern fasste auch den Gedanken, es am „Rand“ der Kunst, im Schwellenbereich zur Nichtkunst, anzusiedeln, bei anderen Praxisformen und Instituten wie Lehre, Propaganda, Schulung, Erziehung und Debatte. Er konnte so weit gehen, die Aufführung mit einem „Colloquium“ der Zuschauer und Spieler zu vergleichen, die Schauspieler als „Delegierte“ des Publikums zu bezeichnen. Freilich konnte diesen Versuch nur ein Künstler von dem schier grenzenlosen Einfallsreichtum, Witz und der Imaginationskraft eines Brecht wagen, ohne in die Banalität abzustürzen, das vergessen viele seiner Epigonen zu leicht.

Subjekt

Die Menschen sind nicht mehr lebendig, die Dinge verlieren ihre Kraft, für die Menschen als Träger von menschlichen Bedeutungen zu fungieren: „Nun drängen, von Amerika her, leere, gleichgültige Dinge herüber, Schein-Dinge, Lebens-Attrappen [...]“, schreibt Rilke am 13. November 1925.¹⁵ Bei ihm und anderen klingt in der Klage über die hohlen Dinge die Klage um das Ich an, die Klage über den Untergang der Subjektivität. Brecht kassiert mit einem Gewaltstreich diesen Ausdruck von Trauer, verlegt ihn, kaum mehr erkennbar, in die trockene Sachlichkeit seiner Sprache. In Hohlheit, Wandelbarkeit, Flüchtigkeit sieht er nicht nur einen beklagenswerten Verlust, sondern auch die Chancen für ein neues, bald wird dies für ihn heißen: potentiell revolutionäres Subjekt. Wenn er der oberflächlichen neuen Realität der Massen nicht etwa das Beharren auf dem Wert des Einzelnen entgegensetzt, so verfällt er doch auch nicht dem neusachlichen Pathos oder dem „Kult der Zerstreung“. Brecht schreibt die Städte und ihre Bewohner in ein und dasselbe „Dispositiv“ ein, um durch ihre gegenseitige Spiegelung die Verfassung eines Subjekts im Prozess (Julia Kristeva) erfahrbar zu machen. Darum konnte Walter Benjamin mit Recht sagen, Brecht sei „der erste bedeutende Lyriker, der von städtischen Menschen etwas zu sagen hat“.¹⁶

Das menschliche Subjekt ist für Brecht nichts, das *ist*, sondern etwas, das *wird*. Es gehört nicht der Ordnung des Seins an, sondern der Ordnung des Ereignisses – in dem Sinne, dass es nicht nur keine fixe Identität aufweist und aus ebendiesem Grund auch jederzeit in der Lage ist, ganz neu zu beginnen und das Unerwartete, Unkalkulierbare zu tun. Brecht entnahm der marxistischen Lehre, ebenso wie dem Behaviorismus die Erkenntnis, dass die Umweltbedingungen den Menschen determinieren. So schreibt er über Galy Gay, die Titelfigur von *Mann ist Mann*: „Das wechselnde Außen veranlaßt ihn beständig zu einer inneren Umgruppierung. Das kontinuierliche Ich ist eine Mythe.“ Dennoch sind seine dramatis personae solche, die sich in gute Taten nicht stürzen, weil diese gut sind, sondern in einem Affekt der Herausforderung. „Ich wage es“, erklärt der Flieger. Es ist, als wüssten diese Figuren, dass der größte aller Aufklärer in das Zentrum der Aufklärung nicht die Klugheit gestellt hat, sondern den Mut. Aufklärung hat den Wahlspruch: „Habe Mut, dich deines Verstandes ohne Anleitung durch einen anderen zu bedienen.“ Politisch im Sinne Alain Badiou's aber kann man diese Gestalten nennen, weil sie einer Sache die Treue halten ohne Rückversicherung und im Geiste des Beginns.

