

Brechts Galilei

von Hans-Thies Lehmann

1

1938 vollendet Brecht in Skovsbostrand im dänischen Exil die erste Fassung seines *Galilei*, die – schon 1939 leicht überarbeitet – der Uraufführung des Dramas 1943 in Zürich zugrunde lag. Die spätere Konzentration auf die zentrale Gestalt ist zunächst weniger ausgeprägt: Die erste Niederschrift trägt noch den Titel „Die Erde bewegt sich“. In den USA entsteht 1944 bis 1947 eine zweite „amerikanische“ Fassung, die unter dem Titel „Galileo“ in Los Angeles mit Charles Laughton in der Hauptrolle zur Aufführung kommt. 1955/56 erarbeitet Brecht am Berliner Ensemble eine dritte Version, die wesentliche Teile der Urfassung wiederherstellt und – während der Proben erneut verändert – der Spieltext für die berühmte Inszenierung des Berliner Ensembles von 1957 wird. Grundstruktur und Handlungsverlauf bleiben in allen Fassungen identisch, während von der dänischen über die amerikanische bis zur Berliner Version eine wesentliche Verschiebung der Thematik erfolgt.

Die Fabel des Stücks enthält folgende Handlungsmomente: Galilei, Lehrer der Mathematik in Padua, findet Beweise für die kopernikanische Lehre, dass die Erde um die Sonne kreist und nicht umgekehrt, wie es das kanonisierte ptolemäische Weltbild annimmt. In der Republik Venedig findet er Forschungsfreiheit, aber weder genügend Mittel noch Muße zur Arbeit und geht darum an den Hof des Großherzogs von Florenz, obwohl dort die Inquisition mächtig ist. Als die Pest ausbricht, bleibt er mutig in der Stadt, um seine Arbeit weiterführen zu können. Seine Forschungen werden auf den Index gesetzt, Galilei arbeitet im Verborgenen weiter. Bei der Wahl des Papstes Urban VIII. rechnet er – allzu optimistisch – mit einer liberaleren Haltung der Kirche und nimmt seine Forschungen offen wieder auf. Es kommt zum Prozess vor der Inquisition, Galilei widerruft seine Erkenntnisse und fügt damit dem wissenschaftlichen und sozialen Fortschritt schweren Schaden zu. Seine über den Verrat entsetzten Schüler wenden sich von ihm ab. Nach dem Widerruf lebt Galilei als Gefangener der Inquisition unter der Obhut und Aufsicht seiner Tochter in einem Landhaus unweit von Florenz. Zwar schreibt er heimlich ein die Wissenschaft revolutionierendes Werk, doch in einer von dem ihn besuchenden Schüler Andrea „mörderisch“

genannten Selbstanalyse seines Falls kommt Galilei am Ende zu dem vernichtenden Urteil, er habe sich durch seinen Verrat nicht nur „selbst zerstört“, sondern aus der Welt der Wissenschaft definitiv ausgeschlossen. Der Wissenschaftler dürfe sich der Aufgabe nicht entziehen, auch die soziale Praxis zu beeinflussen, die seine theoretische Arbeit möglich macht. Seine Haltung erscheint als Verrat nicht nur an der Wissenschaft, sondern auch an der Gesellschaft. Denn das Volk und die aufstrebende bürgerliche Klasse benötigen die Wissenschaft für ihre modernen Ziele. Zugleich überlässt er die heimlich gemachte Abschrift seines Werks seinem Schüler, der es aus Italien hinausschmuggeln kann: Die Aufklärung wird fortschreiten.

Vielen gilt mit guten Gründen *Leben des Galilei* als das bedeutendste Theaterstück Brechts überhaupt. Allerdings ist es bei Schülern, die das Stück durchführen müssen, als Schlaftablette gefürchtet. Und in der Tat eignet der Dramaturgie eine gewisse epische Behäbigkeit, und ebenso können die oft allzu klug geschliffenen Dialoge jene Langeweile hervorrufen, die man angesichts von allem *zu Fertigen* empfindet.

Entgegen einer noch immer verbreiteten Fehlinformation handelt es sich nicht um ein Thesenstück zur Verantwortung der Wissenschaft für die Atombombe. Erst im Dezember 1938 erfuhr Brecht von der gelungenen Urankernspaltung, und er fügte erst 1939 dem Stück eine kurze Passage ein, die – in wohlgeartetem optimistischem Ton – auf „neue Entdeckungen“ anspielt, „welche die Glücksgüter der Menschen unermesslich vermehren müssen“. Um die Atombombe geht es erst, als Brecht mit Laughton unter dem Eindruck von Hiroshima die amerikanische Übersetzung herstellt. Überhaupt steht nicht die individuelle moralische Verantwortung des Wissenschaftlers im Vordergrund. In einer Notiz von 1947 macht Brecht sich vielmehr Sorgen, dass man in *Galilei* eine Moral hineinlesen könnte und schreibt: „im galilei ist die moral natürlich in keiner weise absolut. wäre die gesellschaftliche bürgerliche bewegung, die sich seiner bedient, als absteigend dargestellt, könnte er ruhig widerrufen und damit etwas recht vernünftiges besorgen. (siehe jasager und neinsager!)“¹ Es ist interessant, wie Brecht seine Figur in wechselnder Beleuchtung erscheinen lässt. Vor der Inquisition verhält er sich „feige“, aber zuvor blieb er, um weiter zu forschen, heldenhaft in der Stadt, die von der Pest befallen ist. Und er ging das Risiko der Verurteilung ein, als noch zweifelhaft war, wie es um seine Sache steht. Einmal gefährdet er seine Wissenschaft, um sich nicht zu gefährden. Das andere Mal gefährdet er sich, um seine Wissenschaft nicht zu gefährden. Ein Urteil über seine persönliche moralische Stärke kann aufgrund der Informationen des Textes nicht gefällt werden.

Das zentral gestellte Problem ist ein anderes. Es geht um ein im politisch-pragmatischen Sinne „richtiges Verhalten“, nicht um persönliche Moral. Wie die Anspielung auf den *Jasager* in der Notiz Brechts schon nahelegt, ist *Galilei* auf dieses Thema der Lehrstücke orientiert. In der dramatisch wirkungsvollen Szene der Wiederbegegnung von Lehrer und Schüler tritt das subjektive moralische Problem der mangelnden

Standhaftigkeit Galileis daher vollkommen zurück gegenüber der katastrophalen Auswirkung seines Verhaltens für die Verbreitung der neuen Lehre im internationalen Maßstab.

Andrea: Auch wir hören, daß die Heilige Kirche mit Ihnen zufrieden ist. Ihre völlige Unterwerfung hat die allzu eifrigen und ohne Rücksicht auf die kirchlichen Dogmen der Wissenschaft dienenden Geister darüber belehrt, daß man nicht forschen soll, wenn es von den Oberen nicht gewünscht wird [...].

Galilei: *mühsam* Leider gibt es Länder, die sich der Obhut der Kirche entziehen. Ich fürchte, daß die irrtümlichen und verurteilten Lehren dort wenigstens weiter gefördert werden.

