

5-12-1978

Aspekte des Charakterbegriffs im Werk von Bertolt Brecht

Brigitte DeWolfe
Portland State University

Follow this and additional works at: https://pdxscholar.library.pdx.edu/open_access_etds



Part of the [German Literature Commons](#)

Let us know how access to this document benefits you.

Recommended Citation

DeWolfe, Brigitte, "Aspekte des Charakterbegriffs im Werk von Bertolt Brecht" (1978). *Dissertations and Theses*. Paper 2868.

<https://doi.org/10.15760/etd.2862>

This Thesis is brought to you for free and open access. It has been accepted for inclusion in Dissertations and Theses by an authorized administrator of PDXScholar. Please contact us if we can make this document more accessible: pdxscholar@pdx.edu.

AN ABSTRACT OF THE THESIS OF Brigitte DeWolfe for the Master of Arts in German presented May 12, 1978.

Title: ASPEKTE DES CHARAKTERBEGRIFFS IM WERK VON BERTOLT BRECHT

(BRECHT'S CONCEPT OF CHARACTER AND ITS INFLUENCE ON THE CONTENT AND STYLE OF HIS WORKS)

APPROVED BY MEMBERS OF THE THESIS COMMITTEE:


Franz Langhammer, Chairman


Louis J. Elteto


Linda Parshall

Brecht's concept of character, based on the Marxist-socialist premise of the perfectibility of man, is one of the most important aspects of his work. He believes that man's character is comparable to an atom, constantly falling apart and re-assembling itself. He states that man should be defined by his contradictory actions.

With this view of man, several assumptions of the traditional theater no longer hold. There is no stalwart hero to pit the strength of his character against fate, there is no moral code by which he could act, since all is seen as being in flux and ethics are decided upon according to the demands of each specific situation.

Since the heart of tragedy usually is the struggle of a heroic figure against fate, and since Brecht's figures are changeable and no longer heroic, the premises of tragedy no longer exist. Furthermore, the hero's character can no longer serve to advance the action of the play. The environment has to serve now as a stimulus for its progress.

Although Brecht believes in the eventual advent of a "golden age," he presents his figures as being engaged in a daily struggle, winning, losing and compromising.

Such figures no longer can be shown by traditional acting methods; Brecht invented the "epic" way of acting to accommodate them. New methods of observation and expression are the result of these new "heroes." Thus, Brecht's concept of character serves to convey his idea of man's existential possibilities, but also causes stylistic changes in his work.

ASPEKTE DES CHARAKTERBEGRIFFS IM WERK
VON BERTOLT BRECHT

by
Brigitte DeWolfe

A Thesis submitted in partial fulfillment of the
requirements for the degree of

MASTER OF ARTS
in
GERMAN

Portland State University
1978

TO THE OFFICE OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH:

The members of the Committee approve the thesis of
Brigitte DeWolfe presented May 12, 1978.

[REDACTED]

Franz Langhammer, Chairman

[REDACTED]

Louis J. Elteto

[REDACTED]

Linda Parshall

APPROVED

[REDACTED]

Louis J. Elteto, Chairman, Department of Foreign Languages

[REDACTED]

Stanley E. Rauch, Dean of Graduate Studies

VORWORT

Obwohl Brechts Opus traditionell in drei oder vier Phasen unterteilt wird und der Beweis geführt werden kann, dass sich sein Blickpunkt mehrmals geändert hat, ist das Phänomen einer mangelnden "Charakterfestigkeit" seiner Helden konstant. Es soll hier versucht werden, zu beweisen, dass diese Abkehr vom vorbildlichen, charakterlich konsequenten Helden zur "charakterlosen," sich moralisch dauernd verändernden und als Studierobjekt konzipierten Hauptfigur ein wichtiges Lehrmittel Brechts war und Inhalt sowohl als auch Form vieler seiner Stücke wesentlich beeinflusste.

INHALTSVERZEICHNIS

	SEITE
VORWORT.....	
KAPITEL	
I. DIE BEDEUTUNG DES CHARAKTERBEGRIFFS FÜR BRECHTS WERK.....	1
II. DER "CHARAKTER" UND WIE ER SICH MANI- FESTIERT: TRAGIK UND CHARAKTER.....	5
III. SCHILLERS THEATER ALS MORALISCHE ANSTALT UND BRECHTS CHARAKTERBEGRIFF: EIN VERGLEICH.....	11
IV. REALISMUS IN DER DARSTELLUNG: DER GENAU BEOBACHTENDE BLICK UND PHILOSOPHISCH- WISSENSCHAFTLICHE SYSTEME ALS GRUNDLAGE FÜR DEN CHARAKTERAUFBAU.....	17
V. DIE UMWELT ALS ERSATZ FÜR DEN CHARAKTER, ALS ANSPORN FÜR DIE HANDLUNG.....	28
VI. DER EPISCHE CHARAKTER ALS LEHR- UND STILMITTEL.....	33
VII. CHARAKTER DES GEGENSPIELERS.....	43
VIII. DER "GESPALTENE MENSCH".....	46
IX. DIE DARSTELLUNG DES EPISCHEN CHARAKTERS AUF DER BÜHNE.....	50
X. DIE NEUE ETHIK: DIE "PRODUKTIVE HALTUNG" ALS ERSATZ FÜR DAS TRADITIONELLE MORAL- SYSTEM.....	68
FUSSNOTEN.....	89
LITERATURVERZEICHNIS.....	98

KAPITEL I

DIE BEDEUTUNG DES CHARAKTERBEGRIFFS FÜR BRECHTS WERK

Auf Brechts Grabstein stehen seinem Wunsch gemäss nur sein Name und sein Geburts- und Todesjahr. Als zweitbeste Alternative wählte er den Satz: Er hat Vorschläge gemacht, wir haben sie angenommen... Am Ende seines Lebens zurückschauend sah er seine Berufung als die eines Lehrers. Er verfolgte dabei zwei Hauptzwecke: erstens wollte er den Menschen ein neues Schauen beibringen, den verfremdeten Blick, der Gewohntes erstaunlich macht. Zweitens wollte er, dass seine Zuschauer die Konsequenzen aus dem neuen Sehen zogen und ihr Verhalten änderten. Das Resultat sollte eine bessere Welt sein, die zwar nicht sogleich zu erreichen war, die aber für die "Nachgeborenen" heraufdämmern könnte.

Lehrer und Künstler verschmolzen bei Brecht zu einer neuen, fruchtbaren Einheit. Frisch schreibt in seinen Erinnerungen an Brecht:

Was man vor allem mit zunehmender Entfernung, für den ganzen Brecht zu halten versucht ist: der lehrende Brecht, der Verkünder ästhetischer Begriffe, der Anti-Aristoteles... Die Meinung von Brecht, dass die heutige Welt auf dem Theater wiedergegeben werden könne, aber nur, wenn sie als veränderbar aufgefasst wird, erscheint wie die Übersetzung einer schlichten Kunst-Erfahrung in ein politisches Programm über den Kunst-Akt hinaus: der Wille, die Welt

zu verändern, als eine Verlängerung des künstlerischen Gestaltungsdranges.¹

Bei seiner neuen Definition des Menschen halfen Brecht die Prinzipien des Marxismus. War also Brecht zuerst Künstler oder Marxist oder sozialer Reformator? Kohlhasse kommentiert hiezu:

Es ist demnach nicht so, dass am Beginn der marxistischen Entwicklung Brechts eine soziale Anklage stand, wie sie etwa Engels in seiner Beschreibung der "Lage der arbeitenden Klasse in England" vorbrachte. Während die historische Wurzel des Sozialismus der Anblick des Elends war, wurde Brecht durch ein literarisches Problem zur Beschäftigung mit der neuen Gesellschaftslehre angeregt. (Es war ihm deutlich geworden, dass seine bisherigen dramatischen Versuche in ein unlösbares Dilemma geraten waren: Entweder liessen sich die Themen, die ihn vor allem interessierten, nicht darstellen oder aber sie bürsteten ihre Wahrheit ein, wenn er sie dramatisch umfunktionierte. Er musste eine neue Darstellungsweise suchen, für die er die theoretische Erklärung im Marxismus fand.)

'Es war wohl kaum Mitleid oder Suchen nach Gerechtigkeit, die Brecht zu Marx und Lenin führten,' schreibt Mayer; 'es war auch nicht das revolutionäre Pathos, das ihn am Sozialismus anzog.' Er ging der marxistischen Gesellschaftslehre auf die Spur, um einen Ausweg aus seinen ungelösten literarischen Problemen zu finden - und wurde von ihr unwiderstehlich fasziniert. Dieser Weg vom expressionistischen Dramatiker, vom Vertreter einer tendenzlosen Sachlichkeit und eines amoralischen Artismus, zum "gelernten" Marxisten wurde durch den Philosophen Korsch vorbereitet...²

Es liegt ausserhalb des Bereichs dieser Arbeit, genau zu analysieren, welchen Anteil an seinem Künstlertum die verschiedenen Quellen hatten, aus denen Brecht schöpfte. Fest steht, dass er die Welt, und darin den Menschen, als veränderbar darstellen wollte. Nur so vermeinte er die Umerziehung des Volkes bewerkstelligen zu können, mit dem

Ziel, die Abänderung einer Gesellschaftsform zu erreichen, die in den modernen westlichen Industrieländern vorherrschend war und die es den meisten Menschen unmöglich machte, sich einen "Platz an der Sonne" zu ergattern.

Diese Veränderlichkeit des Charakterbegriffs wirkte sich auch technisch entscheidend aus: Da kontinuierliche Charaktereigenschaften nicht mehr existieren, können sie auch nicht mehr als "Motor" der Handlung im Drama verwendet werden. Episodenhafter Aufbau in Form von "Bilderbogen" ersetzt den unausweichlich logischen Verlauf charakterbedingter Dramen. Die Triebfedern für das Verhalten der Figuren sind nunmehr gesellschaftliche Zustände und wirtschaftliche Interessen.

Die neue realistische Sehweise beeinflusste damit sowohl die Form als auch den Inhalt von Brechts Werk. Die Darstellung des Menschen auf der Bühne und die Beeinflussung des Menschen im Zuschauerraum verschmolzen im Kunstwerk, dem Erziehungsmittel.

Erziehung war für Brecht neben der Vermittlung des faktischen Wissens und der Übung in Fertigkeiten (für die er übrigens viel Respekt bewies) vor allem die Erziehung zu einer neuen Haltung. Charaktererziehung, wie sie damals praktiziert wurde, bedeutete, dass Normen aufgestellt und bestimmte erwünschte Qualitäten gefördert und gepriesen wurden. Verlief alles wie geplant, dann war das Resultat ein "guter Bürger," ein Mensch mit Respekt von der Autorität, der die gegenwärtigen Zustände bejahte und

unterstützte, ohne Rücksicht darauf, ob sie in seinem Interesse waren oder nicht. Es war das Gegenteil dessen, was Brecht zu erreichen hoffte.

Da Charaktererziehung, Moral und Verhalten eng zusammenhängen, soll hier untersucht werden, wie Brecht als Stückeschreiber und Erzieher sich zu dem Begriff des Charakters als moralische Einheit einerseits und als Träger dramatischer Impulse andererseits gestellt hat. In beiden Beziehungen hat er mit der Tradition gebrochen und es ist behauptet worden, dass man von Charakter im Sinne einer Konsistenz des Betragens bei seinen Figuren nicht mehr sprechen kann. Er hat dafür oft die Idee der Haltung eingesetzt, ein Begriff der zwar auf weite Sicht von einem ethischen Ziel, aber von Tag zu Tag eher von situationsbedingten Erwägungen bestimmt ist.

KAPITEL II

DER CHARAKTER UND WIE ER SICH MANIFESTIERT; TRAGIK UND CHARAKTER

Sucht man nach Definitionen des Wortes "Charakter," so findet man eine ganze Reihe von Deutungen, die sich nur teilweise decken. In modernen Psychologietexten ist das Wort "Charakter" überdies oft mit Persönlichkeit gleichgesetzt, ein Begriff der viel umfassender sein kann und nicht unbedingt sittliche Werte enthält. Die Brockhaus Enzyklopädie sagt über Charaktererziehung:

Persönlichkeitserziehung, eines der Hauptziele aller an der Erziehung beteiligten Mächte... die Erziehung zu sicherem Urteil, selbständigem Handeln, Entschlusskraft und Verantwortungsbe-
reitschaft... Zur Charaktererziehung gehören: die Ausbildung fester Gewohnheiten, der Aufbau gesitteter Ordnungen, die von Kindern als selbstverständlich erfahren werden, die Orientierung an ethischen Normen, die anerkannt und gelebt werden können.¹

Vorher heisst es: "Charakter demnach ist verantwortungsbewusstes, verlässliches und folgerichtiges Verhalten."

Das Grosse Duden Lexikon betont "die geistig-seelische Prägung eines Menschen, die die Einheitlichkeit und Stetigkeit seiner Willensrichtungen... bestimmt."² Jakob und Wilhelm Grimm definieren "charakterlos" als "sibi non constans."³

Hehlmann sieht im Charakter die
...relative Konstanz der Verhaltensmuster einer

Person; im engsten Sinne die Wesensart einer Persönlichkeit im Hinblick auf ihre Bewährung sittlichen Aufgaben gegenüber... die kernhafte Sphäre der Persönlichkeit, aus der heraus der Mensch verantwortlich handelt und wertet.⁴

Wilhelm Reich, ein Schüler Freuds, sieht den Charakter eines Menschen als seinen Panzer (armor), und daher als etwas Negatives.

The character consists in a chronic alteration of the ego which one might describe as a rigidity. It is the basis of the becoming chronic of a person's characteristic mode of reaction. Its meaning is the protection of the ego against external and internal dangers. As a protection mechanism which has become chronic it can rightly be called an armor. This armor inevitably means a reduction of the total psychic mobility. This reduction is alleviated by relationships with the outer world which are not conditioned by the character and thus are atypical. There are "gaps" in the armor through which libidinal and other interests are put out and pulled back like pseudopodia. The armor, however, is to be thought of as mobile. It operates according to the pleasure-unpleasure-principle. In unpleasurable situations the armor increases, in pleasurable situations it decreases.⁵

Nandor Fodor übersetzt Freuds Charakterdefinition so:

What we call character of the person is built up to a large extent from the material of sexual excitations; it is composed of impulses fixed since infancy and won through sublimation, and of such structures as are destined to suppress effectually those perverse feelings which are recognized as useless.⁶

In diesen beiden Definitionen erscheint Charakter als Verhärtung gegen Impulse von Innen und Druck von Aussen.

Kimble und Garmezy sehen den Charakter vom soziologischen Standpunkt:

We could define personality as the unique organization of fairly permanent characteristics that set the individual apart from other individuals

and, at the same time, determine how others respond to him... A personality trait is simply an action tendency or disposition that characterizes a person.⁷

Lindsey, Hall und Thompson schliessen ihrer Definition eine positive Wertung des Charakterbegriffes an:

Although there are many conceptions of personality, psychologists generally agree that personality refers to an organization of more or less permanent qualities that characterize an individual... Coherence or consistency in the way one is put together is essential because unless a consistent set of needs, goals and ideals underlies a person's decisions, they will move in random or confused directions.⁸

Ältere Theorien versuchen, den Charakter als Nebenerscheinung von körperlichen Eigenschaften zu erklären. Hippokrates stellte die Theorie der vier Temperamente auf, die von vier Körperflüssigkeiten abhängen sollten. Kretschmer versuchte Ähnliches mit Knochenmessungen, Sheldon fand Parallelen zwischen bestimmten Körpertypen und Charakterzügen. Hier war Charakter also nicht erworben sondern ein Zufall der Geburt.