Brecht und sein Jahrhundert

Wir lesen Brecht als eine emblematische Gestalt des 20. Jahrhunderts. Es ließe sich behaupten, dass es das Jahrhundert des Theaters als Kunst gewesen ist. Es hat die Idee der Inszenierung erfunden. Eine Art von Künstler ist erschienen, der weder als Schriftsteller noch als Interpret, aber als eine Art Denker der Repräsentation als solcher agiert und der eine sehr komplexe Vermittlung der Beziehungen zwischen Text, Spiel, Raum und Öffentlichkeit herstellt.¹⁷ Brecht ist emblematisch für das 20. Jahrhundert auch im Sinne der Frage danach, was man „den neuen Menschen“ nennt. Der neue Mensch war eine Obsession des Brechtjahrhunderts. Einerseits von rechts, denn Denker der politischen Rechten waren auf der Suche nach einem neuen Menschen, der im Grunde vorgestellt wurde wie ein wiedergefundener, restituerter, gleichsam heimgekehrter alter Mensch. Der ursprüngliche, „authentische“ Mensch ist verloren, verdeckt, verdorben und soll durch einen Prozess der Reinigung wieder neu erstehen. Mit mehr oder weniger Gewalt soll der Mensch zu seinem verlorenen Ursprung zurückgeführt werden. Während diese Variante der Suche nach dem neuen Menschen ihn in mythischen Ganzheiten wie der Rasse, der Nation, dem Blut und Boden verankert, gibt es eine andere ebenso radikale Frage nach ihm bei der Linken. Hier geht es darum, dass der neue Mensch aus der Modernität hervorgeht, dass er produziert werden kann und gerade ohne Rückversicherung in irgendwelchen Ursprüngen, viel eher durch die Kraft des Vergessens, die Hingabe an das Neue existiert. Bei Brecht finden wir sein ambivalentes Bild nicht nur im „Massenmensch“ und in der Phantasiegestalt der Augsburger Jugend, dem „Feuer-Wasser-Mensch“, sondern auch in jenem „Geschlecht voll Aussatz“ des *Fatzer-Fragments*, das von der Zeit des Krieges ausgespien wurde und von dem es heißt, dass es „untergehend die gealterte welt / abriß“¹⁸.

Nietzsche

Das Kapitel Brecht und Nietzsche war lange Zeit umstritten.¹⁹ Inzwischen darf als ausgemachte Sache gelten, dass es gerade das Ferment nietzscheanischen Denkens war, das Brechts Marxismus immer wieder vor der Erstarrung bewahrte. Beim jungen Brecht ist es offenkundig, dass die Rezeption Nietzsches der von Marx vorausging. Zahllose Zitate, Anspielungen und analoge Denkfiguren sprechen hier eine deutliche Sprache. Es geht um einen spezifisch Brechtschen Materialismus. Der Name Nietzsche steht hier ein für eine Weltsicht, die sich der Fortschritts-, Moral- und Vernunftgläubigkeit der hegelianisierenden Tradition entgegenstellt. Die Bezugnahmen Brechts auf Nietzsche, auch in seiner „reifen“ Zeit, sind vielfältig: Sie erstrecken sich „auf den aphoristischen Stil, Denkinhalte und Denkformen, ein Denken in ständigen Umkehrungen, Sprüngen, Widersprüchen, überraschenden Wendungen und Gegenentwürfen“.²⁰ Man könnte sagen, dass der Marxist Brecht gleichsam den traurigen Blick des Melancholikers hat, der sich selbst noch einmal nietzscheanisch spielend im Spiegel sieht.

Allen Ideen von der Machbarkeit der Geschichte zum Trotz erfährt der einzelne Mensch den Geschichtsprozess immer als naturwüchsige Gewalt und Maschinerie. Das Subjekt bleibt eingebunden in eine wie immer ideologische, so doch unvermeidliche Fremdheit gegen die Geschichte. Dies ist der Punkt, an dem Louis Althusser seine Brechtdeutung angesetzt hat. Statt sich, wie viele marxistische und aufgeklärte Interpreten Brechts es tun, über den Einfluss des „antihumanistischen“ Nietzsche auf Brecht zu erregen, scheint es nützlicher, die Frage aufzuwerfen, ob Brecht nicht in Marx *und* Nietzsche differierende, aber doch verwandte Möglichkeiten gesehen hat, die idealistische Valorisierung des Individuums zu destruieren. Marx erkannte bekanntlich im menschlichen Subjekt den Schnittpunkt, das „Ensemble“ der gesellschaftlichen

Verhältnisse; wie Freud fand, dass das Ich nicht Herr im eigenen Hause sei, so entdeckte auch Nietzsche im bewussten Subjekt einen labilen Regenten, der das, was in seinem Reich, dem Leib-Psyche-Raum, geschieht, nicht völlig überblickt. Marx und Nietzsche lieferten mit Freud die Voraussetzungen für die Erkenntnis der sozialen Determiniertheit, der triebbestimmten Dunkelheiten und der Pluralisierung des Subjekts – sämtlich Motive, die man bei Brecht vorfindet. Zu behaupten wäre, dass Brecht in allen dreien, jedenfalls aber in Nietzsche und Marx Ingredienzien für ein materialistisches Denken vorfand. Wenn Brecht formulieren konnte, dass das Ich ein immerwährend zerfallendes und neu sich bildendes Atom sei, so verdankt solche Erkenntnis sich Nietzsche ebenso wie Marx.