Andrea: Auch dort traf im Folge Ihres Widerrufs ein für die Kirche erfolgreicher Rückschlag ein. Ihr Name ist auf den Lippen aller derer, die in dem ungehemmten Fortschritt der Naturwissenschaften eine Bedrohung der allgemeinen Ordnung sehen.

Galilei: Ich verstehe. *(Pause)*²

Dieses Motiv ist eine freie Erfindung Brechts, die keinerlei Basis in der historischen Wirklichkeit hat. Dass Brecht die historischen Fakten nur respektiert, soweit sie dem eigenen Argumentum nicht im Wege stehen, ist keine sensationelle Erkenntnis. Doch gibt die hartnäckige Tendenz der Sekundärliteratur zu dem Stück, gerade seine Behandlung des historischen Materials ins Zentrum zu rücken, Anlass, sie zu wiederholen. (Im verbreitetsten Brecht-Handbuch wird etwa seitenlang liebevoll das Problem hin- und hergerollt, ob denn Brechts Konzeption sich mit der Historie in Einklang bringen lasse.) Aber das Geschichtliche ist in *Galilei* wenig mehr als eine bloße Chiffre für eine gegenwärtige Problematik. Insofern haben Forscher wie K. D. Müller richtig gesehen, der *Galilei* dem ersten Anschein zum Trotz nicht als ein historisches Drama, sondern als ein Stück vom Parabeltypus auffasste.

2

Um die ursprünglich treibende Thematik des *Galilei* zu erkennen, die eine politische ist, bedarf es der Vergegenwärtigung der Lage des im Exil lebenden Autors bei der ersten Niederschrift des Stücks. Das Jahr 1938 brachte die Nazierfolge der Tschechoslowakei und Österreich. In den Beginn der Arbeit am *Galilei* fiel die Kristallnacht vom 9./10. November 1938. Brecht schreibt um diese Zeit von einer „schnell wachsenden Finsternis über einer fiebernden Welt“ und spricht von einer „Reaktionsepoche“. Reduziert man jedoch aufgrund dieser Umstände die Bedeutung des Stücks, wie es die Brechtforschung bis heute weitgehend tut, auf einen Aufruf an die bürgerliche Intelligenz, sich dem Faschismus zu verweigern, so amputiert man dem Stück zugunsten einer – gewiss unbestreitbaren – Teilwahrheit seinen provokativen Bedeutungskern. Dessen Erörterung hat mit der Erinnerung zu beginnen, dass es nicht nur in der Lehrstückphase, wo es offensichtlich ist, sondern in Brechts Theaterschaffen insgesamt so gut wie immer um die Bearbeitung ungelöster und in gewissem Sinn unlösbare Konflikte *innerhalb des eigenen Denkens*, des marxistischen, kommunistischen Denkens geht, um zerreißende Probleme des Bewusstseins, die der Dichter selbst erfuhr.

Während ein großer Teil seiner Leser, auch der wissenschaftlichen, ihm stets wieder die Position der unanfechtbaren Autorität zuspielen wollen, ist der Bedeutungsgehalt von Brechts Werken kaum je im Sinne eines eindeutigen Niederschlags seiner politischen Überzeugungen dingfest zu machen. Es ist diese Einsicht, gegen die in zahllosen Deutungen gesündigt wird und die nicht nur für Brecht Gültigkeit besitzt: Die gesellschaftspolitischen Positionen eines großen Autors werden in seinen Texten nicht so sehr ins Spiel gebracht, als vielmehr aufs Spiel gesetzt. Wäre dem nicht so, hätte Kunst in der Tat das Prädikat „besonders überflüssig“ verdient – als nur umständliche Verdopplung des Autor-Bewusstseins. So simpel aber verhält es sich mit den Werken Brechts nicht, nicht einmal mit denen, die sich dem Vorwurf des Belehrtheaters am meisten anbieten. „Schwer zu eruieren, was auch nur der Autor im Galilei oder im Guten Mensch von Sezuan meint, zu schweigen von der Objektivität der Gebilde, die mit der subjektiven Absicht nicht koinzidieren“, erklärt Adorno zu Recht.³ Im *Galilei* ist nicht nach einer These zu suchen, die das Stück illustrierte, sondern nach der szenischen Artikulation

eines in Brechts Denken selbst unaufgelösten Konflikts. Gehen wir davon aus, dass Galilei wesentlich als Figur des Intellektuellen, des Forschers und Theoretikers zu sehen ist, als den der Autor Brecht sich selbst sah, und folgen Günther Heegs Pointierung: „Zugespitzt: Leben des Galilei ist ein Selbstportrait Brechts im Spiegel der historischen Figur Galilei.“⁴

Welches schwer lösbare Problem konnte es für einen kommunistisch denkenden Dichter im Jahre 1938 geben, das den Intellektuellen einer *Inquisition* konfrontierte? Die Antwort liegt auf der Hand: Es gab nur eine Inquisition, die für Brecht selbst ein kaum auflösbares subjektives und objektives Problem und damit einen dichterischen Vorwurf lieferte: die Inquisition des Stalinismus, die in den großen Moskauer Schauprozessen der Jahre 1936 bis 1938 kulminierte. Zu diesem marginalisierten oder ganz vernachlässigten Zusammenhang seien einige Fakten in Erinnerung gerufen.

Am Stalinschen Staat kritisierte Brecht in den 1930er Jahren, dass er sich in der Theorie als dogmatischer Wächter über die reine Lehre aufspielte, in der Praxis jedoch keineswegs in Richtung auf das in der Marxschen Theorie vorgesehene Absterben des Staates hinbewegte, sondern vielmehr auf seine bürokratische und dann immer terroristischere Festigung. Walter Benjamin berichtet 1938 von ihren Gesprächen: „Brecht stellt sich, listig und verdrückt, vor dem Sessel, in dem ich sitze, hin – er macht ‚der Staat‘ nach – und sagt, mit einem scheelen Seitenblick auf vorgestellten Mandanten: ‚Ich weiß, ich soll verschwinden‘.“⁵ Brecht gelangt zu einer Gleichsetzung von Kirche und Politbürokratie. Benjamin: „Brecht spricht von seinem eingewurzelt von der Großmutter her ererbten Haß gegen die Pfaffen. Er läßt durchblicken, daß die, welche die theoretischen Lehren von Marx sich zu eigen gemacht und in Behandlung genommen haben, immer eine pfäffische Kamarilla bilden werden. Der Marxismus bietet sich eben allzu leicht der ‚Interpretation‘ dar ...“ In diesem Licht ist Brechts wiederholte Aufforderung zu lesen, bei einer szenischen Realisierung des *Galilei* die Kirche einfach als „weltliche Obrigkeit“ darzustellen, deren Ideologie im Grunde austauschbar mit mancher anderen sei.⁶ Das Stück müsse die Kirche einerseits als „letzte wissenschaftliche Instanz“ zeigen, insofern die Wissenschaft eine legitime Tochter der Theologie sei, von der sie sich emanzipiert habe; zugleich aber auch als letzte „politische Instanz“. Die Handlung demonstriere „einen vorläufigen Sieg der Obrigkeit, nicht der Geistlichkeit“.⁷ Wo aber gab es für Brecht eine Instanz, die als wissenschaftliche (theoretische) und zugleich als politische letzte Instanz fungiert, wenn nicht in der kommunistischen Partei? Brecht glaubte pragmatisch zu sein, als er den sogenannten demokratischen Zentralismus im Sinne der leninistischen Parteidoktrin bejahte, der besagte, nach demokratischer Debatte über die Linie des Kampfes habe jeder sich ohne Widerspruch an das Beschlossene zu halten. Jede Opposition gilt danach als Verrat, da es nur die eine Alternative gibt: entweder das Kollektiv, das als einziges fähig ist, geschichtlich zu handeln, die Kommunistische Partei, von der eigenen Auffassung zu überzeugen, oder sich seiner Autorität zu unterwerfen. Ist dies nicht der Fall, so nimmt jede Handlung, schon jede Theorie, die sich gegen dieses einzige handlungsfähige Subjekt richtet, sofort den Charakter des Verrats an.⁸ Gewiss gab es eine Seite in Brecht, die sich von dieser unbarmherzigen Logik und ihrem scheinbaren politischen Pragmatismus angesprochen fühlte – man denke an Gedichte wie „Lob der Partei“ –, doch er war nicht blind, was die Deformation dieser Prinzipien im Stalinismus anging. So formulierte er im *Me-ti*:

Die Vereine außerhalb Sus verfielen. Nicht die Mitglieder wählten

die Sekretäre, sondern die Sekretäre wählten die Mitglieder. Die Losungen

wurden von Su verfügt und die Sekretäre von Su bezahlt.

Wenn Fehler gemacht wurden, bestrafte man, die sie kritisiert hatten;

aber die sie begangen hatten, blieben in ihren Ämtern. Sie waren bald

nicht mehr die Besten, sondern nur mehr die Gefügigsten. Einige

Gute blieben die ganze Zeit durch, weil sie, wären sie gegangen,
nicht mehr mit den Mitgliedern hätten sprechen können, aber bleibend
konnten sie ihnen nur sagen, was sie für falsch hielten. Dadurch
verloren auch sie das Vertrauen der Mitglieder und zugleich ihr eigenes.

[...] Die Auftraggeber in Su selber erfuhren nichts mehr, weil die

Sekretäre nichts mehr berichteten, was unerwünscht sein könnte.

Angesichts dieser Umstände verzweifelten die Besten. Me-ti beklagte

den Verfall der großen Methode. Meister Ko wandte sich von ihr

ab. To-tsi leugnete alle Fortschritte in Su ...9

1936 war Trotzki's *Die verratene Revolution* erschienen. Die 1923 gegründete linke Opposition griff die Parteispitze immer wieder wegen ihrer Präention auf päpstliche Unfehlbarkeit an. Trotzki: „Wie die katholische Kirche hat die führende Kaste [...] der Partei das Dogma der Unfehlbarkeit [...] behauptet“.10 Der Konflikt zwischen der kirchlichen Lehre, die sich auf die Autorität des Aristoteles beruft, und der empirischen Forschung Galileis, die als Häresie angesehen werden muss, wird durchsichtig auf den Antagonismus zwischen der Statik eines zum Dogma erstarrten und einem lebendigen, selbstkritischen Materialismus. Direkt betroffen ist Brecht von der kulturpolitischen Dogmatisierung der „Moskauer Clique“ um die Zeitschrift *Unser Wort*. Walter Benjamin schreibt im Juli 1938 an Gretel Adorno: „Was Brecht betrifft, so macht er sich die Gründe der russischen Kulturpolitik [die Benjamin zuvor als große ‚Misere‘ des ‚linientreuen Schrifttums‘ im Allgemeinen gekennzeichnet hat] durch Spekulationen über die Erfordernisse der dortigen Nationalitätenpolitik klar so gut er kann. Aber das hindert ihn selbstverständlich nicht, die theoretische Linie als katastrophal für alles das zu erkennen, wofür wir uns seit 20 Jahren einsetzen. Sein Übersetzer und Freund war, wie du weißt, Tretjakoff. Er ist höchstwahrscheinlich nicht mehr am Leben.“11 Brecht gebe nur sehr „skeptische Antworten“, wenn die „russischen Verhältnisse“ zur Sprache kommen. Brecht notiert: „literatur und kunst scheinen beschissen, die politische theorie auf dem hund. in einem offiziellen artikel erklärt ein gewisser wukressenski als stalins theorie das absterben des staates erfolgt durch seine allseitige festigung [...] über die ‚politische demokratie‘ erfährt man nichts als phrasen, und nichts erfährt man über die soziale organisationsform der produktion.“ 12 Über Benjamins Marxlektüre freut Brecht sich mit der Bemerkung: „Wo man immer weniger auf ihn stößt und besonders wenig bei unseren Leuten“.13 Und 1939 notiert er niedergeschlagen zum Hitler-Stalin-Pakt, „ich glaube nicht, daß mehr gesagt werden kann, als daß die union sich eben rettete, um den preis, das weltproletariat ohne losungen, hoffnungen und beistand zu lassen.“14

Als ein Hauptmotiv der von Galilei verbreiteten neuen Wissenschaftlichkeit wird im Drama der *Zweifel* betont. Im spezifisch marxistischen Kontext verliert das Motiv seine triviale Allgemeinheit. Es geht um das Absterben echter Selbstkritik und unvoreingenommener empirischer Untersuchungen innerhalb des Marxismus, das Brecht um diese Zeit konstatiert. Zweifel und Beweisen statt blindem Glauben ist das eigentlich revolutionäre Moment an Galileis Wissenschaft. Sie ist mit ihrer Vereinigung von Theorie und Praxis für Brecht Chiffre des theoretischen und praktischen Kommunismus der Gegenwart; die von Galilei enthusiastisch begrüßte „neue Zeit“ Inbild der revolutionären Umwälzung, die Brecht zu erleben hofft. Am Ende des Gedichts „Lob des Zweifels“ ist von den Führern die Rede, die den von ihnen Geführten den Zweifel erlauben müssen. In der Maske des Me-ti sagt Brecht: „Nur eines berechtigt mich zu sagen, daß ich wirklich ein Anhänger der großen Ordnung bin. Ich habe sie oft genug angezweifelt.“15 (Die „große Ordnung“ wird immer wieder von Brecht als Chiffre für die kommunistische Gesellschaft eingesetzt.)

3

In den 1930er Jahren befasste sich Brecht, der Flüchtling im Exil, begreiflicherweise mehrfach mit den Gestalten der exilierten, verbannten, oder isolierten Dichter, Weisen, Denker und Vordenker. Sich selbst verglich er vielleicht mit nichts Geringerem als den Begründern des historischen Materialismus.