Neben vererbten Einflüssen ist der Charakterinhalt auch von den sittlich-religiösen sowie wirtschaftlichen Werten einer Gesellschaft abhängig. Jede Gemeinschaft hat ihre eigenen Ideale.

Trotz aller dieser verschiedenen Anschauungspunkte fallen zwei Grundbedingungen des Charakterbegriffs ins Auge: das Sich-Gleichbleibende, Voraussagbare des Charakters und die Annahme, dass Charakter etwas Fertiges ist. Brecht hat das zurückgewiesen. Charakter ist für ihn ein

bürgerlicher Begriff gestützt auf ein festes Weltbild.

Aber, um Brecht zu umschreiben, die Verhältnisse, die sind nicht mehr so. Alles fließt, daher gibt es keine festgelegte Moral, ja sie wäre ein Hindernis in der Entwicklung des Menschen. Charakter ist keine gegebene Grösse, sondern ein Prozess. Anders ausgedrückt: "Das kontinuierliche Ich ist eine Mythe. Der Mensch ist ein immerwährend zerfallendes und neu sich bildendes Atom."⁹ Die Persönlichkeit eines Menschen ist die Summe seiner widersprüchlichen Handlungen.

Dr. Wesley von der Portland State Universität deutet auch darauf hin, dass, vom Standpunkt der Volkserziehung aus gesehen, der Mensch, dem feste Grundätze mitgegeben wurden, ein glücklicherer Mensch sein wird als einer, der in der Erwartung von Wechsel und Wandel erzogen wurde und daher seine Handlungsmotive immer neu zu rechtfertigen hat. Es ist aber gerade diese stetige Bereitschaft zur Neuinterpretierung der Umstände, die Brecht von seinen Figuren und Zuschauern erwartet. Ein fester Charakter garantiert ein gutes Gewissen. Ein "charakterfreier" Mensch im Sinne Brechts ist ständig dem Risiko des Fehlhandelns ausgesetzt, aber nur in dieser Lebensform liegt der wahre Verdienst und Fortschritt für die Menschheit.

Walcutt, in seinem ersten Kapitel mit dem Titel "What is Charakter?"¹⁰ deutet darauf hin, dass der Charakterbegriff traditionell zwischen zwei Extremen liegt, nämlich der Identifizierung mit einem unsichtbaren "inneren Wesen"

oder mit äußerlich sichtbaren Taten. Es erhebt sich nun die Frage: Gibt es einen Charakter per se, unabhängig von sichtbaren Handlungen? Walcutt weist darauf hin, dass diese Kontroverse schon seit Aristoteles die Gemüter erregt. Wenn Emerson mit den Romantikern sagt, "Essence precedes existence," und "The event is the print of your form," so behauptet er damit, dass Taten nur ein zufälliges und sekundäres Resultat des inneren Seins darstellen. Wenn die Existentialisten dagegen behaupten, dass der Wert eines Menschen erst im Augenblick des Todes festgestellt werden kann, und zwar einzig im Rückblick auf seine Taten, so sind wir am anderen Ende des Spektrums angelangt. Brecht hält es hier mit den Existentialisten. Er weist Monologe, die innere Zustände und seelische Zerrissenheit darlegen, als Zeitverschwendung zurück. Denken muss eingreifendes Denken sein, die Vorbereitung zur Tat. Der "harmlose," nur auf sich bezogene Mensch ist wertlos. Es zählt nur der nützliche Mensch.

Brecht akzeptiert Charakteranlagen und Eigenschaften nicht als primäres Handlungsmotiv. Er hat Nachdruck darauf gelegt, dass seine Figuren aus widersprüchlichen "Handlungen," die auf widersprüchliche Interessen zurückzuführen seien, aufgebaut werden sollten. Entdeckte man bei Mutter Courage etwa eine Charaktereigenschaft, wäre sie als "conditioned reflex" zu verstehen, als eine Art gesellschaftlich bedingte Verwachsung und Verkrüppelung. Als Vergleich für diesen Zustand haben Brecht schwache Obstbäumchen aus

Hinterhöfen der inneren Stadt gedient. Es ist nicht der Charakter eines solchen Bäumchens, unfruchtbar zu sein, sondern der Mangel an Licht und Nahrung ist schuld an seinem Defekt. Verbessert man die Umwelt, so verschwinden auch die dem Bäumchen anhaftenden Fehler.

Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass das Tragische meist aus einem Konflikt zwischen der inneren Struktur eines Menschen (dem "Charakter"), und den Forderungen der Umwelt besteht. Da Brecht alles als im Fluss begriffen sieht, einschliesslich des Charakters des Menschen, wird eine klassische Tragödie unmöglich. Ausserdem, so meint Galilei in loco autoris, ist das individuelle Unglück uninteressant, denn es stammt nur von mangelhafter Berechnung.¹¹ Brechts Hauptfiguren sind als Typen gedacht, sie stehen für eine Klasse und nur unter diesem Blickpunkt ist ihr Schicksal aufschlussreich.

Obwohl einige Kritiker dennoch klassisch-tragische Elemente in Brechts Schauspielen sehen, besonders in der Massnahme, hat der Stückeschreiber Brecht keinesfalls Tragödien mit kathartischem Effekt schreiben wollen, sondern Lehrstücke als Beitrag zum Bauen einer besseren Welt.

KAPITEL III

SCHILLERS THEATER ALS MORALISCHE ANSTALT UND BRECHTS CHARAKTERBEGRIFF: EIN VERGLEICH

Friedrich Schillers opus gehörte zu den wichtigsten Einflüssen auf Brechts Werk, und zwar sowohl im Sinne der imitativen Verarbeitung als auch im Sinne der Karikatur und des Protests. Mayer bemerkt hiezu:

Dass diese Beziehung zwischen Brecht und der Klassik nicht nur für den Stückeschreiber selbst von jeher als Auseinandersetzung gegeben war, sondern in der Tat auch der Nachwelt hilft, die spezifische Bedeutung Brechts in unserer Literatur genauer zu sehen, also jenseits allen Geschwätzes um den Kommunisten Brecht, der 'trotzdem' ein Dichter gewesen sei, wird immer stärker evident. Dieser Brecht-Auseinandersetzung bei Max Frisch, die einem Zurück des Verfassers von 'Biedermann' und 'Andorra' zu Schiller gleichzukommen scheint, entspricht gleichzeitig bei Friedrich Dürrenmatt der Versuch, Schiller und Brecht als zwei Exponenten einer Literatur zu verstehen, die man zu überwinden habe. Was Dürrenmatt an Brecht stört, ist das Schiller-Element in Brecht.¹

Brecht selbst betonte, dass er nicht im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten sprechen wolle, wie er das in seiner Kohlhaasbearbeitung tat. Trotzdem wollte er sein episches Theater auch als "moralische Anstalt" betrachtet wissen. Im folgenden Zitat versucht er, Schillers Konzept des Lehrtheaters von seinem eigenen abzugrenzen.

Nach Friedrich Schiller soll das Theater eine moralische Anstalt sein. Als Schiller diese

Forderung aufstellte, kam es ihm kaum in den Sinn, dass er dadurch, dass er von der Bühne herab moralisierte, das Publikum aus dem Theater treiben könnte. Zu seiner Zeit hatte das Publikum nichts gegen das Moralisieren einzuwenden. Erst später beschimpfte ihn Friedrich Nietzsche als den Moraltrumpeter von Säckingen. Nietzsche schien die Beschäftigung mit Moral eine trübselige Angelegenheit, Schiller erblickte darin eine durchaus vergnügliche. Er kannte nichts, was amüsanter und befriedigender sein konnte, als Ideale zu propagieren...

Auch gegen das epische Theater wandten sich viele mit der Behauptung, es sei zu moralisch. Dabei traten beim epischen Theater moralische Erörterungen erst an zweiter Stelle auf. Es wollte weniger moralisieren als studieren. Allerdings, es wurde studiert, und dann kam das dicke Ende nach: die Moral von der Geschichte. Wir können natürlich nicht behaupten, wir hätten uns aus lauter Lust zu studieren und ohne anderen handgreiflicheren Anlass ans Studium gemacht und seien dann durch die Resultate unseres Studiums völlig überrascht worden. Es gab da zweifellos einige schmerzliche Unstimmigkeiten in unserer Umwelt, schwer ertragbare Zustände, und zwar Zustände, die nicht nur aus moralischen Bedenken heraus schwer zu ertragen waren...

Zweck unserer Untersuchungen war es, Mittel ausfindig zu machen, welche die betreffenden schwer ertragbaren Zustände beseitigen konnten. Wir sprachen nämlich nicht im Namen der Moral, sondern im Namen der Geschädigten. Das sind wirklich zweierlei Dinge, denn oft wird gerade mit moralischen Hinweisen den Geschädigten gesagt, sie müssten sich mit ihrer Lage abfinden. Die Menschen sind für solche Moralisten für die Moral da, nicht die Moral für die Menschen.

Immerhin wird man aus dem Gesagten entnehmen können, wieweit und in welchem Sinn das epische Theater eine moralische Anstalt ist.³

Obwohl Brecht also Schillers Theater als moralischer Anstalt sehr nahe stand, wollte er doch keineswegs als "Klassiker" verstanden werden, denn die Klassiker waren Vertreter des Bürgertums. Klassisch zu schreiben, meint Brecht, ist "der Versuch, bestimmte Vorschläge ethischer und ästhetischer Art dauerhaft zu gestalten und ihnen etwas

Endgültiges, Abschliessendes zu verleihen" und ist damit "der Versuch einer Klasse, sich Dauer und ihren Vorschlägen den Anschein von Endgültigkeit zu geben."⁴

Käthe Rülicke sieht im epischen Theater vor allem die Verschiebung des Lehrziels. Während Schiller daraufhinarbeitete, in den Zuschauern ein Glücksgefühl darüber zu erwecken, ein Mensch unter anderen Menschen zu sein, wollte Brecht spezifische Misstände aufzeigen und abschaffen. Weiter verlangte er das Element des Genusses bei der Betrachtung eines Schauspiels, allerdings nicht den aristotelisch-klassischen Genuss in der Selbstaufgabe und Katharsis, sondern den Genuss des Lernens.

Käthe Rülicke bemerkte zu diesen zwei Punkten:

Brecht erkannte, dass das Theater nur dann einer neuen gesellschaftlichen Funktion zugeführt werden kann, wenn es die politisch-gesellschaftlichen Interessen seines Publikums bedient. Zugleich wurde ihm klar, dass die Trennung von Belehrung und Unterhaltung in der Klassengesellschaft ihre Ursache hatte, dass sie eine Erscheinung des Spätkapitalismus ist. Während das Arbeiterpublikum die Lehren der "Mutter" als Unterhaltung genoss, griffen die bourgeoisen Kritiker den Lehrcharakter des Stückes an und stellten die Begriffe "lehrreich" und "unterhaltsam" als einander ausschliessend gegenüber. Brecht schrieb dazu: "Dieser Trennung nachzugehen ist nicht ohne Reiz. Es mag überraschen, dass hier eine Degradierung des Lernens schlechthin beabsichtigt ist, indem es nicht als Genuss vorgestellt wird. In Wirklichkeit wird natürlich der Genuss, indem er so sorgfältig von jedem Lehrwert entleert wird, degradiert. Aber man braucht sich nur umzusehen, welche Funktion das Lernen in der bürgerlichen Gesellschaftsordnung hat. Es funktioniert als Einkauf von materiell verwertbaren Kenntnissen... Zugeben, dass ich etwas, was zu meinem Fach gehört, noch nicht kann, also mich beim Lernen ertappen lassen, ist gleichbedeutend mit eingestehen, dass ich nicht konkurrenzfähig bin und keinen Kredit beanspruchen darf..."⁵

Während der frühe Schiller sein Publikum mitreißen wollte, suchten sowohl Brecht als auch der späte Schiller Distanz zwischen dem Vorgang auf der Bühne und dem Publikum. In der Braut von Messina greift der Chor "verfremdend" ein; er sollte Ruhe in die Handlung bringen.

Das Gemüth des Zuschauers soll auch in der heftigsten Passion seine Freiheit behalten; es soll kein Raub der Eindrücke seyn, sondern sich immer klar und heiter von den Rührungen scheiden, die er erleidet... Wenn die Schläge, womit die Tragödie unser Herz trifft, ohne Unterbrechung aufeinander folgten, so würde das Leiden über die Thätigkeit (!) siegen. Wir würden uns mit dem Stoffe vermengen und nicht mehr über demselben schweben. Dadurch, dass der Chor die Teile auseinanderhält und zwischen die Passionen mit seiner beruhigenden Betrachtung tritt, gibt er uns unsere Freiheit zurück, die im Sturm der Affekte verloren gehen würde.⁶

Die Übereinstimmung dieser Ansicht Schillers mit der Brechts ist erstaunlich.

In der Charakterdarstellung des Klassikers und des Stückeschreibers allerdings finden wir fundamentale Unterschiede. In einer Selbstbesprechung seiner "Räuber" sagte der junge Schiller folgendes über seinen Franz:

Einen heuchlerischen, heimtückischen Schleicher wird man entlarvt erblicken... Sonst ist dieser Charakter, so sehr er mit der menschlichen Natur misstimmt, ganz übereinstimmend mit sich selbst... (sibi constans!)... Dieser Charakter ist ein eigenes Universum...

In Bezug auf Karl heisst es dann:

Noch wäre ein Wort über die zweideutige Katastrophe der ganzen Liebesgeschichte zu sagen. Man fragt, war es tragisch, dass der Liebhaber das Mädchen ermordet? War es in dem gegebenen Falle natürlich? War es notwendig? War kein minder schrecklicher Ausgang mehr übrig?

Ich will auf das letzte zuerst antworten:

Nein! Möglich war keine Vereinigung mehr, un-
natürlich und höchst undramatisch wäre eine
Resignation gewesen. Zwar vielleicht diese
letzte möglich und schön auf Seiten des männ-
lichen Räubers - aber wie äusserst widrig auf
Seiten des Mädchens!

Offenbar krönt diese Wendung das ganze Stück
und vollendet den Charakter des Liebhabers und
Räubers.⁷

Hat der Dramatiker also seinen Figuren ein bestimmtes
Format gegeben, hat er sie mit gewissen Zügen angelegt,
dann folgt die Handlung unausweichlich. (Ein Vergleich
mit Brechts Behandlung der untreuen Freundin im Trommeln in
der Nacht zeigt, dass für Brecht unter ähnlichen Umständen
eine Wiedervereinigung der Liebhaber durchaus möglich war.)