„Neu beginnen kannst du mit dem letzten Atemzug.“ Sinnvoll sind solche auf den ersten Blick absurden und doch für Brecht überaus bezeichnenden Sätze nicht empirisch, sondern als Ausdruck für eine Sehweise, die jeden Zeitpunkt als Anfang erfährt, als ein mögliches Beginnen, als ein Ereignis, das durch seine Diskontinuität gegen das, was vorangeht, ausgezeichnet ist. Wenn ein Philosoph wie Alain Badiou das Politische geradezu definiert durch das Motiv des Beginnens und das Subjekt als ein „Ereignis“, sofern es jenseits aller Determination in jedem Moment das Unerwartete tun kann, so könnte er sich für solche Ideen mit vollem Recht auf Brecht berufen. Brechts Schreiben wandte sich sein Leben lang gegen die Eingemeindung des Lebens in die Logik. Immer wieder pointierte er den Widerstand des Körpers gegen den Begriff: Man erkennt dieses Motiv in der Forderung nach dem ausgelebten Sexus im Frühwerk, in der Insistenz auf das „Jetzt“ des jungen Genossen der *Maßnahme*, im Bauch des *Galilei* oder auch dem Bauch des *Guten Menschen von Sezuan*, wo es ja die Schwangerschaft ist, die das Doppelspiel der guten Shen Te und des bösen Shui Ta zum Platzen bringt. Brechts Kritik richtet sich gegen die Vergottung der Logik und ebenso gegen den Fetisch logischer Zwangsgesetze der Geschichte.

Bei Nietzsche geht es im Begriff des Dionysischen um den Widerstand gegen alle moralische Weltverneinung. So fürchterlich die Wirklichkeiten sein mögen, denen wir begegnen, wir dürfen bei aller Kritik nicht das fundamentale Ja sagen zur Welt vergessen. (Das war Nietzsches Kritik an den revolutionären Kommunisten, dass sie zugunsten einer idealen Zukunft die Welt, die es gab, die existierende gegenwärtige Welt entwerteten.) Brecht konnte ein solches Ja von Nietzsche lernen, ohne dass dies seinen Materialismus gefährdet hätte. So wie schon Lukrez die Menschen von der Angst befreien wollte, indem er die Sterblichkeit der Seele bewies, so bestand Nietzsche darauf, dass es nur diese eine Welt des Werdens gäbe. Das ließ sich Brecht nicht zweimal sagen, als er zum Beispiel im Schlussgesang der *Hauspostille* das Lied gegen Verführung schrieb:

Laßt euch nicht verführen!

Es gibt keine Wiederkehr.

Der Tag steht in den Türen;

Ihr könnt schon Nachtwind spüren.

Es kommt kein Morgen mehr.

Laßt euch nicht betrügen!

Das Leben wenig ist.

Schlürft es in vollen Zügen!

Es wird euch nicht genügen.

Wenn ihr es lassen müßt!²¹

Der späte Brecht fügt hinzu:

Außer diesem Stern, dachte ich, ist nichts und er

Ist so verwüstet.

Er allein ist unsere Zuflucht und die sieht so aus.²²

Die Einheit von Jasagen zur Welt und radikaler Kritik am Bestehenden ist ein Widerspruch, den Brecht in seinen Texten nicht auflöst, sondern immer neu artikuliert. Er war einverstanden mit allem, was wird. Dieses Werden aber war bei Brecht auch in den kämpferischsten Zeiten nie so recht nach dem Herzen der Hegelianer (auch unter den Marxisten), man denke an die wiederkehrende Formel „Gebt sie auf!“ im *Badener Lehrstück*:

Wenn ihr die Welt verändert habt,

Verändert die veränderte Welt,

Gebt sie auf!²³

Die Dialektiker hätten hier gern ein „Hebt sie auf!“ gehört und es kann kein Zufall sein, dass Brecht sich so nah an die Formel der Dialektik heranbegibt, um sie dann so auffällig zu meiden. Für ihn gibt es ein destruktives Werden ohne begrifflich vorgeplante Aufhebung. Das gemahnt eher an Heraklits Fließen und an Nietzsches Versuch, das Werden zu denken, als an die idealistische Dialektik.