Auffälligerweise im Zusammenhang eines Gesprächs darüber, dass die Sowjetunion in ein historisch älteres

„monarchisches Stadium“ mit „persönlichem Regiment“ zurückgefallen sei, kommt er darauf zu sprechen, dass „Marx und Engels mit der Auflösung der Ersten Internationale aus dem Aktionszusammenhange mit der

Arbeiterbewegung herausgerissen worden seien. Seither hätten sie nur noch Ratschläge, und zwar private, die zur Publikation nicht bestimmt gewesen seien, an einzelne Führer gerichtet. Auch sei es kein Zufall – wenn auch bedauerlich –, daß Engels sich zuletzt der Naturwissenschaft zugewandt habe.“¹⁶ Wertvoller Hinweis: Wie Engels, der Begründer der neuen Wissenschaft, ihre reale soziale Umsetzung nicht mehr beeinflusst, so muss Galilei/Brecht sich auf reine Wissenschaft/Theorie zurückziehen, isoliert von der gesellschaftlichen Umsetzung seiner Ideen.

Es liegt auf der Hand, dass angesichts seiner schweren Zweifel und Vorbehalte Brecht kaum anders konnte, als die eigene öffentliche Zurückhaltung, seine Solidarisierung mit dem Stalinschen Staat als dem wichtigen Gegner Hitlers auch immer wieder angst- oder schamvoll in Frage zu stellen. Brechts öffentlich bekundete Solidarität mit der Sowjetunion ließ es nicht zu, dass er jemals offen gegen die Verhaftung und Ermordung von Menschen protestierte, sogar solchen, die ihm nahe standen, wie Carola Neher. Immerhin geht es in dem Gedicht „Ist das Volk unfehlbar?“ um die Erschießung Tretjakows:

Mein Lehrer

Der große, freundliche

Ist erschossen worden, verurteilt durch ein Volksgericht.

Als ein Spion. Sein Name ist verdammt.

Seine Bücher sind vernichtet. Das Gespräch über ihn

Ist verdächtig und verstummt.

Gesetzt, er ist unschuldig?

Wie mag er zum Tod gehn?¹⁷

Wäre es möglich – unausdenkbarer Gedanke –, dass er damit einem Staat diene, der, mit Trotzki's Begriff, die Revolution längst verraten hatte? Brecht schwieg, aber, so erinnert sich Benjamin: „Die russische Entwicklung verfolge er; und die Schriften von Trotzki ebenso. Sie beweisen, daß ein Verdacht besteht. [...] Sollte er eines Tages erwiesen werden, so müßte man das Regime bekämpfen – und zwar *öffentlich*. Aber ‚leider oder Gottseidank, wie sie wollen‘“ – diese Wendung gibt Benjamin wörtlich wieder – sei „dieser Verdacht heute noch nicht Gewißheit. Eine Politik wie die Trotzki'sche aus ihm abzuleiten, sei nicht zu verantworten.“¹⁸ Im persönlichen Bereich kann der vielgerühmte Zweifel zur schweren Schuld werden, wenn er eine vielleicht geforderte sofortige Parteinahme verhindert.

Dass der Text das Problem, unter Gefahr für Leib und Leben die Wahrheit zu bekennen, als ein politisches und nicht als ein individuelles moralisches erscheinen lässt, dürfte wenig daran geändert haben, dass es für Brecht persönlich ein solches war. David Pike findet das schlechte Gewissen Brechts über sein Schweigen in dem Gedicht „An die Nachgeborenen“:

Der dort ruhig über die Straße geht

Ist wohl nicht mehr erreichbar für seine Freunde

Die in Not sind

Und wie muss Brecht ein im Oktober 1938, also unmittelbar vor der Niederschrift des *Galilei*, erschienener Artikel in der Trotzki'schen Zeitschrift *Unser Wort* getroffen haben, der ihn, Brecht, ganz persönlich anrief. David Pike hat das Dokument aufgefunden, aber es nicht mit *Galilei* in Zusammenhang gebracht. In diesem

Artikel heißt es:

Sie, Herr Brecht, haben Carola Neher gekannt. Sie wissen, daß sie weder eine Terroristin, noch eine Spionin, sondern ein tapferer Mensch und ein große Künstlerin war. Weshalb schweigen Sie? Weil Stalin Ihre Publikationen „Das Wort“ [...] bezahlt? Woher nehmen Sie noch den Mut, gegen Hitlers Mord an Liese Herrmann, Anettka André und Hans Linden zu protestieren?

Und weiter:

Wenn Felix Halle, Ernst Ottwaldt, Carola Neher, Rudolf Haus etc. in Hitlers Kerkern säßen und in Todesgefahr schwebten, wie würdet ihr schreien, schreiben, das arme Weltgewissen maltraetieren. Doch wenn Stalin die gleichen Leute umbringt, so rührt euch das nicht im geringsten. [...] Und ihr wundert euch noch, daß ihr Schritt für Schritt an Boden verliert, der Faschismus stets größere Kreise zieht? [...] Stalin kaufte eure moralische Autorität, um das Weltgewissen einzuschläfern, ihr gabt euch dazu her und wundert euch noch, wenn euch danach das Weltgewissen den Hintern zukehrt? Eure Tätigkeit erschöpft sich in dem einen Wort: Verrat. Verrat an euren Büchern und eurer Moral, Verrat an den Opfern Hitlers und an den Opfern Stalins, Verrat an den Massen und Verrat an euch selbst. Wahrhaftig, bessere Alliierte könnte der Faschismus nicht finden als solche Gegner. Wenn es euch nicht gäbe, Goebbels müßte euch erfinden.¹⁹

Hier liegt das Undenkbare zutage. Die Möglichkeit, es zu artikulieren, bestand, so scheint es, wohl nur im widerspruchsvollen Diskurs der Kunst. Für Brecht persönlich war nicht auszuschließen, dass sich die Kapitulation vor der Stalinschen Kirche am Ende als Verbrechen an der „neuen Zeit“ statt als weitblickende List erweisen würde und zugleich als Verrat an den ihm nahestehenden „Genossen“ und an Freunden.