Schillers Stücke sind vor allem vom Ende her konzi-
piert. Nur von da her erkennt der Zuschauer die moralische
Grösse der hier behandelten Idee. Bei Brecht dagegen liegt
die Betonung auf dem Handlungsverlauf; die Anlage seiner
Figuren in ihren Widersprüchlichkeiten fordert keine unaus-
bleibliche Katastrophe, sondern erlaubt oft einen mehr oder
weniger konstruktiven Kompromiss, wie zum Beispiel im Fall
Galileis. In diesem Sinn konstatiert auch Jendreieck:

Grusche... ist nicht einfach Charakter, der eben
so handeln muss und nicht anders handeln kann,
sondern gerät in ihre Rolle durch die über sie
hereinbrechenden Ereignisse, reagiert auf die Welt
und agiert darum gestisch. Sie kann gerade deshalb
durchkommen, weil sie in ihrem Verhalten nicht durch
einen unveränderlichen Charakter determiniert ist.⁸

Diese Gabe, sich nach den Verhältnissen zu richten,
besaßen die traditionellen Dramenhelden nicht. Brecht
kommentiert:

Ödipus, der sich gegen einige Prinzipien, welche

die Gesellschaft der Zeit stützten, veründigt hat, wird hingerichtet, die Götter sorgen dafür, sie sind nicht kritisierbar. Die grossen Einzelnen des Shakespeare, welche die Sterne ihres Schicksals in der Brust tragen, vollführen ihre vergeblichen und tödlichen Amokläufe unaufhaltsam, sie bringen sich selbst zur Strecke... die Katastrophe ist nicht kritisierbar. Menschenopfer allerwege!⁹

Während Brechts "Theater als moralische Anstalt" also klassische Züge aufweist, oder Brecht sich doch in der Nachfolge Schillers sieht, hat er im Aufbau seiner Figuren mit der Tradition gebrochen. Es galt ja nicht, eine edle Idee zu feiern, sondern gesellschaftliche Missstände abzuschaffen.

KAPITEL IV

REALISMUS IN DER DARSTELLUNG: DER GENAU BEOBACHTENDE BLICK UND PHILOSOPHISCH-WISSENSCHAFTLICHE SYSTEME ALS GRUNDLAGE FÜR DEN CHARAKTERAUFBAU

Da bei Brecht das Gedankliche (der ideelle Gehalt) und das Visuelle (die Darstellung) immer eine Einheit waren, fühlte er sich den darstellenden Künstlern wie den Bildhauern nahe verwandt. Das Sehen überhaupt, und dann das "richtige" Sehen führen erst zur realistischen Darstellung des Menschen. Die folgenden Absätze beschreiben, wie die neue Optik von alten Konzepten wegführt und zu neuer Darstellung zwingt.

Man muss wissen, dass die Bildhauer lange Zeit ihre Aufgabe darin sahen, das "Wesentliche, Ewige, Endgültige," kurz "die Seele" ihrer Modelle zu gestalten. Ihre Vorstellung war die: Jeder Mensch hat einen ganz bestimmten Charakter, den er mit auf die Welt bringt und den man beim Kind schon beobachten kann. Dieser Charakter kann sich entwickeln, das heißt, er wird sozusagen immer bestimmter, je älter der Mensch wird, er kommt immer mehr heraus, der Mensch wird sozusagen immer deutlicher, je länger er lebt. Natürlich kann er auch undeutlicher werden, kann er zu einem bestimmten Zeitpunkt, sei es in der Jugend, sei es in der Zeit der Reife, am allerdeutlichsten und stärksten ausgeprägt sein und sich dann wieder verwischen, verschwimmen, verflüchtigen. Es ist aber immer etwas ganz Bestimmtes, was sich da herausbildet, verstärkt oder verflüchtigt, eben die ganz besondere, ewige, einmalige Seele dieses besonderen Menschen. Der Künstler muss nun diesen Grundzug, dieses entscheidende Merkmal des Individuums herausarbeiten, alle andern Züge bei ein und demselben Menschen ausmerzen, so dass eine klare Harmonie entsteht, die der Kopf selber in Wirklichkeit nicht bieten mag, die aber das Kunstwerk, die künstlerische Abbildung

bietet.

Diese Auffassung von der Aufgabe des Künstlers scheint nun von einigen Künstlern aufgegeben zu werden, und an ihre Stelle tritt eine neue Auffassung. Diese Bildhauer sind sich natürlich auch klar darüber, dass es beim Individuum so etwas wie einen ganz bestimmten Charakter gibt, durch den es sich von andern Individuen unterscheidet. Aber diesen Charakter sehen sie nicht als etwas Harmonisches, sondern als etwas Widerspruchsvolles, und sie erblicken ihre Aufgabe nicht darin, die Widersprüche in einem Gesicht auszumerzen, sondern sie zu gestalten. Für sie ist ein menschliches Antlitz ungefähr wie ein Schlachtfeld, auf dem gegnerische Mächte miteinander einen ewigen Kampf ausfechten, einen Kampf ohne Entscheidung... Das Portrait stellt nicht eine Endrechnung, einen Saldo dar, das, was nach all den Gewinnen und Verlusten übrigbleibt; sondern es erfasst das menschliche Antlitz als etwas Lebendes, Weiterlebendes, in Entwicklung Begriffenes. Nicht als ob dadurch nicht Harmonie entstünde! Die einander bekämpfenden Kräfte halten sich schliesslich die Waage... Es ist eine Harmonie, aber es ist eine neue Harmonie.

Diese neue Betrachtungsweise der Bildhauer stellt zweifellos einen Fortschritt in der Kunst der Betrachtung dar, und das Publikum wird einige Zeit lang einige Schwierigkeiten haben, wenn es ihre Kunstwerke betrachtet bis auch das Publikum diesen Fortschritt gemacht haben wird.¹

Bildhauer und Dramaturg gehen also dem Publikum voraus und müssen damit rechnen, wenigstens eine zeitlang missverstanden zu werden. Ist in den Figuren kein klares Schema zu entdecken, fühlt sich der Zuschauer unsicher. Er versteht zunächst nicht, was der Stückeschreiber von ihm will, war doch traditionell der Charakter des Helden der Hauptträger der ideologischen Botschaft des Autors. Er sieht nur das Rätsel, das Chaos. Dagegen verwehrt sich Brecht:

Jedenfalls bin ich nicht so abschreckend chaotisch, wie man zuweilen glaubt. Ich beschränke mich zwar in meinen Dramen auf den reinen Stoff, aber ich gestalte nur das Typische, ich wähle aus -

das ist die Ordnung. Auch wenn sich eine meiner Personen in Widersprüchen bewegt, so nur darum weil der Mensch in zwei ungleichen Augenblicken niemals der gleiche sein kann. Das wechselnde Aussen veranlasst ihn beständig zu einer inneren Umgruppierung. Das kontinuierliche Ich ist eine Mythe. Der Mensch ist ein immerwährend zerfallendes und neu sich bildendes Atom. Es gilt zu gestalten, was ist.²

Brecht fühlte, dass "was ist," die Wirklichkeit, absichtlich vom bürgerlichen Theater ignoriert worden war. Rüllicke Weiler zitiert einen weiteren Ausspruch Brechts, der nun die Anwendung seiner Theorien betreffend Charakter auf das neue Theater darlegt:

Die Darstellungen des bürgerlichen Theaters gehen immer auf die Verschmierung der Widersprüche, auf die Vortäuschung von Harmonie, auf die Idealisierung aus. Die Zustände werden dargestellt als so, wie sie gar nicht anders sein können; die Charaktere als Individualitäten, nach dem Wortsinn Unteilbarkeiten von Natur aus, "aus einem Guss," als sich beweisend in den verschiedensten Situationen, eigentlich auch ohne alle Situationen bestehend. Wo es Entwicklung gibt, ist sie nur stetig, niemals sprunghaft, und immer sind es Entwicklungen in einem ganz bestimmten Rahmen, der niemals gesprengt werden kann.

Das entspricht nicht der Wirklichkeit und muss von einem realistischen Theater aufgegeben werden.³

Brecht beschäftigte sich also mit der Übersetzung des Gedanklichen ins Visuelle, und umgekehrt mit dem ideellen Inhalt, den das Visuelle zu bieten hatte.

Das Symbol für die gesamte Gestalt-Psychologie ist der berühmte Scherenschnitt von den zwei schwarzen Profilen, die einander zugekehrt sind, oder der dazwischen weiss ausgesparten Vase. Es bedarf einer geistigen Umstellung des Beschauers, nach der zuerst entdeckten nun auch die zweite Figur plastisch zu sehen. Diese absichtliche innere

Umstellung, das neue Sehen, will Brecht nun lehren.

Das lange nicht Geänderte nämlich scheint unänderbar. Allenthalben treffen wir auf etwas, das zu selbstverständlich ist, als dass wir uns bemühen müssten, es zu verstehen. Was sie miteinander erleben, scheint den Menschen das gegebene menschliche Erleben. Das Kind, lebend in der Welt der Greise, lernt, wie es dort zugeht. Wie die Dinge eben laufen, so werden sie ihm geläufig. Ist einer kühn genug, etwas nebenhinaus zu wünschen, wünschte er es sich nur als Ausnahme. Selbst wenn er, was die "Vorsehung" über ihn verhängt, als das erkannte, was die Gesellschaft für ihn vorgesehen hat, müsste ihm die Gesellschaft, diese mächtige Sammlung von Wesen seinesgleichen, wie ein Ganzes, das grösser ist als die Summe seiner Teile, ganz unbeeinflussbar vorkommen - und dennoch wäre das Unbeeinflussbare ihm vertraut, und wer misstraut dem, was ihm vertraut ist? Damit all dies viele Gegebene ihm, als ebensoviel Zweifelhaftes erscheinen könnte, müsste er jenen fremden Blick entwickeln, mit dem der grosse Galilei einen ins Pendeln gekommenen Kronleuchter betrachtete. Den verwunderten diese Schwingungen, als hätte er sie so nicht erwartet und verstünde es nicht von ihnen, wodurch er dann auf die Gesetzmässigkeiten kam. Diesen Blick, so schwierig wie produktiv, muss das Theater mit seinen Abbildungen des menschlichen Zusammenlebens provozieren.⁴

Der objektive Blick des Wissenschaftlers kann der eines Psychologen sein oder der eines Anthropologen. So heisst es im Messingkauf:

Wer mit Erstaunen die Essitten, die Gerichtspflege, das Liebesleben wilder Völkerschaften betrachtet hat, der wird auch unsere Essitten, unsere Gerichtspflege und unser Liebesleben mit Erstaunen betrachten können. Der armselige Spiessbürger findet in der Geschichte immer nur die gleichen Triebfedern vor, die seinen. Und die nur, soweit er sie kennt, also nicht sehr weit. Der Mensch trinkt nachmittags Kaffee, ist eifersüchtig auf seine Frau, will in der Welt vorwärtskommen, und das tut er nur mehr oder weniger und besser weniger. "Der Mensch ändert sich nicht," sagt er, und wenn er auch seiner Frau unangenehmer ist, als er ihr vor 20 Jahren war, so waren eben alle Menschen mit 45 Jahren ihren Frauen unangenehmer als mit 25

Jahren... Er ändert sich nur wie der Bachkiesel, der von den andern Bachkieseln abgeschliffen wird. Und wie der Bachkiesel bewegt er sich vorwärts. Da er kein Ziel verfolgt, könnte er eigentlich alles tun, 'unter Umständen' zum Beispiel auch die Welt erobern wie Cäsar... Er ist durchaus wie jedermann, jedermann ist wie er. Unterschiede sind ihm nicht wesentlich, es ist ihm alles eins. In allen Menschen sieht er den Menschen, er, der nur ein Singular des Plurals Menschen ist. So steckt er mit seiner geistigen Armut alles an, womit er geistig in Berührung kommt...⁵

Nehmen wir also diese Individuen der modernen Gesellschaft unter die Lupe und betrachten wir sie mit wissenschaftlichem Detachment so finden wir völlige Sterilität des Verhaltens. Der "Spiessbürger" versteckt sich hinter dem "allgemein-Menschlichen," er verfolgt selber kein Ziel was ihm theoretisch alle Möglichkeiten offen lässt, und wie ein Bachkiesel wird er geschliffen und geschoben. Er ist, sozial gesehen, völlig unproduktiv.

Wenn solches Verhalten natürlich scheint, so muss es jetzt auffällig gemacht werden. Das epische Theater sieht in der Beleuchtung solcher Sitten seinen Zweck. Brecht fasst die Aufgaben und Begrenzungen seines Theaters so zusammen:

Das epische Theater ist hauptsächlich interessiert an dem Verhalten der Menschen zueinander, weil es sozial-historisch bedeutend (typisch) ist. Es arbeitet Szenen heraus, in denen Menschen sich so verhalten, dass die sozialen Gesetze, unter denen sie stehen, sichtbar werden. Dabei müssen praktikable Definitionen gefunden werden, das heisst, solche Definitionen der interessierenden Prozesse, durch deren Benutzung in diese Prozesse eingegriffen werden kann. Das Interesse des epischen Theaters ist also ein eminent praktisches. Das menschliche Verhalten wird als veränderlich gezeigt, der Mensch als abhängig von gewissen ökonomisch-politischen Verhältnissen

und zugleich als fähig, sie zu verändern.⁶

Im Messingkauf, heisst es weiter:

Unsere neue Aufgabe erfordert, dass wir, was zwischen Menschen vorgeht, in aller Breite, Widersprüchlichkeit, in dem Zustand der Lösbarkeit oder Unlösbarkeit vorlegen. Es gibt nichts, was nicht zur Sache der Gesellschaft gehört. Die klar bestimmten, beherrschbaren Elemente haben wir vorzuführen in ihrer Beziehung zu den unklaren, unbeherrschbaren, so dass also auch diese in unserm Thaeter (sic) vorkommen.⁷

Im neuen Theater, 'Thaeter' genannt, liegt der Schwerpunkt also nicht mehr auf dem Individuum und seinen Konflikten sondern auf den sozial-strategischen Handlungen zwischen Menschen. (Kohlhase bemerkt, dass in der neuen Optik Brechts die kleinste Einheit der Gesellschaft nicht mehr der einzelne Mensch ist, sondern zwei Menschen sind.⁸ Diese Handlungen zwischen Menschen also sollen so dargestellt werden, dass das dahinterliegende Gerüst sozialer Umstände sichtbar wird. Ob die dargestellten Handlungen zu einer Lösung auf der Bühne führen oder nicht, ist unwichtig. Sie werden in dem Zustand der "Lösbarkeit oder Unlösbarkeit" vorgelegt. An diesem Punkt übergibt der Stückeschreiber das Problem dem Zuschauer. Es ist nun an ihm, an einer Lösung weiterzuarbeiten.

Der neue Realismus der Anschauung und Darstellung war schon von Karl Marx angebahnt worden. In seinen Frühschriften verlangt er folgendes:

Es wird nicht ausgegangen von dem, was die Menschen sagen, sich einbilden, sich vorstellen, auch nicht von den gesagten, gedachten, eingebildeten, vorgestellten Menschen, um davon aus bei den leibhaftigen Menschen anzukommen; es

wird von den wirklich tätigen Menschen ausgegangen und aus ihrem wirklichen Lebensprozess auch die Entwicklung der ideologischen Reflexe und Echos dieses Lebensprozesses dargestellt.⁹

Brecht empfand die herkömmliche Charakterdarstellung als schematisch, schablonenhaft und unrealistisch, da sie zu sehr auf Spekulation und Tradition aufgebaut war. Um so mehr sagte ihm eine neue Beobachtungsmethode zu, die willens war, alles zu dokumentieren. Diese neue Beobachtungsmethode war der Behaviorismus.