Tatsächlich gibt es ungeachtet des fortwährenden Gebrauchs des Worts Dialektik bei Brecht in seinem Denken eine direkte unmissverständlich antidialektische Geste.

Ein Wort ist noch angebracht zum Thema Nihilismus. Vielfach wird gesagt, Brecht habe seinen Nihilismus mit dem Übergang zum Marxismus abgestreift. Aber auch der Autor des *Galilei* macht noch deutlich, wie einerseits das Weltbild der klerikalen Ideologie auf Sinnstiftung hinausläuft, während das revolutionäre Menschenbild sich mit der Freiheit andererseits auch den Verlust des Sinns, der Zentralstellung des Menschen einhandelt. Für Nietzsche stellt der Nihilismus, der den Menschen „aus dem Zentrum ins x“²⁴ rollen sieht, eine freudig bejahte Bedingung für die Befreiung von der christlichen Entwertung der Welt dar. Für Brecht stellt sich im *Galilei* durchaus ernsthaft die Frage nach den Folgen für das Volk, die der Ausfall

von religiösem Trost mit sich bringt. Das ist sicher keine fortschrittliche, aber doch eine bedeutsame Wirklichkeit, für die Galilei lange blind bleibt, bis er selbst an seinem inneren Zwiespalt erfahren muss, dass Inkonsequenz, „Verrat“ keinem Individuum erspart bleibt. Interessant ist die direkte Auseinandersetzung Brechts mit Nietzsche in dem Sonett über Zarathustra.

Du zarter Geist, daß dich nicht Lärm verwirre

Bestiegst du solche Gipfel, daß dein Reden

Für jeden nicht bestimmt, nun misset jeden:

Jenseits der Märkte liegt nur noch die Erde.²⁵

Nicht verführerisches Herrenmenschentum wirft Brecht Nietzsche vor, auch keinen Sozialdarwinismus, er spricht nicht gegen einen Irrationalisten oder Antihumanisten. Es wird nicht Thema, dass Nietzsche sich dem Sozialismus entgegengestemmt oder den „Übermenschen“ gepredigt hätte. Es geht überhaupt nicht um bestimmte Inhalte bei Nietzsche, sondern um seinen Rückzug aus der Praxis. Nietzsche weigerte sich, die problematische Konfrontation des Denkens mit den Märkten durchzustehen. Während er seine Reinheit mit „Irre“ und dem fürchterlichsten Missbrauch seiner Lehre bezahlte, artikulierte Brecht, wo immer er historische Praxis zeigte, eine Spaltung – von den frühen Gedichten über die Lernstücke bis zum *Galilei* und dem *Guten Mensch von Sezuan*. Nietzsche hielt sich heraus, und Brechts Sonett klingt beinahe wie die Rede des Schülers, der die besten Intentionen des Meisters verwirklicht durch die Einbeziehung des Politischen. Er hat die Überzartheit des Geistes abgelegt, die er dem Autor des *Zarathustra* vorwirft. Es ist bemerkenswert, dass Brecht in einer Äußerung über Karl Korsch, seinen großen Lehrer seit den 1920er Jahren, beinahe den gleichen Vorwurf erhebt: „Ich glaube, er ist furchtlos. Was er aber fürchtet, ist das Verwickeltwerden in Bewegungen, die auf Schwierigkeiten stoßen. Er hält ein wenig zu viel auf seine Integrität, glaube ich.“²⁶

Von Brecht her sind beide zu lesen, Nietzsche und Marx. Marx – denn ohne den historischen Begriff, die Kritik des Kapitals und den Gedanken der Revolution bleibt Nietzsches Werden nur ästhetisch. Nietzsche – denn ohne die Kritik der Reste idealistischer Geschichtsdialektik, ohne ein Denken, das Zufall, Spiel und Tanz in sich aufnimmt, droht das revolutionäre Denken terroristisch zu werden. Angeknüpft wird, wie Brecht sagte, nicht beim guten Alten, sondern beim schlechten Neuen.