Nicht als individuelles moralisches, sondern als politisches Problem hat sich ein Tableau abgezeichnet, das jeden zeitgenössischen Zuschauer des *Galilei* an die desolante Lage der marxistischen Intelligenz erinnern musste, die oft aus begründeter Todesfurcht oder Opportunismus, vielleicht auch einmal aus ehrenwerten Gründen sich der neuen Stalinschen „Weltkirche“ gegenüber in der Zwangslage befanden, politische Handlungen zu rechtfertigen, an die sie selbst nicht glaubten. Da niemand abzusehen vermag, was es für den Kampf gegen Hitler bedeutet hätte, wenn sich in der Sowjetunion ein innerer Kampf, womöglich ein Bürgerkrieg, entwickelt hätte, wird man es sich mit dem historischen Urteil über diese politische Position, die damals viele einnahmen, nicht zu leicht machen dürfen. Brechts Darstellung in der ersten Fassung zielt darauf ab, durch die erbarmungslose Konfrontation und ohne eine dialektische Auflösung den Zwiespalt, die Spaltung im Bewusstsein und der Praxis der Kommunisten in Szene zu setzen. Der Konflikt sollte nicht im Selbstbewusstsein des Helden ausgetragen und aufgehoben werden. In frühen Entwürfen findet sich bei Brecht noch der Arbeitstitel „Leben des Galilei. Fassung für Arbeiter“ und die Urfassung trägt den Titel „Die Erde bewegt sich“. Beides weist darauf hin, dass *Galilei* anfangs, wenn nicht als Lehrstück konzipiert, so jedenfalls noch im Zeichen der Lehrstückidee konzipiert war. Manche Anspielungen der ersten Fassung in diesem Sinne sind später entfallen. Darin wird Andrea zum Beispiel „Rotschädel“ genannt. Will sagen: Auch der revolutionären Jugend, so der aktuelle Bezug 1938, kann der opportunistische Intellektuelle/Galilei nicht mehr Vorbild sein. So wie Galileis Widerruf (in Brechts historischer Fiktion) die revolutionäre bürgerliche Bewegung um einen großen Teil ihres optimistischen Schwungs und ihrer Überzeugungskraft bringt, so die stalinistische Realität und die Anpassung vieler Tuis an sie. Galilei weiß: „Freilich, wer wollte noch für diese kühnen neuen Lehren sprechen, nachdem ich, eine ihrer Autoritäten sie der Lüge geziehen habe?“ Und er ist der Meinung, „daß ich alles zerstört habe, was es an Versuchen gab, die dem blinden Glauben schädlich sind“.²⁰

Galilei ist hier beides zugleich: einerseits ein Widerstandskämpfer, der mit List seine Forschungen weiter betreibt, andererseits Schuldiger, der selbst mitleidlos seine „Selbsterstörung“ verurteilt. Der Autor befragt im Medium des Theatertextes die marxistische Intelligenz und nicht zuletzt sich selbst, ob die Position der Anpassung ohne Selbsterstörung durchgehalten werden kann.

Die hier skizzierten historisch-politischen Zusammenhänge, die die Frage betreffen, worin für Brecht Galileis Versagen bestand, hat die Brechtforschung bis heute vernachlässigt, auch nachdem Journale, Briefe usw. aus dieser Zeit zugänglich wurden. (Umso erfreulicher ist es, dass Stephen Parker in seiner Biographie *Bertolt Brecht: A Literary Life*, 2014, von der biographischen Seite zahlreiche Argumente vorlegt, die unsere Deutung stützen.) Die Auslegungen konzentrieren sich durchweg auf die Frage nach der Verantwortung des bürgerlichen Wissenschaftlers für den Faschismus, dann die Atombombe. Dagegen hat Isaac Deutscher schon 1963 in seiner Trotzki-Biografie behauptet, es seien die Moskauer Schauprozesse gewesen, die Brecht zum *Galilei* angeregt hätten. (Seine These hat er zwar durch eine allzu direkte Gleichsetzung Galilei = Bucharin geschädigt, aber Deutscher war kein Literatur- oder Theaterwissenschaftler.) 1965 stritt Ernst Schumacher diesem Gedanken mit bis zum Absurden unzulänglichen Argumenten jede Berechtigung ab, erst recht der Idee, die thematische Strukturierung des ganzen Dramas um das Problem des Stalinismus ins Zentrum zu rücken. Fest steht jedoch: Brecht hat mehrfach in überlieferten Äußerungen den Moskauer Prozessen ein intensives Interesse entgegengebracht; die rasch veröffentlichten Prozessprotokolle befanden sich in seinem Besitz; sie weisen Anstreichungen auf, die seine Lektüre bezeugen und ein besonderes Interesse an Bucharin, Rykow und den beiden des Mordes an Gorki angeklagten Ärzten verraten. Das Schlusswort Bucharins erinnert in einigen

Passagen sowie im Tonfall sogar nach Schumachers eigenem Bekunden, der die Ähnlichkeit „zufällig“ nennt, „auffällig“ an Galileis Selbstanalyse. Bedeutung fürs *Galilei*-Verständnis kommt einer Kritik der Schauprozesse im *Buch der Wendungen* zu: Me-ti (das ist Brecht) tadelte den Ni-en, weil er in seinen Prozessen gegen seine Feinde im Verein vom Volk zu viel Vertrauen verlangte. Das sei „wie wenn man von mir verlangt, daß ich etwas Unbeweisbares glaube. Durch den beweislosen Prozess hat er dem Volk geschadet. Er hätte es lehren müssen, Beweise zu verlangen.“²¹

Während man bei orthodox-marxistischen Wissenschaftlern den Verdacht nicht unterdrücken kann, es ginge darum, Brecht à tout prix vor dem Verdacht zu bewahren, er könne Ansichten gehegt haben, die im politischen Jargon „antisowjetisch“ oder „trotzkistisch“ heißen, scheint bei der „westlichen“ Forschung vor allem eine andere Sichtblockade wirksam zu sein. Man ist entschlossen, sich den Brecht der klaren moralischen und politischen Botschaft nicht rauben zu lassen, denn das wäre eine Revision, die zugleich ein ganz neues kritisches Durchdenken der Idee des epischen Theaters nach sich ziehen müsste.

Eine der wenigen, die die politische Dimension des Stücks analysiert haben, ist die früh verstorbene Betty Nance Weber, die sich dem Versuch gewidmet hat, die Meisterwerke des epischen Theaters – *Mutter Courage, Galilei, Der kaukasische Kreidekreis* – als kritische Chronik und Dramatisierung der sowjetischen Geschichte von 1917 bis 1938 lesbar zu machen. Dies bleibt ein großes Verdienst, auch wenn sie in zu einseitiger Weise eine Identifizierung Galilei/Brecht = Trotzki vornahm und es den Kritikern so leicht machte, ihre Erkenntnisse, die alle auf eine Bezugnahme des Textes auf die Prozesse hindeuten, insgesamt zu ignorieren. Brecht griff in seinem Gedicht „Die Bolschewiki entdecken im Sommer 1917 im Smolny, wo das

Volk vertreten war: in der Küche“ eine Episode aus Trotzki's *Mein Leben* auf.22 Im Jahre 1910 publizierte Trotzki die Idee der permanenten Revolution, 1610 bestätigt Galilei die Lehre des Kopernikus mit der im Text betonten permanenten Bewegung. Brecht ändert das historische Datum der Amtszeit des neuen Papstes von 1623 auf 1624 – 1924 starb Lenin, der Aufstieg Stalins begann, der oft „der rote Papst“ genannt wurde. Galileis Widerruf fand am 22. Juni 1633 statt – Trotzki vergleicht den Widerruf von Rakowski 1933/34 mit dem von Galilei. Die – historisch haltlose – Vorstellung, Galilei sei einen Moment lang ebenso stark gewesen wie seine Gegner, klingt wie ein Echo auf Trotzki's selbstkritische Feststellung“23, er hätte noch auf dem Zwölften Parteikongress gegen Stalins Bürokratie siegen können.