Der Amerikaner Watson, Vater der Verhaltensforschung und der modernen Reklame, der 1913 zum ersten Mal mit seinen neuen Begriffen vor die Öffentlichkeit trat, definierte die Essenz des Menschen wie folgt: "Personality is the sum of activities that can be discovered by actual observation of behavior over a long enough time to give reliable information."¹⁰

Watsons wichtigste Termini sind "prediction" und "control." Hat man genügend harte Daten, kann man das Verhalten des Menschen voraussagen und daher auch kontrollieren. Watson vergleicht den Menschen mit einem Boomerang, der unter gewissen physikalischen Gesetzen steht. Nur eine Änderung dieser körperlichen Umstände kann eine Veränderung in der Flugbahn des Boomerangs herbeiführen.

In ähnlicher Weise sieht Brecht das Individuum in einer Reflexsituation zu den Stimuli der Umwelt, den äusseren Situationen, auf die es reagiert. Er betont das Verhalten im Gegensatz zum Sein. Das Denken soll nicht der

Anlass zur Handlung sein, sondern auf die Handlung soll das Denken folgen. In einem Interview, das Brecht 1934 der Kopenhagener Zeitung "Extrabladet" gab, sagte er:

Alle Wissenschaften haben in unserer Zeit eine reissende Entwicklung durchgemacht. Wir haben eine ganz neue Psychologie bekommen - man denke nur an des amerikanischen Dr. Watsons 'Behaviorismus.' Wo andere Psychologen introspektive seelische Tiefenforschung vorschlugen, wo sie das menschliche Wesen drehten und wendeten, da gründet sich diese Philosophie ausschliesslich auf die nach aussen tretenden Wirkungen der menschlichen Psyche - das Verhalten des Menschen.¹¹

Was Brecht von Watson trennt ist die Bedeutung, die er den sozialen Umständen beimisst. Er sieht die Menschen in ihren Beziehungen zueinander unter dem Überbau der bürgerlichen Institutionen wie Ehe, Geld, Krieg, Justiz, etc. Je nach dem Stoffkomplex sieht Brecht ganz neue Beziehungen zwischen den Menschen. Hier greift Marx ein, denn der Marxismus lehrt, dass der Charakter der Produktionsmittel die gesellschaftlichen Verhältnisse bestimmt, indem er die wirtschaftlichen Grundlagen und Mangelzustände schafft.

Watsons Reflexe sind biologisch, Brechts Reflexe sind sozial. In beiden Fällen jedoch wird die Umwelt sowohl als auch das Individuum als veränderbar gesehen.

Sokel sieht dieses allmähliche Abweichen von Watsons Prinzipien als ein Resultat der Reife Brechts und seiner Beschäftigung mit dem Marxismus. Er sieht den Behaviorismus aber als weiterbestehendes Element in Brechts Werken:

It would be over-simplifying to assert... that the early Brecht's behaviorism was supplanted by the mature Brecht's marxism. In as far as we mean by behaviorism in dramaturgy the reduction

of the character to his gestic activity, even the Marxist Brecht remains behavioristic. But the behavioristically seen gesture, the character's fundamental stance, is enriched by the dimension of social strategy. The figure now is not only activity; it is the sum total of its socially strategic actions.¹²

In der folgenden Auswahl bewertet Brecht selbst die herkömmliche Psychologie und die neue Technik der Menschenbetrachtung wobei der Blickpunkt immer der der Nützlichkeit ist.

Die wenigsten unserer "Realisten" haben zum Beispiel Kenntnis genommen von der Entwicklung der Auffassungen über die menschliche Psyche in der zeitgenössischen Wissenschaft und Praxis. Sie halten immer noch bei einer Psychologie introspektiver Art, einer Psychologie ohne Experimente, einer Psychologie ohne Historie und so weiter. Nicht, dass ihre Menschenbeschreibungen für den Psychologen ohne Interesse sind, aber um daraus Nutzen (Menschenkenntnis) zu schöpfen, muss man eben ein Psychologe sein...

Diese Leute beschreiben sich selber und nichts als sich selber. Um zu ihren Aussagen über die Menschen zu kommen, unterwerfen sie sich selber, jeder sein eigenes Versuchstier, imaginären Experimenten. Da sie alles zu tun bereit sind, um die Einfühlung des Lesers in ihre Figuren zu erzwingen, vom Gelingen welcher Operation ihnen der ganze Kunstwert ihrer Arbeiten abzuhängen scheint, engen sie die jeweils zu beschreibende Figur so ein, dass eine Einfühlung "jedes" Lesers möglich sein muss. Nicht nur durch die Klassen, auch durch die Jahrhunderte gleichen sich ihre Menschen, so dass sie keinerlei Schichtungen in sich haben noch echte Widersprüche...

Diese Technik der Menschenbetrachtung und Darstellung ist völlig primitiv, und die Menschenkenntnis der Schriftsteller ist denn auch jedem erkennbar infantil: Man könnte mit ihr noch kein Auto verkaufen. Die Primitivität ihrer Figuren, ihre Armut an Reaktionen, Schablonenhaftigkeit, Entwicklungslosigkeit zwänge sie allein schon zu Einschränkungen bei all und jedem... Sämtliche Prozesse verlaufen dürftig und schematisch. Überall ersetzen Nuancen und Abnormitäten wirklichen Reichtum.

Wir bekommen bei diesen Autoren sehr verwickelte

seelische Konstellationen vorge setzt, nur ist weit und breit keine Kausalität zu entdecken, es sind von der Umwelt abgetrennte Psychen. Wir begegnen auch komplizierten Verläufen, nur schnurren auch sie ohne Ursachen ab. Hier ist hochentwickelte, aber unfruchtbare Technik.¹³

Und weiter auf Seite 198:

Eine realistische Handlungsweise ist eine solche, welche die treibenden Kräfte in Bewegung setzt... Der Beweggrund des Handelns einer Roman- oder Stückfigur ist dann realistisch angegeben, wenn ein anderer Beweggrund ein anderes Handeln ergeben hätte und kein anderer dasselbe. Es ist realistisch, die Ursachen von Prozessen in die Reichweite der Beeinflussbarkeit durch die Gesellschaft zu stossen.¹⁴

Und auf Seite 199 abschliessend:

Die Realisten bekämpfen jede Art von Schematismus, da er die Realität nicht beherrschbar macht.¹⁵

Für Brecht muss also der Hauptzweck aller Psychologie sein, die Wirklichkeit beherrschbar zu machen, "ein Auto damit verkaufen zu können." Watson, der Vater der modernen Reklame, hätte hierin mit ihm übereingestimmt.

Obwohl Brecht Freuds Werke studierte und auch einiges davon verarbeitete¹⁶ lehnte er die Psychoanalyse als Werkzeug der Menschenkenntnis prinzipiell ab. Was war doch die Psychoanalyse anderes als das Aufdecken bewusster oder verdrängter Erinnerungen? Um aber den Menschen und die Welt veränderbar zu machen, musste seine Herkunft für nichts gelten. Hic Rhodos, hic salta, war seine Losung. Was der Mensch war, ist belanglos. Nur was er jetzt tut, ist für die Zukunft bedeutsam.

In einem seiner Exilgedichte schrieb er:

Einst dachte ich: in fernen Zeiten

...

Wird mein Name noch genannt werden
Mit anderen

...

Aber heute

Bin ich einverstanden, dass er vergessen wird

...

Warum soll es eine Vergangenheit geben, wenn es eine
Zukunft gibt?¹⁷

KAPITEL V

DIE UMWELT ALS ERZATZ FÜR DEN CHARAKTER, ALS ANSPORN FÜR DIE HANDLUNG

Vom Zuschauer wird erwartet, dass er die Handlungen der Menschen, im Leben sowohl als auch auf der Bühne, genau und im Detail registriert und sich von begrifflichen bürgerlichen Vorurteilen in Bezug auf die Motivierung dieser Handlungen freihält. Schliesslich erhebt sich aber dennoch die Frage nach dem Warum. Wenn der Mensch keine festen Charaktereigenschaften besitzt, die ihn dazu drängen, so oder so zu handeln, wo sind dann die Ursachen seiner Verhaltensweise zu finden?

Im Messingkauf weist Brecht darauf hin, dass wir uns selber oft über die Triebkräfte, die unsere Handlungen bestimmen, im Unklaren sind. Auch hier müssen wir den wissenschaftlichen Blick üben. Brecht fasst das so zusammen:

Wir alle haben sehr unklare Vorstellungen davon, wie unsere Handlungen sich auswirken, ja wir wissen nur selten, warum wir sie unternehmen. Die Wissenschaft tut wenig, um die Vorurteile auf diesem Gebiet zu bekämpfen. Als Hauptmotive werden immer wieder so fragwürdige genannt wie Habsucht, Ehrgeiz, Zorn, Eifersucht, Feigheit und so weiter. Blicken wir auf Geschehenes zurück, so glauben wir Berechnungen feststellen zu können, gewisse Urteile über unsere Lage damals, Pläne, Wahrnehmungen von Hindernissen, die ausser unserem Machtbereich standen. Aber wir haben diese Berechnungen gar nicht angestellt, wir schliessen nur aus unserm damaligen Handeln auf solche Berechnungen. Unsere Abhängigkeit auf allen Seiten in allen Entscheidungen ist uns nur dumpf fühlbar. Irgendwie hängt alles zusammen,

fühlen wir, aber wie, wissen wir nicht. So erfährt die Menge den Brotpreis, die Kriegserklärung, den Mangel an Arbeit wie Naturereignisse, Erdbeben oder Überschwemmungen.¹

Es sind also äussere Umstände, die unser Leben bestimmen, aber wir erkennen nicht, dass sie veränderbar sind. Wir nehmen gottergeben unser "Kreuz" auf uns und unterscheiden nicht zwischen lösbaren und unlösbaren Problemen. Der Krieg zum Beispiel ist kein Akt Gottes, keine Naturkatastrophe. Er ist ein von der Gesellschaft herbeigeführtes Ereignis und kann daher verhindert werden. Diese Einsicht mangelt noch vielen Menschen, meint Brecht.

Brecht formuliert diesen Gedanken wie folgt:

Auch unsere soziale Umwelt betrachten wir als ein Stück Natur, fast als Landschaft. Das Geld, das Zins bringt, sehen wir an wie den Birnbaum, der Birnen bringt. Die Kriege, welche ähnliche Wirkungen haben und so unvermeidlich erscheinen wie Erdbeben, sehen wir eben dann auch an wie Erdbeben. Sehen wir so etwas an wie die Ehe so sagen wir: Das ist das Natürliche. Mit Erstaunen hören wir, dass an anderen Orten und an unserem Ort zu anderen Zeiten andere Verbindungen von Mann und Weib als die natürlichen angesehen wurden.²

Statt eines charakterfesten Helden, der dem dräuenden Schicksal die Stirne bietet, sieht Brecht einen fast kindlich unbewussten Menschen, in einer historisch sich von Tag zu Tag verändernden Welt. Der Mensch fühlt dumpf seine Abhängigkeit von den ihn umgebenden Umständen; er muss lernen, sie klar zu erkennen und die ihm feindlichen gesellschaftlichen Kräfte zu identifizieren. Es ist Aufgabe der Bühne, ihm dabei zu helfen. Das ist ein Prozess, den man heute als consciousness raising bezeichnen könnte.

Brecht meint im Messingkauf:

Nicht dass man nicht alle Glieder der Kette sieht, ist schlimm, sondern dass man die Kette nicht sieht. Wir haben darüber geklagt, dass wir die Gegner so schwer auf ein und dieselbe Bühne bringen können. Wenngleich hier vermittels einer neuen Technik viel geschehen kann, so kommt es doch hauptsächlich darauf an, dass es nicht so scheint, als gäbe es keine solchen Gegner. Oft schiebt der Dramaturg, wenn er den Gegner nicht sieht oder nicht sichtbar machen kann, irgend etwas anderes vor, was "näherliegt," und den Vorgang einigermaßen begründet. Charakterzüge seiner Helden, besondere Ungunst gerade seiner Verhältnisse und so weiter. Und lückenlos fügt er dann seine Motivierungen, während in Wirklichkeit, da ja die bewegenden Ursachen ausserhalb wirken, Wendungen erfolgen müssten, die aus dem vorne gegebenen Material nicht erklärbar sind.³

Da das traditionelle Drama lückenlos sein soll, wird der Charakter des Helden als Leitfaden genommen, als Schnürchen, an dem alles abläuft. Brecht als realistischer Künstler aber erkennt, dass der Mensch eine Variable des Milieus ist und das Milieu eine Variable des Menschen, das bedeutet, dass das Milieu in Beziehungen zwischen Menschen aufgelöst werden muss. Nur so werden die Glieder der Kette erkennbar.

Hier schliesst sich also der circulus vitiosus, wie Brecht ihn sieht. Wenn der bürgerliche Dramaturg in der Konstruktion seines Dramas an dem Punkt anlangt, wo er endlich die dem Menschen feindlichen Umstände anprangern müsste, greift er auf die Motivierung durch den Charakter des Helden zurück. Das geschieht erstens aus Faulheit oder Unvermögen, weil es oft zu schwierig ist, den Gegner, nämlich die zeitgenössische Gesellschaft, auf die Bühne zu bringen.

Zweitens würde der Einfluss von ausserhalb des eng umschriebenen Kreises des Stücks "unlogische," das heisst unerwartete Winkelzüge in die Handlung bringen, was traditionell unbedingt zu vermeiden ist. Vollkommen ignorieren allerdings konnte auch der bürgerliche Schriftsteller die Umwelt nicht, jedoch sie funktionierte nur als setting, als Kolorit. Dazu heisst es im Messingkauf:

Diese Umwelt war natürlich auch im bisherigen Drama gezeigt worden, jedoch nicht als selbständiges Element, sondern nur von der Mittelpunktfigur des Dramas aus. Sie erstand aus der Reaktion des Helden auf sie. Sie wurde gesehen wie der Sturm gesehen werden kann, wenn man auf einer Wasserfläche die Schiffe ihre Segel entfalten und die Segel sich biegen sieht. Im epischen Theater sollte sie aber nun selbständig in Erscheinung treten.⁴

Nur indem die Umwelt also als vollgültiger Partner im dramatischen Geschehen erscheint und die Idee des Charakters ersetzt wird durch die Wechselwirkungen zwischen Menschen und Milieu, kann eine Denkweise eingeführt werden, die Hoffnung auf positive Änderungen in der Zukunft zulässt.

Kohlhase betont die Studierhaltung des Stückeschreibers seinen Figuren gegenüber, das Unfertige in ihnen und die Rolle, die der von aussen eingreifende Zufall in der Entwicklung dieser Figuren spielt. Da ihre Reaktionen unvorhersehbar sind, entsteht eine Krise nach der anderen. Statt auf einen Höhepunkt zuzusteuern, befindet sich das Stück in einer permanenten Peripetie.⁵ Geissler weist darauf hin, dass die Kritik und Interpretation solcher Figuren sehr schwierig wird:

Jeder Versuch, in den Personen die Einheit eines Charakters zu erkennen führt zu Fehldeutungen.

Die Widersprüche müssen klar und unvereinbar deutlich bleiben. Der Widerruf Galileis lässt sich im Brecht'schen Sinn erst dann ganz verstehen, wenn man darauf verzichtet, ihn als charakterliches Versagen und Verrat zu verstehen... Er gründet vielmehr in dem Widerspruch von bequem-gentüßlicher Sinnlichkeit, die am Leben hängt, und wissenschaftlichem Forschungstrieb... 6

Die Reaktionen Galileis auf die Forderungen der Umwelt werden also einmal so, einmal so ausfallen. Geissler kann daher keinerlei vorbildhafte Züge in den Figuren Brechts finden. Sie regen nicht zur Nachahmung an, sondern zum Nachdenken. Das Nachdenken aber ist eine Tätigkeit, die zur Veränderung der Haltung führt und dadurch zum richtigen Verhalten in der Zukunft.