Dieses oberflächliche neuerungssüchtige Gesindel
Das seine Stiefel nicht zu Ende trägt
Seine Bücher nicht ausliest
Seine Gedanken wieder vergißt

Das ist die natürliche

Hoffnung der Welt

Und wenn sie es nicht ist

So ist alles Neue

Besser als alles Alte.²⁷

Nachleben

Brecht lebt, gewiss. Aber welcher? Es lebt der Brecht, ohne den Heiner Müller nicht denkbar gewesen wäre. Der, ohne den das deutsche Theater anders aussähe: Generationen von Nachkriegsregisseuren der 1960er bis 1990er Jahre haben Brechts Intellektualisierung des Theaters, die Techniken der Verfremdung, Bruch und Störung der Illusion und Einfühlung Stil des neuen deutschen Theaters anwesend, auch dort, wo sich die Regisseure nicht auf ihn berufen oder ihn sogar – meist mit dem Vorwurf: Vereinfachung und Didaktik – ablehnen. Peter Stein und Klaus Michael Grüber haben Brecht gemieden – und doch ist der Intellektualismus Steins, sind Frank Castorf, Einar Schleaf, Christoph Marthaler, Nicolas Stemmann, Falk Richter, sind Gruppen wie Rimini Protokoll, andcompany&Co., She She Pop und viele andere ohne den Brechtschen Impuls nicht zu verstehen. Auch wenn sie – wie alle guten Schüler, wie auch Heiner Müller – alles anders machen als der Meister.

René Pollesch behauptet von seinem Theater, was man auch von Brecht sagen kann: „Bei mir gibt es keine

Figuren, sondern einen Text, der gemeinsam gedacht wird.“ Brechts Protagonisten sind wohl bis zu einem gewissen Grade als Figuren zu verstehen – aber jedenfalls in den Lehrstücken als „Figuren“ im rhetorischen Sinn. Sie sind nichts als das, was sie durch ihren Kontext sind, sie haben keine Identität, sondern sind Konstellationen, die ohne sichere Grenze in das Feld ihres Kontextes übergehen – so wie rhetorische Figuren in einen Text eingebettet sind.

Im Vergleich zu anderen Ländern ist die Stärke, manchmal auch die Schwäche des deutschen Theaters seine ausgeprägte Neigung zu Reflexion, Kühle, Distanz, Kritik und einer hochgradigen Skepsis gegenüber einer Hingabe an Gefühlsräusche, die manchmal bis zur Emotionsphobie gehen kann. Kein Sentiment, das nicht sogleich gebrochen werden muss. Die Qualität des intellektuell anspruchsvollen Theaters ist spezifisch Brechtsches Erbe – ein Erbe, von dem man sagen muss, dass es weit in die deutsche Theatergeschichte zurückweist. War es doch in Deutschland bereits im 17. Jahrhundert aus vielerlei Gründen mehr das gelehrte Bürgertum als die Aristokratie, das das Theater trug. War doch, nicht nur über das jesuitische Schultheater, die Beziehung zwischen Schule und Theater in Deutschland immer schon ganz besonders eng. Steht nicht sogar unsere Klassik im Zeichen pädagogischer Erziehungsprogramme („Erziehung des Menschengeschlechts“ bei Lessing, „ästhetische Erziehung“ bei Schiller)? Das ist nicht einfach zu kritisieren oder zu verspotten. Es hat die große Tradition eines denkenden, gesellschaftskritischen Theaters hervorgebracht, das seine Verantwortung reflektiert und ihr durch die Bemühung um Verbesserung der Gesellschaft durch Erziehung und Belehrung des Publikums gerecht werden will. Es ist historisch gesehen kaum ein Zufall, dass der bedeutendste Beitrag Deutschlands zum neueren Welttheater ein Dichter war, für dessen Werk die *Form* der Didaxe konstitutiv ist. Doch es kann nicht schaden, sich gelegentlich die Schattenseite dieses Vorzugs der deutschen Theaterkultur vor Augen zu führen: die bis in heutige Diskussionen hinein unausrottbar scheinende Tendenz, den Theatersessel am Ende mit der Schulbank zu verwechseln.

An der Brechtschen Theatertheorie zählt heute am meisten, dass sie von Spielern und Zuschauern gleichermaßen verlangt, das Theater als kommunikative Situation zu begreifen. Und genau dies ist, scheint mir, gegenwärtig die Aufgabe, der sich Theater stellen muss: das Publikum in einen Austausch und Diskurs über seine eigene Weise der Darstellung und erst derart vermittelt über gesellschaftliche Grundfragen zu verwickeln. Es muss das Publikum – das war Brechts erklärte Absicht – „spalten“, statt es im Sinne des Allgemein-Menschlichen zu vereinen. Und es will scheinen, als würden solche Ansprüche an das Theater von Jahr zu Jahr wieder aktueller. Theater bleibt Kunst, aber gerade weil es nach Brecht nicht mehr *nur* als ästhetische Praxis zu denken ist, sondern als mehr (und vielleicht auch weniger) als Kunst, benötigt es umso dringender die von Brecht immer eingeforderte neue „Zuschaukunst“. Als Prozess wird Theater mehr Praxis der Recherche, der Selbstbefragung, Abenteuer des Denkens und Vorstellens sein als Herstellung eines Produkts.