5

In Brechts Version der historischen Ereignisse scheitert Galilei nicht nur an der Inquisition, sondern auch daran, dass er sich, politisch blind, in ihren Machtbereich begeben hat – aus der Republik Venedig an den Hof zu Florenz –, weil er die politische Komplexität der Lage überhaupt nicht erkennt. Für Galilei gibt es nur eine Zeit, in der er existiert. Das ist die lineare Zeit des fortschreitenden Wissens, die Zeit der Entwicklung der Vernunft: Zeit der Logik. Diese Vernunftgläubigkeit des Aufklärers aber wird vom Bühnengeschehen konfrontiert mit einer zweiten, einer verwirrenden geschichtlich-politischen Zeitform. In Florenz herrscht politisch das Gestern, in Venedig, wenn auch noch schwach, das Morgen.

Galilei schätzt die neue Freiheit falsch ein und unterschätzt die langsame verwickelte Zeit der Machtpolitik. Er begreift nicht, dass Florenz die Stadt, in der er seine Forschungen vorantreiben kann, zugleich die Stadt ist, die auf der Zeitlinie der politischen Entwicklung rückständig und reaktionär ist. Er scheitert, weil er die historische Umwelt nur nach der Maßgabe seines Bewusstseins als Wissenschaftler wahrnimmt. (Das gilt auch für die persönliche Welt, wie sein Verhalten gegenüber der Tochter Virginia zeigt, deren Heirat er seine Wissenschaft opfert.) Man kann die Dramaturgie des Stücks mit Louis Althusser als planmäßige *innere Dissoziation zweier Zeitformen* auffassen. In *Leben des Galilei* wird eine Blindheit deutlich, die analog ist zur *Mutter Courage*: Der Zuschauer sieht, dass die Bühnenfigur etwas nicht sieht:

So erscheint im „Leben des Galilei“ jene Geschichte – die langsamer

als das ungeduldige Bewußtsein des Wahren ist – als ebenso verwirrend

für ein Bewusstsein, dem es in seiner kurzen Lebenszeit nie gelingt,

sich dauerhaft zu „überwinden“. Erst diese schweigende Konfrontation

des Bewußtseins (das seine eigene Situation in

dialektisch-dramatischer Weise erlebt und glaubt, die ganze Welt

werde durch seine eigenen Kräfte bewegt), mit einer indifferenten

Realität (die unter dem Blick dieser vermeintlichen Dialektik immer

eine andere ist: anscheinend eine undialektische) ermöglicht die immanente

Kritik der Bewußtseinsillusionen.²⁴

Soll das Theater diese Dissonanz zwischen Bewusstsein und ihm fremden Prozess der Geschichte aber nicht auflösen, indem der Widerspruch sich dialektisch in einem Selbstbewusstsein austrägt und aufhebt, so ist das Drama auf eine Darstellung angewiesen, die das ungeduldige Bewusstsein des Wahren in stummer und sprachloser Weise konfrontiert mit der dem Einzelnen gegenüber indifferenten geschichtlichen Realität. Allein durch eine solche Ästhetik der Spaltung kann für den Zuschauer die Kritik der eigenen Bewusstseinsillusion entstehen – sei es die Illusion der Möglichkeit, schlau mit den Verhältnissen, dem Krieg umzugehen und seinen „Schnitt zu machen“ (*Mutter Courage*), sei es die Illusion von der Macht der rein intellektuellen Arbeit der Theorie (Galilei). Diese für das Subjekt tröstlichen Illusionen werden in den Stücken Brechts aufgeführt und „vorgeführt“.

Brecht hat die Problematik des klassischen Theaters in eben dem Sinne umgewälzt, als er es ablehnte, Sinn und Implikation eines Theaterstücks in der Form eines Selbstbewußtseins zu thematisieren. Hierunter verstehe ich, daß die Welt Brechts notwendigerweise jeden Anspruch von sich weisen muß, sich ihrer selbst in der Form eines Selbstbewußtseins zu versichern und erschöpfend darzustellen, um im Zuschauer ein neues, wahres und aktives Bewusstsein zu produzieren. [...] Brecht will vor allem eine Kritik der spontanen Ideologie produzieren, in der die Menschen leben. Daher muß er notwendigerweise jene formalen Bedingungen der Ästhetik der [klassischen] Ideologie, wie sie das Selbstbewußtsein (und seine klassischen Ableitungen: die Regeln der Einheit) darstellt, aus seinem Werk ausschließen. Bei ihm (gemeint sind immer die großen Stücke) kann keine Person die Totalität der Bedingungen des Dramas durch Reflektieren in sich aufnehmen. [...] In genau diesem Sinne sind seine Stücke *dezentriert*, weil sie kein Zentrum haben können und weil Brecht, der vom naiven und illusionsbeladenen Bewußtsein ausgeht, es ablehnt, aus diesem das Zentrum der Welt zu machen, das es sein will. Darum liegt das Zentrum sozusagen seitwärts und ist in dem Maße, wie es sich um die Entmystifizierung des Selbstbewußtseins handelt, immer versetzt, immer außerhalb und in Bewegung, um die Illusion zum Wirklichen zu überschreiten.²⁵

Die Spaltung bedeutet eine Dramaturgie der Dezentrierung. Die amerikanische Fassung zielte dagegen auf eine Dramatisierung im klassischen Sinn. Sie zentriert die Konflikte auf das Individuum, führt die Bühnenrealisierung vom Epischen fort und nähert sie dem Realismus an. Kaum ist so noch mit der politischen „Spaltung“ des Publikums zu rechnen, die Brecht vorschwebte. Vielmehr spitzt der Text nunmehr das persönliche moralische Versagen Galileos als Individuum zu (wobei er sich noch weiter von der historischen Wirklichkeit entfernt). Galilei erscheint als „Kollaborateur“. Die Betonung der persönlichen Verantwortung des Wissenschaftlers im Zeitalter der Atombombe verdrängt die politische, dem Lehrstück noch nahe Problematik der Erstfassung hin zugunsten einer psychologisch-moralischen Fragestellung. Doch reichte offenbar Brechts dramaturgischer und inhaltlicher Opportunismus nicht aus. Trotz der saftigen und

komplexen Darstellung Galileis durch den Starschauspieler Charles Laughton fand das amerikanische Publikum keinen rechten Zugang zum Stück. Sogar die offenkundigen Parallelen zur Gegenwart blieben vielen verborgen. Die dortigen Sehgewohnheiten kamen mit der Brechtschen Methode, seiner mehr auf distanzierter Betrachtung als auf Einfühlung basierenden Theateridee nicht zurecht. Daran änderten auch die sechs Vorstellungen in New York im Dezember 1947 nichts.