KAPITEL VI

DER EPISCHE CHARAKTER ALS LEHR- UND STILMITTEL

Wo Brechts Künstlertum gegen seine politische Lehr-
tätigkeit abzugrenzen ist, ist eine ungelöste Streitfrage.
In gleicher Weise sind seine Technik und seine politisch-
humanistische Überzeugung Teil seiner schöpferischen Tätig-
keit. Der Charakterbegriff, der in seiner Veränderlichkeit
ein zentrales Thema Brechts darstellt, lässt sich daher
auch von verschiedenen Seiten beleuchten.

Grundsätzlich bewegte Brecht die Sorge, dass ein
allzu logisch und routiniert konstruiertes Charakterbild
des Helden den Zuschauer dazu verleiten könnte, auszurufen:
"Ja natürlich, so ist das," und damit das dargestellte
Problem ad acta zu legen. So zeigte er denn immer wieder
die Veränderlichkeit des menschlichen Charakters, einer-
seits weil er es für "realistisch" hielt, andererseits um
den Zuschauer vom voreiligen Klassifizieren abzuhalten.
Der epische Charakter war also ein wesentlicher Aspekt der
Brechtschen Verfremdungstechnik. Einer der Wahlsprüche,
nach denen Brecht selbst lebte, war Hegels "Sein ist Werden."
In seinem Buch Über Klassiker zitiert er Hegel wie folgt:

Alles, was ist, ist nur dadurch, dass es auch
nicht ist, d. h. dadurch, dass es wird oder ver-
geht.

Im Werden ist Sein und Nichtsein, ebenso im
Vergehen. Das Werden geht über in ein Vergehen

und das Vergehen in ein Werden. Aus dem vergehenden Ding wird ein anderes Ding, in dem werdenden Ding vergeht ein anderes. So ist keine Ruhe in den Dingen, noch im Betrachtenden... Meister Hegel sagte: Dinge sind Vorkommnisse, Zustände sind Prozesse, Vorgänge sind Übergänge.¹

Diese neue Auffassung des Menschen liess sich, wie Brecht in den Anmerkungen zur Dreigroschenoper betonte, nur in epischer Form ausdrücken, denn

heute, so das menschliche Wesen als das Ensemble aller gesellschaftlichen Verhältnisse aufgefasst werden muss, ist die epische Form die einzige, die jene Prozesse fassen kann, welche einer Dramatik als Stoff eines umfassenden Weltbildes dienen. Auch der Mensch, und zwar der fleischliche Mensch, ist nur mehr aus den Prozessen, in denen er und durch die er steht, erfassbar.²

Die Auffassung des Menschen im bürgerlichen Theater war "geschichtslos," denn sie vermeinte nur, das Ewige Menschliche darzustellen. Die Geschichte galt also für das Milieu, für den Menschen galt sie nicht.

Das Milieu ist so eigentümlich unwichtig, rein als Anlass aufgefasst, es ist eine variable Grösse und etwas eigentümlich Unmenschliches; es existiert eigentlich ohne den Menschen, es tritt ihm als geschlossene Einheit gegenüber, ihm, dem immer Unveränderten, der fixen Grösse.³

Als Gegenbeispiel führt Brecht die folgende Situation an, und sie sei hier zitiert als klares Beispiel seiner These:

Auf der Bühne sei folgendes darzustellen: Ein junges Mädchen verlässt ihre Familie, um eine Stellung in einer grösseren Stadt anzunehmen. (Piscators 'Amerikanische Tragödie'). Für das bürgerliche Theater ist dies eine Angelegenheit von geringer Tragweite, sichtlich der Beginn einer Geschichte, das, was man erfahren muss, um das Nachfolgende zu verstehen... In gewisser

Hinsicht ist der Vorgang allgemein: junge Mädchen nehmen Stellungen an... Dass die Familie sie gehen lässt, ist nicht Gegenstand der Untersuchung, es ist glaubhaft (die Motive sind glaubhaft). Für das historisierende Theater liegt alles anders. Es wirft sich ganz und gar auf das Eigentümliche, Besondere, der Untersuchung Bedürftige des so alltäglichen Vorgangs. Wie, die Familie entlässt aus ihrer Hut ein Mitglied, damit es sich nunmehr selbständig, ohne Hilfe den Lebensunterhalt verdient? Ist es dazu imstande? Was es hier, als Familienmitglied, gelernt hat, wird ihm das helfen, den Unterhalt zu verdienen? Können Familien ihre Kinder nicht mehr behalten? ... Ist das so bei allen Familien? War das immer so? Das sind Fragen (oder ein Teil von ihnen), welche die Schauspieler zu beantworten haben, wenn sie den Vorgang als einen historischen, einmaligen darstellen wollen, wenn sie hier eine Sitte aufzeigen wollen, die Aufschluss gibt über das ganze Gefüge der Gesellschaft einer bestimmten, (vergänglichen) Zeit. Wie soll aber ein solcher Vorgang dargestellt werden, dass sein historischer Charakter hervortritt? Wie kann die Wirrnis unserer unglücklichen Zeit auffällig gemacht werden? Wenn die Mutter unter Ermahnungen und moralischen Forderungen der Tochter den Koffer packt, der sehr klein ist - wie zeigt man das: so viele Forderungen und so wenig Wäsche?⁴

Wenn Brecht also versuchte, nicht das Ewig-Menschliche, sondern das Spezifische an seinen Charakteren herauszuarbeiten, so bestand er doch darauf, dass seine Figuren typisch sein mussten. Hierin liegt im Grunde kein Widerspruch, wenn man Brechts Erklärung des Typischen annimmt:

Historisch bedeutsam (typisch) sind Menschen, die nicht die durchschnittlich häufigsten oder am meisten in die Augen fallenden sein mögen, die aber für die Entwicklungsprozesse der Gesellschaft entscheidend sind. Die Auswahl des Typischen muss nach dem für uns Positiven (Wünschbaren) wie nach dem Negativen (Unerwünschten) hin erfolgen... Die eigentliche Bedeutung des Wortes "typisch," für die es von Marxisten als wichtig genannt wurde, ist: geschichtlich bedeutsam. Dieser Begriff gestattet, auch scheinbar winzige, seltene,

übersehene Vorkommnisse, sowie unscheinbare, oft oder selten vorkommende Menschen ans Licht der Dichtung zu ziehen, weil sie geschichtlich bedeutsam, das heisst für den Fortschritt der Menschheit, das heisst für den Sozialismus wichtig sind. Diese Vorkommnisse und Menschen müssen aber dann realistisch, das heisst mit ihren Widersprüchen dargestellt werden.⁵

Typisch wird also nicht als allgemein-menschlich sondern als kennzeichnend für eine gewisse soziale Gruppe und historische Zeit definiert. Das Besondere des typischen 'Helden' entwickelt sich dann im Detail und in den widersprüchlichen Kräften, denen er ausgesetzt ist und auf die er reagiert.

Während das bürgerliche Theater also vom individuellen Charakter ausgeht und beim Allgemein-Menschlichen landet, geht das epische Theater Brechts vom Typus zur spezifisch-historischen Analyse. In einer Formel ausgedrückt könnte man sagen, das bürgerliche Theater geht vom Besonderen zum Allgemeinen, während sich Brecht vom Allgemeinen zum Besonderen, oder doch Konkreten, durcharbeitet.

Obwohl Brecht davon überzeugt war, dass das Unvorhergesehene, ja Schockierende im Charakter natürlich war und daher realistisch auch so dargestellt werden musste, hatte der "epische" Charakter Brechts noch einen weiteren Zweck: er wird bewusst als ein Teil der Verfremdungstechnik angewendet.

Brechtschüler Wekwerth in seinem Buch Theater der Veränderung definiert dies so:

Verfremden ist also wirkliches Bekanntmachen mit Hilfe der weltverändernden Formel: Einheit -

Kritik - Einheit,"

oder anders ausgedrückt: "Verstehen - Nichtverstehen - Verstehen."⁶

Das anfängliche Verstehen wäre der traditionelle Charakterbegriff; durch die Verfremdung entsteht zeitweilig eine Periode des Sich - Wunders, des Mangels an traditionellen Orientierungspunkten. In der Neuordnung des Dargestellten endlich, im zweiten Verstehen, findet der Lernprozess des Zuschauers seinen Abschluss.

Wie Kohlhase andeutet geht es Brecht immer "um den Nachweis, dass den Dingen eine Ordnung und Harmonie innewohnt, die sich als scheinbare erweist, sobald man sie mit anderen Augen ansieht."⁷

In Die Ausnahme und die Regel wird den Zuschauern diese Verfremdungshaltung (Grimm) ausdrücklich nahegelegt:

Findet es befremdend, wenn auch nicht fremd...
 Untersucht, ob es nötig ist,
 Besonders das Übliche!
 Wir bitten euch ausdrücklich, findet
 Das immerfort
 Vorkommende nicht natürlich!⁸

Es ist also ein Teil des dialektischen Systems Brechts, den traditionellen Charakter als "bürgerlich-harmonische Einheit" aufzulösen und umzudeuten.

Brecht ging in seiner Insistenz auf Wandel und Widerspruch im Charakter bis zur (sicher beabsichtigten) Übertreibung. Von sich selbst sagte er: In mir habt ihr einen, auf den könnt ihr nicht bauen. Kohlhase meint, dass es seine besondere Art von sophistication war, "den

Fehler zur Methode zu erheben und die Kritik daran wieder abzufangen, indem er diese Technik offen zur Schau stellte."⁹

Mit "Fehler" meinte Kohlhasse hier wohl den Umschlag der Handlung ins Widersprüchliche, Erstaunen und Ärger Erregende, die unerwartete Abänderung des Blickpunkts. Der Wandel wird sogar zur Lebensnotwendigkeit erhoben. In einer seiner Keunergeschichten, Das Wiedersehen, heisst es: "Als Herr Keuner nach langer Zeit von einem Bekannten mit den Worten begrüsst wurde: 'Sie haben sich gar nicht verändert', sagte er erschrocken: 'Oh!' und erbleichte."¹⁰

Es ist ein niederschmetterndes Urteil, wenn jemand feststellt, dass man keinerlei Wandel durchgemacht habe. Zum selben Thema heisst es in einer anderen Geschichte, Über den Verrat: "Der Mensch kann nichts versprechen... Der Denkende verrät. Der Denkende verspricht nichts, als dass er ein Denkender bleibt."¹¹ Treue zu sich selbst heisst also Selbstveränderung. Prinzipientreue ist bedeutungslos geworden in einer Welt, in der es absolute Prinzipien nicht mehr gibt. Die Tat von morgen hat mit der Überzeugung von heute kaum etwas zu tun.

In Brechts Schriften zum Theater heisst es über die Wechselwirkung zwischen Tat und Charakter:

Es ist eine zu grosse Vereinfachung wenn man die Taten auf den Charakter und den Charakter auf die Taten abpasst; die Widersprüche, welche Taten und Charakter wirklicher Menschen aufweisen, lassen sich so nicht aufzeigen. Die gesellschaftlichen Bewegungsgesetze können nicht an den 'Idealfällen' demonstriert werden, da die 'Unreinheit' (Widersprüchlichkeit) gerade zu Bewegung und Bewegtem gehört. Es ist nur

nötig - dies aber unbedingt - dass im Grossen und Ganzen so etwas wie Experimentierbedingungen geschaffen werden, das heisst, dass jeweils ein Gegenexperiment denkbar ist... Die Einheit der Figur wird nämlich durch die Art gebildet, in der sich ihre einzelnen Eigenschaften wieder-sprechen.¹²

Hier besteht Brecht also nicht nur auf der Widersprüchlichkeit innerhalb seines Charakters sondern er gibt der Persönlichkeit seines Helden auch eine weitere Dimension, indem er verlangt, dass er noch eine zweite Handlungsweise projiziere über die tatsächlich dargestellte hinaus. Unter diesen "Experimentierbedingungen" wird die Persona des Stücks zum wissenschaftlichen Versuch, einer unter vielen herausgegriffen, wobei die anderen, nicht dargestellten, als Möglichkeiten sozusagen mitgeliefert werden. Werden der Mensch also als fortlaufender Prozess und die Umstände des Stückes als Faktoren eines Experiments betrachtet, so bleibt der Mensch selber immer unfertig, ein Kompositum aller Möglichkeiten, die ihm die Gesellschaft offen lässt. So erklärt Brecht einer Gruppe von Schauspielern:

Viele gehen davon aus, dass der Mensch eine fertige Sache ist, so und so aussehend in diesem Licht, so und so in jenem, dies und das sagend in dieser Lage, dies und das in jener, und so versuchen sie von Anfang an diese Figur zu erfassen und ganz zu werden. Es ist aber besser, den Menschen als eine unfertige Sache zu betrachten und ihn langsam entstehen zu lassen, von Aussage zu Aussage und von Handlung zu Handlung.

Indem er ja sagt, indem er nein sagt
 Indem er schlägt, indem er geschlagen wird
 Indem er sich hier gesellt, indem er sich dort
 gesellt
 So bildet sich der Mensch, indem er sich ändert

Und so entsteht sein Bild in uns
 Indem er uns gleicht und indem er uns nicht gleicht.
 (Vergleich 'Bildnis' bei Frisch!)

So sollen wir nicht einen darstellen, fragt ihr, der sich gleichbleibt, indem er in den verschiedenen Situationen verschieden auftritt? Aber soll es dann nicht ein Bestimmter sein, der sich ändert, in einer bestimmten Weise, anders als ein anderer sich ändert. Die Antwort ist: es wird ein Bestimmter sein, wenn ihr nur alles der Reihe nach gut ausführt und euch auch an Menschen erinnert, die ihr beobachtet habt. Es ist so viel möglich, ein Bestimmter ändert sich in einer bestimmten Weise und bleibt der Bestimmte lange Zeit, und eines Tages ist er ein anderer Bestimmter, das kann vorkommen. Ihr sollt nur nicht einem Gesicht nachjagen, einem das alles von Anfang an in sich hat und nur seine Karten ausspielt, je nach Gelegenheit...¹³

In seinen Schriften zum Theater, erzählt Brecht, dass ein sehr "dämonischer" Schauspieler mit seinen Figuren unzufrieden gewesen sei. Der Schauspieler soll bemerkt haben: "Das ist doch keine Figur. Einmal sagt er so, einmal so. Er weiss überhaupt nicht, was er sagt." Damit meinte der Mann, Brechts Figur sei nicht aus dem Leben gegriffen, während er für Brecht nur die Echtheit der Figur damit bestätigte. "Wer sagt nicht einmal so, einmal so?" fragt Brecht. "Wer weiss, was er sagt? Ein ganz mittelmässiger Mensch."¹⁴

Brecht führt diesen Gedanken weiter, indem er vorschlägt, die Darstellung berühmter Persönlichkeiten zu ändern.