Dabei dürften vielfach offene postdramatische Formen und Performance- ähnliches Theater dichter am Glutkern von Brechts Denken sein als große Stadttheater, die unter mancherlei Kompromissen seine Stücke spielen. Wenn das Theater nicht seine eigene Struktur als Institut und als Produktionsweise befragt, dann wird es gar nichts infrage stellen. Das wusste Brecht, und daran muss man heute erinnern. Entweder ist das Theater schon hier und jetzt ein Versuch, über die herrschenden Formen der Kommunikation hinauszukommen und wenigstens momentweise eine andere Form des Zusammenseins zu probieren – oder es ist nichts anderes als *just another brick in the wall* der Entertainment-Industrie. In einem seiner letzten öffentlichen Auftritte, einem Gespräch mit Dramaturgen, erklärte Brecht, was man jetzt brauche, seien „kleine bewegliche Formen, Theaterchen“. Er erinnerte an die Tradition des Agitprop und meinte, kleine Theaterkollektive könnten auch an den großen Theatern entstehen. Und zwar durch – hier hört man auf dem Band förmlich ein kleines erfreutes Schmunzeln über die eigene Formulierung – „Selbstzündung“. Er hat in diesen späten Jahren die *Buckower Elegien* geschrieben, Gedichte voller Skepsis. Und diese Skepsis hat ihn, so will uns scheinen, schon damals ahnen lassen, von welcher lähmenden Erstarrung die großen Theaterapparate bedroht waren und sein würden. Für Brecht ging es darum, das Theater selbst von Grund auf zu verändern. Das Publikum soll die Darstellung kritisch genießen, mitdenken, frei und entspannt bleiben, sich nicht in Gefühlsräusche versenken lassen, die Brecht „unwürdig“ nannte. Er konnte nicht fassen, wie ernsthafte, im Daseinskampf erprobte Männer an der Garderobe ihre Logik abgeben, um sich in ganz unreales Theatergefühle leiten zu lassen. Theater musste etwas anderes werden als eine Selbstfeier des Bürgertums als Publikum. Nicht zu Unrecht sah er sich selbst als den Kopernikus der Theaterkunst, der das gesamte System des Theaters neu dachte: nicht mehr als Vorführung vor und für, sondern als Aufführung mit dem Publikum.

Die Trauer den Denkenden

1

In meinem Garten

Gibt es nur immergrüne Pflanzen. Will ich Herbst sehn

Fahr ich zu meines Freundes Landhaus in den Hügeln. Dort

Kann ich für fünf Minuten stehn und einen Baum sehn

Beraubt des Laubs, und Laub, beraubt des Stamms.

2

Ich sah ein großes Herbstblatt, das der Wind

Die Straße lang trieb, und ich dachte: schwierig

Den künftigen Weg des Blattes auszurechnen!²⁸

Das Gedicht speist sich aus den Eindrücken und Gefühlen des Autors im Exil, doch es geht offenbar über den Anlass dieser Gelegenheit hinaus und spricht von einer allgemeineren menschlichen Erfahrung, die mit der Herbstlandschaft der Trauer einhergeht. Es gibt wenige Gegenstände in Brechts Schaffen, bei denen er so deutlich seine persönliche Abneigung erkennen lässt, wie gerade die kalifornische Landschaft. Sie hat gewiss viel abbekommen von der ungeduldigen Unzufriedenheit des Dichters mit seiner persönlichen Situation, in der er sich mehrfach isoliert gefühlt haben dürfte: allein ohne Publikum; in der ästhetisch-sozialen Fremde der USA, wo seine Kunst auf vollkommenes Unverständnis stieß; zudem so gut wie ohne Verdienstmöglichkeiten innerhalb des Kreises der Emigranten, die es zum Teil durchaus zu – vermutlich ein wenig beneidetem – Wohlstand brachten.