Dem gegenüber stellt die Arbeit am *Galilei* des Berliner Ensembles 1955/56 in sich selbst ein dramatisch dialektisches Stück Theatergeschichte dar. Brecht selbst konnte nur noch vom Dezember 1955 bis zum März 1956 an der Probenarbeit teilnehmen. Darin ging es vor allen Dingen um die dialektischen Pole des Stücks, den Anfang mit Galileis emphatischer Begrüßung der neuen Zeit und die Schlusszene mit seiner Selbstverurteilung. Brecht musste die Proben seiner angegriffenen Gesundheit wegen abbrechen, und nach seinem Tod im August 1956 führte Erich Engel sie zu Ende. Im Januar 1956 aber hat Chruschtschow die berühmte Geheimrede über Stalin gehalten, deren Text, noch vor der Veröffentlichung Mitte des Jahres, unter Intellektuellen zirkulierte. Nach verschiedenen Berichten von Zeugen, die bei den Proben zugegen waren, verschärfte Brecht, nicht zuletzt unter dem Eindruck dieser Enthüllungen die Kritik an Galilei zu einer tatsächlich mörderischen Analyse. Galilei erklärt er zu einem „sozialen Verbrecher“, er „haßt die Menschheit fanatisch“. Das Bild des Verbrechers sollte das des Wissenschaftlers völlig überlagern. Direkt äußerte Brecht auch jetzt nicht, dass er im *Galilei* Probleme der durch den Stalinismus erstarrten kommunistischen Weltbewegung behandelt hatte. Nur die Notiz einer Mitarbeiterin während der Berliner *Galilei*-Proben stellt eine zaghafte, nur formale Beziehung zwischen Galilei und dem Stalinismus her: „Nach Brechts Ansicht ist mit der Darstellung des Galilei gelöst, die Darstellung zum Beispiel der großen Sowjetprozesse. Es ist technisch gelöst. Die Selbstanalyse Bucharins, wo er im Augenblick der Analyse so hoch über sich selbst steigt wie sonst keiner im Gerichtssaal.“²⁶ Stattdessen klammerte sich Brecht hartnäckig an die unhaltbare These, der historische Galileo Galilei sei so vernichtend einzuschätzen. Eine (typisch) Brechtsche Camouflage bis zum Schluss. Ernst Busch kämpfte immer wieder gegen diese Auslegung an:

In den letzten Proben, die er gemacht hat – und das hatte, finde ich,

durchaus auch eine tragische Note –, hat er sich immer mit Busch gestritten,

ihm gesagt Busch, Sie spielen einen Verbrecher, das ist ein

Krimineller, ein Mann, der die Wahrheit weiß und sie nicht sagt. Und

Busch sagte immer: Aber Brecht, das haben Sie nicht geschrieben.

Und Brecht bestand immer darauf: Busch, Sie sind ein Krimineller.

Und Busch sagte immer wieder: Brecht, das haben Sie nicht geschrieben.

27

Es ist recht offensichtlich, worum es in diesem Konflikt wirklich ging: Brecht war fest entschlossen, die Aufführung seines *Galilei*-Stücks für eine unzweideutige Polemik gegen jeden, aber auch jeden Anflug von Opportunismus des einzelnen Intellektuellen gegenüber der Partei = Kirche zu nutzen. Darum durfte Galilei keine Gnade finden. Niemand sollte sich der Erkenntnis der furchtbaren Folgen des Opportunismus für das politische Leben der Partei und auch des „sozialistischen“ Staats und der Gesellschaft entziehen können. Busch hatte Recht, was den *Text* betraf. Was Brecht wollte, bezog sich auf die konkrete beabsichtigte Wirkung des *Theaters* in der konkreten gesellschaftlichen und ideologischen Situation. Diese Intention verschwand unter Engels Regie. Weltweit wurde der *Galilei* des Berliner Ensemble bei Gastspielen als eine Glanzleistung des Theaters gefeiert, aber in einer Fassung, in der Busch/Galilei am Ende durchweg Sympathie und Mitleid weckte. „Die Moral des Stücks und die Moral der Inszenierung gingen völlig aneinander vorbei; statt der Verdammung des ideologischen Kompromisses kommt sein Lob und seine Absolution.“²⁸

Günther Heeg hat in dem erwähnten großartig erhellenden Text, auf den der Leser mit Nachdruck hingewiesen sei, dargelegt, inwiefern an den Brüchen und Lücken auch der Textebene ablesbar ist, „daß Brechts Auseinandersetzung mit Brecht nicht zum Abschluß kam, er sein Leben lang mit *Galilei* nicht fertig wurde“.²⁹ Lapidar hält er fest: „Die Berliner Fassung von *Leben des Galilei* von 1955/56 ist Brechts weitestgehender Versuch, die Frage nach der Schuld zum Dreh- und Angelpunkt des Epischen Theaters zu machen.“³⁰ Die Motive dafür glauben wir ein Stück weit deutlich gemacht zu haben. Im Text selbst aber liegt das Material dafür bereit, wenn man ihn nur hellhörig genug liest. Heeg hört aus der großen Predigt Galileis in der 14. Szene der Berliner Fassung ihre Theatralität heraus: „Das Theatralische dieser Straf- und

Bußpredigt ist nicht zu übersehen. Wie da einer der eigenen Schwäche, dem eigenen Versagen ein moralisches Kostüm umhängt, sich selbst an die Brust klopft und damit das Weltgewissen vor die Schranken des Gerichts fordert – das ist die große Oper der Schuld. Der Tenor ist geliefert, aber er kann's nicht lassen, der Nachwelt sein Addio zuzuschmettern, den eigenen Untergang als Zugewinn an Einsicht und Weisheit zu interpretieren, die Selbstanklage à la Rousseau in eine universale Abrechnung mit der Zeit zu überführen und sich selbst, den eigenen Fall zum Urheber aller nachfolgenden Sündenfälle machend, noch einmal mit der Größe des Heroen in einem Zeitalter der Zwerge auszustatten.“

31

Und die enthusiastische Rede von Galilei, der das neue Zeitalter in der ersten Szene begrüßt? Sie trägt mindestens so sehr wie das Impressum der Aufklärung und der Marxschen Lehre das einer nietzscheanischen Lust an der neuen Freiheit von Gott, an der Leere des Universums. Sie macht aber nicht erschauern wie bei Pascal, sondern ruft nur zur amoralischen Lust des Erkennens auf.

Galilei: Die alten Lehren, die tausend Jahre geglaubt wurden, sind ganz baufällig. An diesen Gebäuden ist weniger Holz als an den Stützen, die halten sollen. Das neue Wissen aber ist ein Neubau, von dem nur das Gerüst steht. [...] Die Himmel, hat es sich heraus - gestellt, sind leer. Darüber ist ein fröhliches Gelächter entstanden.

[...] Es hat immer geheißen, die Gestirne sind an einem kristallinen Gewölbe angeheftet, daß sie nicht herunterfallen können. Jetzt haben wir Mut gefaßt und lassen sie im Freien schweben, ohne Halt, und sie sind in großer Fahrt, gleich uns, ohne Halt und in großer Fahrt.³²

Wird hier jedoch nicht auch von einer allzu vollendeten Rhetorik eine tiefere Angst übertönt?