Niemals dürfte man sie lediglich das sagen lassen, was dazu nötig scheint, dass die bekannte Handlung, die sie begingen, zustande kommt, sondern man müsste, der Wahrheit des wirklichen Lebens folgend, alle ihre Umwege, alle ihre Fehler aufzählen und sie so

darstellen, dass ihre (den Inhalt der Geschichtsbücher bildenden) Taten um so ungreiflicher und phänomenaler erscheinen. Es ist, wenn der Dramatiker die Figur etwa des dritten Richard darstellt, nicht seine Aufgabe, uns die Taten dieses Menschen möglichst begreiflich zu machen, sondern sie uns als ganz ungeheuerlich, unmenschlich, fremdartig, ihren Täter als bemerkenswertes, aber fast unzugängliches Tier vorzustellen. Dadurch entsteht der Zuwachs im Zuschauer, denn er erlebt die Reichhaltigkeit und durch sein Verständnis keineswegs erschöpfbare Göttlichkeit der Welt.¹⁵

Man könnte sich vorstellen, dass es mit dieser Darstellungsweise Brechts der Biographien berühmter Männer keine Vorbilder für die erzieherischen Unterrichtsbücher unserer Schulen mehr gäbe.

Wenn Brecht fortfährt, die dialektische Dramatik arbeite "Ohne Psychologie und ohne Individuum,"¹⁶ so meint er damit, dass die Psychologie meist dazu gebraucht wird, das Verhalten des Menschen im Rückblick auf seine Vergangenheit hin zu erklären, und es dadurch selbstverständlich zu machen. Indem das Handeln aber nicht als selbstverständlich sondern als auffällig hingestellt wird, soll das Augenmerk des Zuschauers auf die Zusammenhänge der Handlungen, auf die Prozesse innerhalb bestimmter Gruppen hingelenkt werden, wie sie sich in der Gegenwart vollziehen.

Brecht illustriert in immer neuen Variationen den Zusammenhang zwischen seiner Charakterdarstellung und dem Lehrziel seiner Dramen. In den Schriften zum Theater formuliert er aufs Neue die Forderungen der nichtaristotelischen Dramatik an den Zuschauer. Er muss imstande sein, in einer ganz bestimmten erlernbaren Haltung die

Vorgänge auf der Bühne zu verfolgen, sie in ihrem allseitigen Zusammenhang und totalen Verlauf zu begreifen. Und zwar zum Zwecke einer gründlichen Revision seines eigenen Verhaltens. Er darf sich nicht spontan mit bestimmten Figuren identifizieren, um dann lediglich an ihrem Erleben teilzunehmen. Er geht also nicht aus von ihrem intuitiv erfassten "Wesen," sondern aus ihren Äußerungen und Handlungen setzt er die Gesamtprozesse zusammen.¹⁷ Es ist mittels dieser "Zusammensetzarbeit" des Zuschauers, die durch Brechts episodenhafte Charakterdarstellung zustande kommt, dass sich Brechts Charakterkonstruktion sowohl auf seine erfundene Figur als auch auf seinen leibhaftigen Zuschauer auswirkt.

KAPITEL VII

DER CHARAKTER DES GEGENSPIELERS

Während Brecht immer bemüht war, an seinen Helden jede Facette der Figur herauszuarbeiten und so weit wie möglich die positiven und Schattenseiten gleicherweise darzustellen, hat er seine Gegenspieler oft summarisch abgetan. Häufig wurden sie vereinfacht und zum Symbol reduziert, indem sie mit Masken (spitzen Hüten, weissgefärbten Gesichtern) auftraten. Ihre Sprache erschöpfte sich oft in Klischees, ihre Gesten hatten marionettenhaft zu sein. Sie verfielen der Groteske. Da sie Vertreter der besitzenden Klassen waren, des Establishments und somit des "Bösen," wurden ihre individuellen Züge geopfert, um das dialektisch-politische Argument um so klarer aufzuzeigen.

Jendreieck sieht den Gebrauch von Masken bei den Gegenspielern als Mittel zur "Interpretation des gesellschaftlichen Seins." Er zitiert Brecht, der von Deformierungen der Physiognomien bei Parasiten und von Verwüstungen der Gesichter bei den Herrschenden spricht. Brecht sah da eine "Lähmung der Muskulatur." Masken, so meinte Jendreieck, seien also nicht als Symbol zu betrachten, sondern als eine Überhöhung der Realität um die Stellungnahme des Theaters zu unterstreichen.¹ Taëni sieht die "Überstilisierung

jener Charaktere, die die Gesellschaft bilden" als Verfremdungsmittel.² In den Rundköpfen, meint er allerdings, sei Brecht zu weit gegangen.

Ihre Charakterisierung, insbesondere der Nazis, erschöpft sich im allgemeinen in flachster Abstraktion: Allzu offensichtlich handelt es sich hier um Typen, deren phrasenhaftes Gerede nur dazu dient, bestimmte, vom Autor für kritikwürdig befundene Geisteshaltungen auszudrücken. Als bloße Karikaturen sind sie aber natürlich weder wahrhaft komisch, noch vermögen sie der brutalen geschichtlichen Wirklichkeit des einstigen Nazi-Deutschland genüge zu tun.³

Wie auch Giese andeutet verwendet Brecht oft das Mittel der Karikatur für die Zeichnung des Gegenspielers.⁴ Herr Puntila zum Beispiel bezeichnet den jungen Attaché, seinen Schwiegersohn in spe, als "befrackte Heuschrecke." Mit diesem Bild ist der junge Mann schon abgestempelt und erledigt. Der Knecht Matti hingegen ist für Puntila "ein Mensch"; der Mann des Volkes also hat wieder ein Recht auf Humanität. Dem Helden, dem Mann des Volkes gilt Brechts Aufmerksamkeit und auf ihn verwendet er seine handwerkliche Fertigkeit.

Im Kleinen Organon stellt Brecht fest, dass das traditionelle Theater gerade umgekehrt verfähhrt. Er meint, die "Ungenauigkeit" der Theaterleute sei dadurch zu entschuldigen, dass sie Theater ja als Ware produzierten, als Konsumartikel. Hier heisst es ferner:

Wir sehen ihre Fähigkeit, Menschen abzubilden, allenthalben am Werk; besonders die Schurken und die kleineren Figuren zeigen Spuren ihrer Menschenkenntnis und unterscheiden sich voneinander, aber die Mittelpunktfiguren müssen allgemein gehalten werden, damit der Zuschauer sich mit

ihnen leichter identifizieren kann, und jedenfalls müssen alle Züge aus dem engen Bereich genommen sein, innerhalb dessen jedermann so gleich sagen kann: ja, so ist es... Alles, worauf es den Zuschauern in diesen Häusern ankommt, ist, dass sie eine widerspruchsvolle Welt mit einer harmonischen vertauschen können, eine nicht besonders gekannte mit einer träumbaren.⁵

Im traditionellen Theater war der Held also oft nach der Schablone geschaffen und nur die Bösewichter zeigten widersprüchliche und daher realistische Züge. Nur in ihnen wagte der Autor seine Menschenkenntnis zu zeigen. Der Held war sibi constans, der Bösewicht war unzurechenbar. Brecht wollte aber gerade im Helden die möglichen Alternativen zu einer gegebenen Handlung aufzeigen, und es war der Gegenspieler, der der Schablone verfiel.

KAPITEL VIII

DER GESPALTENE MENSCH

Diese Untersuchung will sich in erster Linie mit solchen Figuren beschäftigen, die sorgsam durch "zahllose Aufbauakte"¹ zuerst vom Autor, aber dann auch von den Schauspielern "zusammengestellt" wurden. Es ist gerade in diesen Figuren wie etwa Galilei, dass der Begriff des "epischen Charakters" im Vergleich zum traditionellen Helden am besten zum Ausdruck kommt.

Jedoch Brecht hat auch noch andere Wege gefunden, dem Zuschauer die Gewohnheit zu nehmen, einen dramatischen Charakter "aus einem Guss" zu erwarten, mit anderen Worten, den Charakterbegriff zu verfremden.

Zuerst sei hier die Doppelrolle erwähnt, die bei Der Gute Mensch von Sezuan zur Hosenrolle wird. Ursprünglich eine Prostituierte trifft Shen-Te die wahre Liebe und kann sich deshalb nicht mehr durch Prostitution finanziell sanieren (sie könnte den ungeliebten aber reichen Frisör heiraten. Die Ehe ist bei Brecht oft eine Form der Prostitution.) Um ihr persönliches Glück zu retten, muss sie eine zweite Rolle auf sich nehmen, nämlich die des harten Businessmans Shui-Ta; sie wird also durch die Gesellschaft dazu gezwungen, sich zu spalten. Obwohl sie

am Anfang ihre beiden Rollen kontrollieren kann, verliert sie-wie Goethes Zauberlehrling - nach und nach die Gewalt über ihre Schöpfung. Es ist das schlechte, neue Ich, das die Gesellschaft respektiert. Der ursprüngliche "Charakter," das alte Ich, ist nicht lebensfähig. Giese kommentiert hierzu:

Die Doppelrolle ist der sinnlich-konkrete Beweis, die je erneut vorgespilte Nummer, dass es unter kapitalistischen Verhältnissen gerade die Tugenden sind, die dem einzelnen gefährlich werden.... Die Doppelrolle ist bei Brecht immer Ausdruck der Existenzspaltung des Menschen in kapitalistischer Gesellschaft.²

Viele Figuren Brechts leben auf zwei Ebenen in einer Art schizophrener Spaltung. Herr Puntila kann ganz nach Belieben und wie es ihm eben günstig erscheint mittels Alkohol und Dampfbad von einer Rolle zur anderen wechseln. Mayer sieht auch noch eine dritte Schicht hier, nämlich den Knecht Matti "als Wahrheit des Herrn."³

In den Sieben Todstünden befindet sich Anna in einem ähnlichen Dilemma wie Shen-Te/Shui-Ta. Als Anna I und Anna II führt sie einen "Dialog mit einer Stimme" indem sie, zwischen den zwei Anna Rollen wechselnd, einmal die unpraktischen Tugenden, ein andermal eine auf praktischen Vorteil gerichtete Lebensweise verteidigt.

Weniger drastisch-aber doch auch gespalten-sind Figuren wie der grausame Kapitalist Mauler in der Die Heilige Johanna, der sich in biblischen Sprüchen ergeht, die Prostituierte in Mahagonny, die sich als kleine Geschäftsfrau gibt, Peachum der Bürger in der Dreigroschenoper,

der als Verbrecher lebt, und McHeath, "Mackie Messer," der ganz bürgerliche Ansichten und Gewohnheiten hat.

Brecht selber kommentiert zum Polizeipräsidenten

Brown aus der Dreigroschenoper

Der Polizeipräsident Brown ist eine sehr moderne Erscheinung. Er birgt in sich zwei Persönlichkeiten: als Privatmann ist er ganz anders als als Beamter. Und dies ist nicht ein Zwiespalt, trotz dem er lebt, sondern einer, durch den er lebt. Und mit ihm lebt die ganze Gesellschaft durch diesen seinen Zwiespalt.⁴

Brecht sieht also hier die Spaltung als eine zwischen privatem und öffentlichem Leben, zwischen pater familias und Beamtem. Man könnte diesen Unterschied übrigens auch bei Shen-Te/Shui-Ta und Herrn Puntila feststellen sowie bei vielen anderen Figuren Brechts. Für den Geschäftsmann ist dieser Zwiespalt vorteilhaft während er den Frauenfiguren, die ihr Leben auf Gefühle aufbauen wollen, zum Verhängnis wird.

Einer anderen Form der Zweiteilung unterwirft sich der Kellner im Dickicht der Städte. Er schafft sich eine Traumwelt, die er als ein besserer und glücklicherer Mensch nach der Arbeit bewohnt. Sein erniedrigender Beruf hat ihn sich selbst so entfremdet, dass er sich nur in einer Phantasieversion annehmen kann, eine andere und psychologisch gefährliche Form der Spaltung. Giese meint hiezu:

Insofern es (das Individuum) die Ursache dieser Spaltung nicht erkennt, sondern unbeirrt an der Möglichkeit festhält, im Privaten seine Identität wiederzuerlangen, ohne doch an den Mitmenschen sich "entäussern" zu können, entsteht ein automatisch ablaufender Prozess, der in Katzenjammer oder ungenaue Utopie münden muss.⁵

Ein weiteres Mittel, das Brecht benutzte, um seine Charaktere zu verfremden, ist der Prozess der "Auslöschung" oder "gesellschaftlichen Umfunktionierung."⁶

Schon bei Galy Gay in Mann ist Mann findet sich ein symbolischer Tod mit Wiederauferstehung in gesellschaftlich nützlicherer Form. In den politischen Tendenzstücken wird dieser Prozess mehrmals wiederholt. Er besteht aus einer rituellen Selbstaussäuerung, aus einer Aufgabe aller Individualität und sogar des Namens. In der Betonung der freiwilligen Unterordnung und des absoluten Gehorsams liegt etwas Religiöses. Wie in einer Priesterweihe wird das weltliche Ich, der alte Charakter, abgelegt, ausgeleert und der neu Geweihte aufersteht, erfüllt mit den Idealen und Forderungen der revolutionären Gruppe, der er sich angegliedert hat. Die Spaltung ist also hier eine Zäsur, die das Leben in ein Vorher und Nachher teilt. (Brechts politische Stücke entstanden grösstenteils in der Depressionszeit, in einer Periode, wo er selbst mit dem Kommunismus beschäftigt war, als die Arbeitslosigkeit ihre Höhe erreicht hatte und Hitler seinen politischen Aufstieg begann. Es schien Brecht damals, dass nur extreme Mittel diesen extremen Zuständen gewachsen waren.)

Brecht hat also auch hier wieder mit immer neuen Schemata und Kunstgriffen gezeigt, dass der Mensch sibi non constans ist, dass es einen Charakter im traditionellen Sinn nicht gibt, ja in unserer Gesellschaft nicht geben kann.

KAPITEL IX

DIE DARSTELLUNG DES EPISCHEN CHARAKTERS AUF DER BÜHNE

Quellen der Inspiration

Um den neuen epischen Charakter auch auf der Bühne entsprechend zur Geltung zu bringen verlangte Brecht vor allem Realismus in der Darstellung. Er sah einerseits die Mode der Stanislawski-Methode, die vom Schauspieler verlangte, dass er sich der Illusion hingab, die dargestellte Figur selbst zu sein. Andererseits spielten die Darsteller nach einer leeren Routine, die klassisch zu sein vorgab.

In seinen "Augsburger Theaterkritiken" ruft er aus:

Ich protestiere dagegen, dass Schiller unserer Jugend so übermittelt wird... Völlig unmöglich (völlig unmöglich) (sic) Geffers Karl. Ich habe den besten Willen, diesem unglücklichen Mann Recht widerfahren zu lassen. Aber das geht nicht. Leere, dumme Deklamation! Der Bonvivant als Räuberhauptmann! Steht da und macht den Mund auf, dass man meint, es würden Eier herauskullern... 1

Um der Wirklichkeit nahe zu bleiben, schulte Brecht sich an Beispielen, die genaue Beobachtung der Vorgänge und logische Schlussfolgerungen betonten. Brecht fand diese Vorbedingungen im Boxkampf, im Kriminalroman und in der Beschreibung eines Strassenunfalls. In allen diesen Fällen kommt es nicht auf Gefühle und Ideale, sondern auf harte, zu beobachtende Tatsachen an.

Beim guten englischen Kriminalroman findet Brecht nicht nur fairness sondern auch "moralische Stärke," da der Leser nicht getäuscht wird. Alles Material wird ihm unterbreitet. Er wird instand gesetzt, die Lösung selbst in Angriff zu nehmen.