Im ersten Teil des Gedichts porträtiert sich ein Ich, das sich im „Herbst“ erlebt, jenseits des guten Sommers, schon mit der Vorahnung auf den Winter, den Tod. Es spricht von seinem „Garten“, der im Gegensatz zum reicheren Landhaus des ungenannten Freundes in den Hügeln wohl einem eher bescheidenen Haus zugehört, vielleicht einem wie dem, das die Brechts in Santa Monica bewohnten. Der Garten ist durch Zeilensprung abgesetzt, um diesen Gegensatz zur Geltung zu bringen, zwischen dem bescheidenen Stück Land, das das seinige ist, und dem reicheren Landhaus in den Hügeln. Darin „[g]ibt es nur immergrüne Pflanzen“. Das ist zum einen der Hinweis auf die kalifornische Fauna, in der es wegen des ganzjährig sonnigen Wetters kaum eine Wahrnehmung der Jahreszeiten gibt. Dieser von vielen als angenehm empfundene Umstand wird aber ganz und gar nicht als positiv dargestellt. Die Wendung weist vielmehr durch das Wort „immergrün“ auf eine typische Friedhofspflanze hin. Der immergrüne Anblick erweist sich als Todesbild. Warum aber? Weil das Ich im Herbst auch „Herbst sehn“ will. Das dürfte sich nicht allein auf die Farben beziehen, die leuchtenden Herbstfarben im Unterschied zum dauernden Grün (das ja auch als Farbe der Verwesung und des Absinths bei Brecht und in der Lyrik eine Tradition hat), sondern vor allem auf den *Wechsel* der Jahreszeiten *selbst*, eines der großen Motive Brechts. Der Kalifornische Herbst entzieht der Wahrnehmung die Zeit, raubt ihr den Wechsel der Dinge, Untergang und Neuanfang. So steht das Gedicht von Anfang an im Zwielficht: einerseits Trauer über seine Lage, andererseits von Anfang an ein *Widerstand* gegen die Trauer über Vergänglichkeit, Herbstzeitlose.

Um die Erfahrung des Wechsels wieder zu gewinnen, braucht das Ich das Landhaus des Freundes, zu dem es freilich eine Fahrt unternehmen muss – vielleicht auf jener Straße, auf der es dann das Herbstblatt beobachtet? Dort ergibt es sich aber nicht etwa einer tiefen meditativen Versenkung in den Herbst. Nein, „fünf Minuten“, jene fünf Minuten, die Brecht immer wieder als Indiz für eine kurz bemessene Frist des Denkens nutzte. So stehen die fünf Minuten in der *Maßnahme* als Allegorie der systematisch immer zu

knappen Zeit, die der politisch Handelnde zur Verfügung hat, angesichts unvollständiger Informationen eine Entscheidung zu treffen. Der Kontroll-Chor fragt: „Fandet ihr keinen Ausweg, zu erhalten den jungen Kämpfer dem Kampf?“ Die vier

Agitatoren antworten:

Bei der Kürze der Zeit fanden wir keinen Ausweg

Fünf Minuten im Angesicht der Verfolger

Dachten wir nach über eine

Bessere Möglichkeit. Auch ihr jetzt denkt nach über

Eine bessere Möglichkeit.²⁹

Im *Fatzer* heißt es einmal: „Es ist gut, daß wir durch Zufall an eine Stelle der Welt gekommen, wo wir fünf Minuten nachdenken konnten. Jetzt können wir heimgehen.“

Hier nun kann das Ich für fünf Minuten stehen und „einen Baum sehn / Beraubt des Laubs, und Laub, beraubt des Stamms“. Was das Ich sieht, ist der Raub als allgemeiner Weltzustand, Raub durch Krieg oder Handel. Die Länder sind ihrer Laub-Kronen beraubt, da die Besten fliehen müssen. Die einzelnen Exilierten aber sind nur noch wegzuharkendes Laub, als einzelne Blätter nicht mehr wahrnehmbar. Oder doch?

Man erkennt in dem vereinzelt großen Herbstblatt rasch das Gegenbild zum lyrischen Ich, das vom Wind der Umstände, ohne alle Möglichkeit, seinen Weg selbst zu bestimmen, „die Straße lang“ getrieben wird. Da ist es also aus der Nähe besehen, als einzelnes Schicksal, jenes „Laub, beraubt des Stamms“, das es im ersten Teil des Gedichts (oder im ersten der beiden unter dem Titel „Kalifornischer Herbst“ abgedruckten Gedichte) zu sehen gewünscht hatte. Es dürfte aber sich nicht allein um die Person handeln, ebenso steht das Blatt für das Geschriebene, das in diesem Wind umhertaumelnd ebenso ziellos wird und wirkt, nicht weiß, ob und zu welchem Adressaten es gelangen wird. An diesem Tiefpunkt der Erfahrung erfolgt nun jedoch mit den folgenden Worten eine Wendung, wie sie vielleicht typischer für Brecht nicht sein könnte, wie sie wohl von keinem anderen so geschrieben worden sein könnte: „[...] und ich dachte: schwierig / Den künftigen Weg des Blattes auszurechnen.“