Mit Galileis Entdeckung verbindet sich die schockhafte Erfahrung der Kontingenz menschlichen Daseins, nicht das Versprechen einer neuen und besseren menschlichen Ordnung. Alle Personen des Stücks wissen um diese Erfahrung, außer Galilei und sein Homunculus Andrea. Und doch hat sie sich seinem (und seines Autors) Entwurf tief eingepägt. Die überschwängliche Vision eines neuen Zeitalters, der politische Kurzschluss von der Abschaffung des ptolemäischen Himmels über der Erde auf die Abschaffung der gottgewollten Obrigkeit kaschiert nur schlecht den Schrecken des marginalisierten und

überflüssigen Ich.³³

Heeg ist aufgefallen, dass gerade die Vertreter der alten Ordnung im Stück oft „starke Texte“ haben, die über die vom Autor zugewiesenen Grenzen der Figuren hinausgehen. In ihnen verschafft sich jene Angst Geltung, die in der gleichsam „offiziellen“ Figurenrede unterzugehen droht. Der Text ist nicht bei Wasser und Brot in eine Figur einzusperren, er nimmt autonome Bedeutung an.

Die Fabel ist der ptolemäische Himmel, der sich schützend über die

Bühne von Brechts Theater wölbt. Auch und ausgerechnet in *Leben*

des Galilei, das sich ganz der kopernikanischen Wende verschrieben

hat. In der Dramaturgie des Stücks, im Modell seiner Inszenierung

ist vom kopernikanischen Denken wenig zu spüren, das sein Titelheld propagiert.³⁴

Das aber „hat mit Brechts [...] minutiösen Durchkonstruktionen der Fabel zu tun. [...] Eines erklärt sich aus dem anderen, jeder Widerspruch macht Sinn, bis [...] die Fabel geschlossen ist. Das Epische Theater, das Brecht hier vorführt, beruht auf einer Hermeneutik der geschlossenen Gestalt.“³⁵ Diese Doppelbödigkeit des Textes aber, so zeigt Heeg, lässt erkennen, wie nahe Brechts episches Theater noch dem klassischen dramatischen Modell steht, das den Sinn in der Ganzheit des Spiels sinnfällig werden lassen wollte.

Im Prozess der Säkularisierung springt das Theater für die Theologie

ein, der Schöpfergott wechselt vom Jenseits auf die Bühne, das Weltbild

der Aufklärung wird durch das Theater vorbestellt und beglaubigt.

[...] Mag [der Sinn] auch aus der Welt verschwunden sein, im

Theater erstrahlt er umso heller. Die Tableaus der Guckkastenbühne

zeigen, was, nein: dass die Welt im Innersten zusammenhält – eben

dies ist auch die geheime Intention des Epischen Theaters.³⁶

Nachzutragen bleibt ein Kuriosum, das mehr ist als ein solches. In einer Episode, die Brecht 1938 zunächst in die erste Niederschrift des *Galilei* aufgenommen hat, dann jedoch verwarf, liest Virginia Galilei einige der Inschriften von der Decke der Bibliothek Montaignes vor. Galilei kommentiert jede der Inschriften, bis er an die folgende gerät: „Virginia: Wie einen Schatten hat Gott den Menschen erschaffen. Wer kann ihn richten, wenn die Sonne untergegangen ist? *Galilei schweigt.*“³⁷

Über die Dialektik von Scham und Schuld sowie über den „Schatten der Tragödie“, den das epische Theater hier wirft, sei der Leser auf die Darlegungen von Heeg verwiesen. Er stellt unter anderem fest:

Das Schweigen des Galilei ist das Schweigen der Scham. Stumm artikuliert

es das Eingeständnis, das nach dem Untergang der göttlichen

Sonne keine menschliche Instanz zum obersten Richter über Gut

und Böse mehr berufen ist. Stumm erinnert es an die Schattenexistenz

des Menschen, an seine Todverfallenheit. Stumm weist es darauf

hin, dass die Zeit der Schaubühne als moralischer oder gesellschaftskritischer

Anstalt abgelaufen ist.³⁸

Womit die Frage wieder eröffnet ist nach einem Theater jenseits von Richter- und Urteilsspruch, das den im Sinne Althusser's materialistischen Dimensionen des Brecht-Textes, also seinen Brüchen, Lücken, seinem Verstummen gewachsen wäre.

1988/2016

1 Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal II*, Frankfurt a. M. 1963, S. 800.

2 *GBA 5*, S. 99.

3 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003, S. 55.

4 Heeg, Günther: *Klopfschläge aus dem Mausoleum. Brechtschulung am Berliner Ensemble*, Berlin 2000, S. 143.

5 Benjamin, Walter: *Versuche über Brecht*, Frankfurt a. M. 1966, S. 128.

6 *GBA 24*, S. 238.

7 Brecht, Bertolt: *Schriften zum Theater 4*, Frankfurt a. M. 1963, S. 220.

8 Maurice Merleau-Ponty hat in noch immer nicht überbotener Weise dieses abgründige Thema ausgeleuchtet. Vgl. ders.: *Humanismus und Terror*, Frankfurt a. M. 1966.

9 *GBA 18*, S. 168.

10 Vgl. Trotzki, Leo: *Verratene Revolution*, Essen 1990.

11 Benjamin, Walter: *Briefe, Bd. 2*, hrsg. v. Gershom Scholem u. Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. 1966, S. 771f.

12 Brecht, Bertolt: *Arbeitsjournal I*, Frankfurt a. M. 1963, S. 36.

13 Benjamin: *Versuche über Brecht*, S. 132.

14 Brecht: *Arbeitsjournal I*, S. 62.

15 *GBA 18*, S. 151.

16 Benjamin: *Versuche über Brecht*, S. 131.

17 *GBA 14*, S. 435f.

18 Benjamin: *Versuche über Brecht*, S. 131f.

19 Zitiert nach David Pike in: *Brecht-Jahrbuch 1982*, Frankfurt a. M. 1982.

20 GBA 5, S. 100.

21 GBA 18, S. 169.

22 GW 8, S. 392.

23 Vgl. Trotzki, Leo: *Mein Leben*, Frankfurt a. M. 1974.

24 Althusser, Louis in: *Alternative. Zeitschrift für Literatur und Diskussion* Nr. 137, 04/1981,
S. 80.

25 Ebd., S. 81f.

26 Schumacher, Ernst: *Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts*, Berlin 1977, S. 110.

27 Müller, Heiner: *Gesammelte Irrtümer 2*, Frankfurt a. M. 1990, S. 59.

28 Schumacher: a. a. O., S. 304.

29 Heeg: a. a. O., S. 158.

30 Ebd., S. 147.

31 Ebd., S. 148f.

32 BFA 5, S. 10f.

33 Heeg: a. a. O., S. 152f.

34 Ebd., S. 150.

35 Ebd., S. 144–146.

36 Ebd., S. 146f.

37 BFA 5, S. 115.

38 Heeg: a. a. O., S. 160.

Quelle: https://www.theaterderzeit.de/index.php/buch/brecht_lesen/34037/komplett/

Abgerufen am: 08.08.2022