Es ist erstaunlich, wie sehr das Grundschema des guten Kriminalromans an die Arbeitsweise unserer Physiker erinnert. Zuerst werden gewisse Fakten notiert.... Dann werden Arbeits-hypothesen aufgestellt, welche die Fakten decken können. Durch den Hinzutritt neuer Fakten oder die Entwertung bereits notierter Fakten entsteht der Zwang, eine neue Arbeitshypothese zu suchen. Am Ende kommt der Test der Arbeitshypothese: das Experiment. Wenn die These richtig ist, dann muss der Mörder auf Grund einer bestimmten Massnahme dann und dann da und da erscheinen. Entscheidend ist, dass nicht die Handlungen aus den Charakteren, sondern die Charaktere aus den Handlungen entwickelt werden. Man sieht die Leute agieren, in Bruchstücken. Ihre Motive sind im dunkeln und müssen logisch erschlossen werden. Als ausschlaggebend für ihre Handlungen werden ihre Interessen angenommen, und zwar beinahe ausschliesslich ihre materiellen Interessen. Nach ihnen wird gesucht.

Man sieht die Annäherung an den wissenschaftlichen Standpunkt und den enormen Abstand zum introspektiv psychologischen Roman.

Der Kriminalroman handelt vom logischen Denken und verlangt vom Leser logisches Denken... es ist eine intellektuelle Gewohnheit.²

Brecht weist darauf hin, dass der Kriminalromanschreiber "die Kunst der Verführung" beherrschen muss. Zuerst provoziert er unsere Vorurteile und wir vergessen immer wieder, dass nur Motiv und Gelegenheit entscheiden, und nicht die sympathischen oder unattraktiven Züge der Personen. "Der menschenfreundliche Botanist ist nicht der Mörder," lässt er uns ausrufen. "Einem zweimal vorbe-strafte Gärtner ist alles zuzutrauen," lässt er uns seufzen.

Er führt uns irre durch seine Charakterschilderungen. Wir dürfen nie vergessen, dass es lediglich die gesellschaftlichen Umstände sind, die das Verbrechen ermöglichen oder nötig machen, denn "sie vergewaltigen den Charakter, sowie sie ihn gebildet haben."³

Im Kriminalroman geschieht der Aufbau der Figuren im allgemeinen zugweise; es besteht eine ständige Verknüpfung mit den Handlungsweisen. "Am Aufbau des Charakters nimmt der Leser als an einer Tätigkeit teil; es ist eine Enthüllung, die gemacht sein will..." Brecht nennt dieses Verfahren eine "Gipfelleistung der literarischen Psychologie." Sie ergibt sich daraus, meint er, dass hier das bürgerliche Leben als Erwerbsleben aufgefasst und beschrieben wird.⁴

Brecht bewundert also im Kriminalroman besonders den Aufbau der Situation und dadurch des Täters durch sichtbare und greifbare Indizienbeweise, durch Clues, die das Resultat einer kriminellen Tätigkeit sind. Der Charakter sagt über sich selber nichts aus, ja er hat allen Grund, seine wahren Motive zu verheimlichen. Jedoch der Schriftsteller liefert dem Leser genug Beweismaterial, damit er sich ein Urteil bilden kann. Genau das ist auch Brechts Absicht in seinen Personendarstellungen.

Ein ähnliches Beispiel wie der Kriminalroman stellt die berühmte "Strassendemonstration" dar, die Brecht ein "Grundmodell für episches Theater" nennt.⁵ Der Augenzeuge eines Verkehrsunfalls demonstriert einer Menschenansammlung, wie das Unglück passierte. Die Hauptsache dabei ist, "dass

der Demonstrierende das Verhalten des Fahrers oder des Überfahrenen oder beider in einer solchen Weise vormacht, dass die Umstehenden sich über den Unfall ein Urteil bilden können." Obwohl der Demonstrant genau imitiert, was er gesehen hat, wiederholt er doch nicht alles und wird in der Auswahl seiner Gesten beeinflusst von den künftigen Konsequenzen, die auf den Unfall folgen könnten. Hat der Chauffeur seine Entlassung zu befürchten, der Überfahrene hohe Klinikkosten? Die Demonstration könnte beherrscht sein von der Frage des Schadenersatzes. "Das ist das Feld, auf dem der Demonstrant seine Charaktere aufbaut," bestimmt Brecht.⁶ Ein weiteres wesentliches Element der Strassenszene ist, dass der Demonstrant seine Charaktere ganz aus ihren Handlungen ableitet.⁷ Er imitiert ihre Handlungen und gestattet dadurch Schlüsse auf sie. Brecht leitet seine Theorie für das epische Theater in folgender Weise von der Strassendemonstration ab:

Ein Theater, das ihm (dem Demonstranten) hierin folgt (im Ableiten der Charaktere aus ihren Handlungen), bricht weitgehend mit der Gewohnheit des üblichen Theaters, aus den Charakteren die Handlungen zu begründen, die Handlungen dadurch der Kritik zu entziehen, dass sie als aus den Charakteren die sie vollziehen, unhinderbar, mit Naturgesetzlichkeit hervorgehend dargestellt werden. Für unseren Strassendemonstranten bleibt der Charakter des zu Demonstrierenden eine Größe, die er nicht völlig auszubestimmen hat. Innerhalb gewisser Grenzen kann er so und so sein, das macht nichts aus. Den Demonstranten interessieren seine unfallerzeugenden und unfallverhindernden Eigenschaften...

Dieses "Grundmodell des epischen Theaters" erlaubt Brecht noch ein weiteres Element seines Theaters vorzuführen,

nämlich die Doppelrolle des Schauspielers, hier des Demonstranten. Der Strassendemonstrant, sagt Brecht

trägt ständig zwei Situationen Rechnung. Er benimmt sich natürlich als Demonstrant und er lässt den Demonstrierten sich natürlich benehmen. Er vergisst nie und gestattet nie zu vergessen, dass er nicht der Demonstrierte, sondern der Demonstrant ist. Das heisst: was das Publikum sieht, ist nicht eine Fusion zwischen Demonstrant und Demonstriertem, nicht ein selbständiges, widerspruchsloses Drittes mit aufgelösten Konturen... Die Meinungen und Gefühle von Demonstrant und Demonstriertem sind nicht gleichgeschaltet.⁸

Der Schauspieler darf also nie bestrebt sein, seine Rolle zu "verkörpern," sondern er bleibt immer Erzähler, Demonstrant. Brecht geht also hier noch weiter in dem er nicht nur die Einheit des Charakters zerstört, sondern auch noch die Identität von Schauspieler und dargestellter dramatis personae. Der Schauspieler wird zum Lehrer und die dargestellte Figur zum Lehrmaterial.

Brecht sah sich nach anderen Vorbildern um, die ihm helfen sollten, den Charakter seiner Figuren in Handlungen aufzulösen. Charlie Chaplin und der Clown Valentin waren ein entscheidender Einfluss; der Stummfilm zeigte ihm die Möglichkeit, ganz ohne Worte auszukommen und das Hörspiel stellte das Problem, Handlungen ohne bildliche Darstellung zu zeigen. Die Mechanik seines Mercedes, die Strategie eines Fussballspiels, die Berechnungen, die sein Freund der Architekt Max Frisch auf dem Bau anstellte waren logische Systeme, die er zu verwenden versuchte. Die Plastiken von Barlach scheinen wie Brechtfiguren, mitten in ihrer Tätigkeit in einen Dornröschenschlaf versetzt.

Brecht beschreibt:

Da ist der Buchleser, die Bronze von 1936. Ein sitzender Mann, vorgebeugt, in schweren Händen ein Buch haltend. Er liest neugierig, zuversichtlich, kritisch. Er sucht deutlich Lösungen dringender Probleme im Buch... Der Buchleser gefällt mir besser als Rodins berühmter Denker, der nur die Schwierigkeit des Denkens zeigt. Barlachs Plastik ist realistischer, konkreter, unsymbolisch.⁹

Da ist die Bettlerin mit Schale, in Bronze, von 1906. Eine mächtige Person mit hartem Selbstbewusstsein, von der kein Dank für milde Gaben zu erwarten ist...

...Von dieser Plastik, entstanden im verhängnisvollen Jahr 1933 (Sitzende Alte) steigen wieder Erinnerungen und Vergleiche auf. Ein Jahr vorher stellte in Berlin die Weigel die Wlassowa auf der Bühne dar. Statt der Passivität die Aktivität, statt des Opfers der Unmenschlichkeit die Menschlichkeit. Ich kann mir einen Arbeiter vorstellen, der die Alte Barlachs mit dem Ellbogen anstößt: Herrsche! Du has alles, was dazu gehört.¹⁰

In diesen Plastiken sieht Brecht Aktivität und Produktivität, die in der Haltung der jeweiligen Figur ausgedrückt sind. Der Gesichtsausdruck, der wie in der Laokoongruppe den ganzen seelischen Gehalt der Figur ausstrahlt, ist für Brecht nicht wichtig und bei Barlach auch oft kaum herausgearbeitet.

Die epische Spielweise

Wolfgang Roth, der zwischen 1928 und 1933 als Bühnenbildner an mehreren Produktionen Brechts mitarbeitete und heute an der Universität von New York lehrt, sagt folgendes über Brecht:

Brecht's genius and craftsmanship, his tremendous involvement, made it possible and necessary that he often contradicted himself. He was an

intuitive man whose work came first, his theories later. There is no Brechtian method; the attempt by people less talented than Brecht to create a Brechtian theater by applying Brechtian theory can only lead to failure... He himself often debunked the epic label... He smiled when confronted with questions or doubt: "I don't know myself what I want, let's try something else."¹¹

Roth warnt vor Brecht-Imitation, denn Imitatoren verfahren nach einer Schablone auf Kosten des Elements der Überraschung. Man denkt an das bon-mot "Genêt sans génie."

Rülicke geht nicht so weit, eine Brechtische Methode ganz und gar zu bestreiten, aber auch sie gibt zu:

Von allen Ausserungen Brechts haben diejenigen über die Spielweise die meisten Missverständnisse hervorgerufen; sie brauchen allerdings mehr als jede andere theatralische Kunst die praktische Demonstration und sind aus der Beschreibung allein kaum zu erfassen.¹²

Es dreht sich bei der epischen Spielweise um eine Vorführung von gegenseitigen Verhältnissen: der Stückeschreiber zeigt seinen Standpunkt der Gesellschaft gegenüber und der Schauspieler führt sein Verhältnis zur Rolle vor, beziehungsweise zum Verhalten seiner Figur. Rülicke meint, dass die epische Spielweise eine Bereicherung der Theaterveranstaltung darstellt: Der Zuschauer bekommt zu den Gefühlen und Meinungen der Figur noch die des Schauspielers über die Figur mitgeliefert und ihm werden eigene Meinungen und Gefühle ermöglicht, die sich weder mit denen der Figur noch denen des Schauspielers zu decken brauchen.

Die epische Spielweise, die versuchte, auf mehreren Ebenen die Persönlichkeit und gesellschaftliche Bedeutung

einer Figur darzustellen, lief aber durch ihre "unterkühlte" Präsentation Gefahr, formalistisch, leer, äusserlich und mechanisch zu werden, wie Brecht selbst warnte. Es ist die Aufgabe des Schauspielers, "lebendige, runde, widerspruchsvolle Menschen mit allen ihren Leidenschaften, unmittelbaren Ausserungen und Handlungen" darzustellen. "Die Bühne ist kein Herbarium oder zoologisches Museum mit ausgestopften Tieren."¹³

Roth und Rütlicke stimmen also darin überein, dass die epische Spielweise ausserordentlich tentativ ist; sie entspricht auch ganz dem epischen Charakter, der sich nicht festlegen lässt und von Mal zu Mal verschieden auf der Bühne ausgearbeitet werden kann, je nach der Qualität der Schauspieler, dem Lokal und den politisch-wirtschaftlichen Ereignissen des Tages.

"Meine Regeln," sagte Brecht,

sind nur anzuwenden von Personen, die sich freies Urteil, Widerspruchsgeist und soziale Phantasie erhalten sowie in Kontakt zu den fortschrittlichen Teilen des Publikums stehen, also selber fortschrittliche, vollsinnige, denkende Menschen sind.¹⁴

"Ich kann nun dem Ochsen, der da drischt, nicht das Maul verbinden," fährt er fort. "So gibt es eine Reihe von Fehlern bei meinen Schauspielern, die keine Verstösse gegen meine Regeln bedeuten, weil ein Teil ihres Verhaltens von mir nicht geregelt wird." Er erzählt dann einen Vorfall, in dem sich seine Frau Helene Weigel nicht an die "unterkühlte" Spielweise hielt:

Selbst die Weigel brach an bestimmten Abenden bei gewissen Stellen in Tränen aus, ganz gegen ihren Willen und nicht zum Vorteile der Darstellung. In einem Stück, wo sie eine spanische Bäuerin im Bürgerkrieg spielte, hatte sie ihren Sohn zu verfluchen und ihm den Tod zu wünschen, weil sie glaubte, er habe gegen die Generäle zu den Waffen gegriffen - in Wirklichkeit war er schon von den Truppen der Generäle erschossen, und zwar beim friedlichen Fischen. Der Bürgerkrieg dauerte noch an während dieser Vorstellung. War es nun, weil der Krieg für die Unterdrückten eine schlimme Wendung nahm an dem betreffenden Tag oder weil die Weigel aus irgendeinem andern Grund besonders empfindlich gestimmt war, jedenfalls kamen ihr die Tränen beim Sprechen dieser Verdammung des schon Ermordeten. Sie weinte nicht als Bäuerin sondern als Darstellerin über die Bäuerin. Ich sehe da einen Fehler, aber ich sehe keine meiner Regeln verletzt.

Im Messingkauf rät Brecht den Schauspielern die kritische Haltung an, sogar der von ihm angelegten Rolle gegenüber.

Unsere kritische Haltung kommt davon, dass wir nunmehr ein grosses Vertrauen in die menschliche Arbeits- und Erfindungskraft gewonnen haben und ein Misstrauen dagegen, dass alles bleiben muss wie es ist.... So wie ein grosszügiger Ingenieur, der mehr Erfahrungen hat, die Zeichnungen seines Vorgängers korrigiert, neue Linien über die alten legt, Zahlen durchstreicht und durch andere ersetzt, kritische Bemerkungen und Kommentare einschreibt, könnt auch ihr bei der Zeichnung eurer Figuren verfahren.¹⁵

Aufbau der Figur auf der Bühne: die induktive Arbeitsmethode

Die Art, wie der Schauspieler seine Rolle aus dem widersprüchlichen Material aufbaut, ist im wesentlichen induktiv, meint Rüllicke.¹⁶ Es ist nicht die Gesamtvorstellung der Rolle die ihn leitet. sondern er sammelt die einzelnen Haltungen. Sie zitiert Brecht, der es ganz für zweckmässig hielt, dass der Schauspieler ganz im

Praktizieren das Stück und seine Figuren kennenlernte und alles beim Ausführen erfuhr.

Alles wird dann gefunden beim Gestalten und das Gestalten bekommt etwas Suchendes. Jeder Vorgang muss in sich stimmen und die Figuren als Ganze werden erst allmählich mit dem Fortschreiten des Erzählens genauer. Die Sprünge der Entwicklung werden so weniger leicht vertuscht, die Umwege sind nicht abgeschritten, die Widersprüche nicht gelöst, das heisst geglättet.¹⁷

Brecht selbst hat diese Ideen immer wieder neu formuliert. Die Figur, und damit ihre Charakteranlage, ist nur vorskizziert und muss vom Schauspieler jedes Mal neu erarbeitet werden. Die Betonung dabei liegt immer auf dem Sprunghaften, Widersprüchlichen, Überraschenden.