Was wäre eine spartanischere, knappere, zugleich so lyrische Formel für die Leidenschaft des Rationalen noch im totalen Scheitern? Im Angesicht des taumelnden Blatts, das von totaler Zufälligkeit abhängt, lässt der Gedanke auch nur an den Versuch es auszurechnen, dieses Ich als nicht zu entmutigenden Forscher erscheinen. Das Wort „schwierig“ an der Stelle kann als eine der großen Untertreibungen in Brechts Oeuvre gelten. Würde Brecht nicht sein Augsburger Idiom unterstellen, so wäre man geneigt, in diesem Wort nicht nur schwierig sondern noch einmal das schwierig-Ich zu hören. Erfahrung der Trauer, des Schreckens, der Niederlage, die nicht verleugnet wird und ein schon in die Weise der Erfahrung eingeschriebener Widerstand des Denkens dagegen – das ist die Signatur der Schriften, die mit B. B. gezeichnet sind.

2016

Brecht lesen – Gesichter und Aspekte

1 Ich hatte einen „anderen“ Brecht in meinen Arbeiten der 1970er Jahre immer wieder gefunden und 1991 in Augsburg zum Thema der von mir gemeinsam mit Renate Voris geleiteten ersten Brecht-Konferenz der International Brecht Society außerhalb der USA gemacht.

2 Eine offenerere und zukunftsweisende Diskussion des „learning play“ hat sich inzwischen entwickelt, so bei Pollesch, den Fatzer-Tagen in Mülheim, She She Pop und andcompany&Co.

3 Althusser, Louis: „Piccolo Teatro, Bertolazzi und Brecht. Bemerkungen über materialistisches Theater“, in: *Alternative* 137, Karlsruhe 04/1981, S. 82.

4 Vgl. Weber, Betty Nance: *Brechts „Kreidekreis“, ein Revolutionsstück. Eine Interpretation. Mit Texten aus dem Nachlaß*, Frankfurt a. M. 1978.

5 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003,

S. 55.

6 Ebd.

7 Lukács, Georg: *Werke. Bd. 15*, Darmstadt/Neuwied 1981, S. 10.

8 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 345.

9 Brecht, Bertolt: *Tagebücher 1920–1922. Autobiographische Aufzeichnungen 1920–1954*,

hrsg. v. Herta Ramthun, Frankfurt a. M. 1975, S. 138.

10 *GW* 8, S. 101.

11 Brecht, Bertolt: „Die Lösung“, in: *GBA* 12, S. 310.

12 Althusser: *Alternative* 137, S. 97.

13 Ebd., S. 85.

14 Stemann, Nicolas: „Wir sind Ödipus. Überlegungen zum politischen Theater der Gegenwart“,

in: *Theater heute*, Berlin 03/2016, S. 36–38.

15 Rilke, Rainer Maria: *Briefe, 3. Bd.*, hrsg. v. Rilke Archiv in Weimar, Frankfurt a. M. 1987,

S. 898f.

16 Benjamin, Walter: *Werke II-2*, S. 557.

17 Badiou, Alain: *Le siècle*, Paris 2005, S. 65.

18 Vgl. Akademie der Künste, Berlin: Bertolt-Brecht-Archiv, 109/88.

19 Vgl. Grimm, Reinhold: *Brecht und Nietzsche oder Geständnisse eines Dichters*, Frankfurt

a. M. 1979 sowie Lehmann, Hans-Thies/Lethen, Helmut: „Verworfenes Denken“,

in: *Brecht-Jahrbuch 1980*, Frankfurt a. M. 1981, S. 149–171.

20 Lehmann/Lethen: „Verworfenes Denken“, S. 151f.

21 *GBA* 11, S. 116.

22 GBA 15, S. 209.

23 GBA 3, S. 46.

24 Nietzsche, Friedrich: *Werke in drei Bänden, 3. Bd.*, hrsg. v. Karl Schlechta, München 1966,
S. 882.

25 GBA 14, S. 420.

26 Lehmann/Lethen: „Verworfenes Denken“, S. 170.

27 GBA 14, S. 47.

28 GBA 15, S. 44f.

29 GBA 3, S. 123.

Quelle: https://www.theaterderzeit.de/buch/brecht_lesen/34026/komplett/

Abgerufen am: 31.05.2020