Bei dem Studium der darzustellenden Figur ist es am besten, schrittweise vorzugehen. Nach solchen Gesichtspunkten oder für wen oder für welche Zwecke soll aber die Figur studiert und aufgebaut werden?

Während der Schauspieler studierend versucht, alle Ausserungen der Figur mit einem Mindestmass seelischer Beteiligung ganz probeweise in die ihm allerbequemsten Tonfälle zu bringen, indem er das Hauptgewicht auf das Finden drastischer Gesten legt, sucht er, bereit zur Überraschung, aus einzelnen kleinen Zügen das Typische und zugleich Besondere der Figur zu entdecken... Es ist ihm aber nicht erlaubt, etwa zum Zweck der bequemern Vereinigung, einzelne deutlich wahrnehmbare Züge wegzulassen, also im Grund von einer ihm zentral scheinenden Vorstellung vom Ganzen auszugehen. Gerade die nicht passenden, nämlich andern widersprechenden Züge muss er doch zum Bau seiner Figur verwenden...¹⁸

Brecht erlaubt dem Schauspieler also keine "zentral scheinende Vorstellung vom Ganzen." Die Züge, die der Schauspieler ausarbeitet, sind vom "Standpunkt der Aussenwelt her, von den Umlebenden aus, vom Standpunkt der Gesellschaft" her auszuwählen. Der andere widersprechende Aspekt

der Figur ist

die jeweilig andere Möglichkeit des Handelns, die auch aus der Klassenlage und den Verhältnissen abgeleitet wird...die aber beim Individuum nicht zur Ausführung kommt: Sie muss vom Schauspieler sichtbar gemacht werden. Die 'Züge' sind also gewissermassen Schachzüge der Figuren, nicht blosser Ausdrücke einer Person von absoluter unabhängiger Bestimmung... Die Züge haben gesellschaftliche Ursachen und gesellschaftliche Folgen... Nur aus solchen Zügen aufgebaut werden die Figuren so sein, dass ihre Behandlung möglich ist und auch, von der Figur aus subjektiv gewendet, eine Behandlung der Umwelt durch sie gezeigt werden kann.¹⁹

Bei dieser Arbeitsmethode ist es die Aufgabe des Probenleiters vor allem, seine Schauspieler davon abzuhalten, in die Routine zurückzuverfallen.

Unter Probieren versteht er (der Probenleiter) nicht das Einpeitschen von vornherein in seinem Kopf Feststehendem. Er versteht darunter ein Ausprobieren. Er hat darauf zu dringen, dass jeweils mehrere Möglichkeiten ins Auge gefasst werden. Es ist gefährlich für ihn, sich dazu hetzen zu lassen, dass er möglichst schnell die "einzig richtige" Lösung angibt. Die einzig richtige Lösung kann nur eine von immerhin möglichen Lösungen sein, wenn es sie überhaupt gibt, und es lohnt sich, andere Lösungen ebenfalls auszuprobieren, schon weil dadurch die Endlösung angereichert wird. Sie zieht Kraft von dem Ausscheidungsakt. Ausserdem ist die Produktivität der einzelnen Mitwirkenden ungleichmässig, sie produzieren in verschiedenem Tempo und benötigen verschiedene Anreize.... Für gewöhnlich wird der Probeleiter Mühe haben, ein zu schnelles Aufbauen der Situationen und der Rollen zu verhindern, da gerade dies den Routinierten oder Stärkeren (Berühmteren) Gelegenheit gibt, die Produktivität der andern zu lähmen und selbst konventionelle Lösungen für die andern durchzusetzen.²⁰

Brecht besteht weiter darauf, dass die Gesamtlinie nicht durch ein nietenloses Ineinanderschweissen der Details, sondern als eine logische Kette von Details, die noch Detailcharakter haben, entstehen solle. Weiter müssen

alle andern Möglichkeiten auch ausgeführt, und nicht nur am Lesetisch diskutiert werden. "Das Überraschende setzt ein Erwartetes voraus...und das Element der Überraschung ist ein Grundelement der Wirkung."²¹

In diesen letzten Aussprüchen verschmelzt Brecht drei Grundprinzipien seines künstlerischen Handwerks: das Zeigen des epischen Charakters, den Aufbau dieses Charakters durch gewissenhafte Kleinarbeit und die Herausarbeitung von stilistischen und Theatereffekten als Beiprodukt des epischen Charakters. Man hat Brecht allerdings dessen angeklagt, die überraschenden Schachzüge seiner Figuren wegen ihres Theatereffekts eingebaut zu haben; diese Arbeit versucht zu zeigen, dass sie eine notwendige Konsequenz seines Charakterbegriffs waren.

In noch anderer Weise haben sich Brechts Ratschläge für die Schauspieler von denen Stanislawskis unterschieden. Während die traditionelle Methode verlangte, dass der Schauspieler sich mit seiner Rolle identifizierte, sagte Brecht folgendes:

Ihr werdet wohl immer wieder euch in die Person, die ihr darstellen sollt, in ihre Lagen, in ihre Körperlichkeit, in ihre Denkweise im Geist hineinversetzen müssen. Das ist eine der Operationen des Aufbaus der Figur. Es fördert durchaus unsere Zwecke, nur ist es nötig, dass ihr es versteht, euch dann wieder hinauszusetzen. Es ist ein grosser Unterschied, ob jemand eine Vorstellung von etwas hat, wozu er Phantasie braucht, oder eine Illusion, wozu er Unverstand braucht. Wir brauchen für unsere Zwecke Phantasie; auch dem Zuschauer wollen wir eine Vorstellung von einer Begebenheit vermitteln, nicht eine Illusion.²²

An anderer Stelle drückt er sich noch emphatischer aus. Es

geht darum, Beobachtungen zu sammeln im Sinne des Behaviorismus:

Krieche in deinen Mann hinein und mache dir bequem drinnen. Versuche ob du seine Haut spüren kannst und wie sie sich benimmt gegen die Unterschiede der Luft. Probiere sein Darmsystem und sieh nach, was sein Herz aushält. Auch musst du ihn anstrengen und dann auf das Herz aufpassen. Lass seine Stimme trompeten und vergiss nicht den Flüsterton! Iss mit ihm, klatsche seinen kleinen Gedanken Beifall, schaue aus seinen Augen heraus! Wenn er Bier trinken soll in deinem Stück, musst du wissen, wie er Eier isst und Zeitung liest, wie er bei seiner Frau schläft und wie er in die Grube fährt. Du musst ihm gewogen sein wie er selbst, und deine Ansichten über seine Ansichten sind erst in zweiter Linie wichtig. Jedenfalls gehören sie nicht in die Charakteristik!²³

Der Charakter wird also aufgebaut aus genauer Beobachtung der körperlichen Erscheinungen der Figur und wird in keiner Weise in einen ideellen Überbau eingefügt. Der Charakter scheint wieder als Prozess, hier sogar mit Betonung auf die Kreislaufsysteme.

Rülicke sieht in dieser Methode eine willkommene Rückkehr zur Wirklichkeit:

Brechts Forderung, dass der Schauspieler, der die Totalität des Gesellschaftlichen und Individuellen sichtbar machen soll, nicht ganz und gar in seiner Figur aufgehen dürfe, sondern sie zeigen solle, entspricht dem tatsächlichen Vorgang, dass der Schauspieler in zweierlei Gestalt auf der Bühne steht: als Schauspieler und als die dargestellte Figur. Im Brecht-Theater wird die allen Zeiten gemeinsame stillschweigende Übereinkunft, dass sich das Publikum im Theater befindet und nicht dem wirklichen Leben zusieht, ins Bewusstsein der Zuschauer gebracht. Das Theater wird - den Tatsachen entsprechend - offen als Kunst, als Abbild des Lebens, das bestimmten künstlerischen Gesetzmässigkeiten unterliegt, dargeboten.²⁴

Die Inszenierung von Brechts Stücken und besonders

der Aufbau der Rollen ist also ein sehr langwieriger schöpferischer Vorgang. Wie Gisela Bahr und Weber erkannt haben, lässt sich diese Methode kaum in die Vereinigten Staaten exportieren und es fragt sich, ob Brecht dort überhaupt noch stilgerecht aufgeführt werden kann:

In dieser Arbeitsweise, der weder zeitlich noch materiell Grenzen gesetzt waren und die für Brecht ihre Rechtfertigung in dem vom Theater zu leistenden Beitrag zur Diskussion zeitgenössischer Probleme fand, sah Weber das grösste und vermutlich unlösbare Problem bei dem Versuch, Brecht in den USA mit Erfolg aufzuführen. Die überwiegend kommerzielle Basis der amerikanischen Theater verbietet eine auch nur annähernd vergleichbare Vorbereitungszeit ebenso wie die andersgeartete Ausbildung der Schauspieler, die nur persönliche Erfahrungen auswertet - was Brecht ausdrücklich vermieden hat.²⁵

Gestus

Wenn Brecht immer wieder darauf bestand, dass sich die Problematik der Figur nicht in Monologen auszudrücken habe, sondern in Taten, so bestand er doch auf dem was er "Haltung" nannte. Diese Haltung konnte, ja musste oft von Episode zu Episode verschieden sein. Sie musste nur für den jeweiligen Abschnitt "stimmen."

Die Haltung einer Figur zusammen mit den historisch-gesellschaftlichen Umständen hatte sich in den einzelnen Szenen im "Gestus" auszudrücken. Brecht definierte seinen Gestusbegriff so:

Unter Gestus soll nicht Gestikulieren verstanden sein; es handelt sich nicht um unterstreichende oder erläuternde Handbewegungen, es handelt sich um Gesamthaltungen. Gestisch ist eine Sprache, wenn sie auf dem Gestus beruht, bestimmte Haltungen

des Sprechenden anzeigt, die dieser andern Menschen gegenüber einnimmt.²⁶

Anderswo geht er mehr ins Detail:

Unter einem Gestus sei verstanden ein Komplex von Gesten, Mimik und für gewöhnlich Aussagen, welchen ein oder mehrere Menschen an einen oder mehrere Menschen richten. Ein Mensch, der einen Fisch verkauft, zeigt unter anderm den Verkaufsgestus. Ein Mann, der sein Testament schreibt, eine Frau, die einen Mann anlockt, ein Polizist, der einen Mann prügelt, ein Mann, zehn Männer auszählend - in alldem steckt sozialer Gestus...

Ein Gestus kann allein in Worten niedergelegt werden (im Radio erscheinen); dann sind bestimmte Gestik und bestimmte Mimik in diese Worte eingegangen und leicht herauszulesen...

Ebenso können (im stummen Film zu sehen) Gesten und Mimik oder (im Schattenspiel) nur Gesten Worte beinhalten.

Worte können durch andere Worte ersetzt, Gesten durch andere Gesten ersetzt werden, ohne dass der Gestus sich darüber ändert.²⁷

Obwohl Schiller von Gestus noch nichts gehört hatte, ist hier wieder eine grosse Ähnlichkeit der Auffassung zwischen den zwei Stückeschreibern zu finden. Die Geste wird zum Gestus erst wenn sie in Bezug auf den Gehalt des Stückes Bedeutung hat und ist nicht eine durch Theaterkonvention festgelegte Körperreaktion auf eine Gefühlserregung.

Für Schiller war das einfach schlechtes Theater:

Gewöhnlich haben unsere Spieler für jedes Genus von Leidenschaft eine aparte Leibesbewegung einstudiert, die sie mit einer Fertigkeit, die zuweilen gar dem Affekte vorspringt, an den Mann zu bringen wissen. Dem Stolz fehlt das Kopfdrehen auf eine Achsel und das Anstemmen des Ellenbogens selten. Der Zorn sitzt in einer geballten Faust und im Knirschen der Zähne. Die Verachtung habe ich auf einem gewissen Theater ordentlicherweise durch einen Stoss mit dem Fusse charakterisieren gesehen; die Traurigkeit der Theaterheldinnen retiriert sich hinter ein weissgewaschenes Schnupftuch, und der Schrecken, der noch am kürzesten wegkommt, wirft sich auf dem nächsten

dem besten Block seine Bürde und dem Publikum einen - Stümper vom Halse.²⁸

Hiezu im Vergleich Brecht:

Die Natürlichkeit der Gesten und Tonfälle darf bei der Auswahl nicht verlorengehen. Es handelt sich nicht um Stilisierung. Bei der Stilisierung 'bedeutet' Geste und Tonfall 'etwas' (Furcht, Stolz, Mitleid und so weiter). Ein Gestus, der durch solche Stilisierung zustande kommt, löst den Fluss der Reaktionen und Aktionen der Personen in eine Folge starrer Symbole auf, es entsteht eine Art Schrift mit Schriftzeichen ganz abstrakter Art, und die Darstellung menschlichen Verhaltens wird schematisch und unkonkret. Wenn die Weigel in Die Gewehre der Frau Carrar das Brotbacken (Brechts Betonung) zeigt, so ist dies das Brotbacken der Frau Carrar am Abend der Erschiessung ihres Sohnes, also etwas ganz Bestimmtes, absolut Untransportables. In ihm ist viel vereinigt, das Backen des letzten Brotes, der Protest gegen andere Beschäftigung, wie es das Kämpfen wäre, und zugleich ist das Brotbacken die Uhr für den Verlauf des Vorgangs: ihre Verwandlung nimmt die Frist in Anspruch, die für ein Brotbacken ausreicht.²⁹

Eine andere Falle, vor der der Schauspieler auf der Hut sein muss, ist die Mimik. Der Darsteller "zitiert" seine Rolle, er ist Demonstrant, und Mimik weist darauf hin, dass übermäßige Einfühlung in die Figur stattfand, dass der die Figur interpretierende Schauspieler also in einem Seelenkampf und nicht im Klassenkampf steht.³⁰ Brecht, der immer auch den Einfluss der Technik auf ideelle Phänomene in der Gesellschaft sah, erkannte hier die Wirkung des Opernglases. In seinem Messingkauf sagt er:

Als die Stückeschreiber lange, ruhige Akte mit viel Seele bauten und die Optiker gute Gläser lieferten, nahm die Mimik einen heftigen Aufschwung. Jetzt passierte viel in den Gesichtern, sie wurden zu Seelenspiegeln und mussten darum möglichst still gehalten werden, so dass die

Gestik verkümmerte. Es kam auf die Empfindungen an, die Leiber waren nur Gefäße der Seelen.³¹

Wenn man also Gestus ganz allgemein als die jeweils eingenommene Haltung bezeichnen kann, so ist es doch der gesellschaftliche Gestus, der Brecht vor allem interessiert. Sport, zum Beispiel, ist im Westen kein sozialer Gestus, in den kommunistischen Ländern wird er dazu.

Nicht jeder Gestus ist ein gesellschaftlicher Gestus. Die Abwehrhaltung gegen eine Fliege ist zunächst noch kein gesellschaftlicher Gestus, die Abwehrhaltung gegen einen Hund kann einer sein, wenn zum Beispiel durch ihn der Kampf, den ein schlechtgekleideter Mensch gegen Wachthunde zu führen hat, zum Ausdruck kommt. Versuche, auf einer glatten Ebene nicht auszurutschen ergeben erst dann einen gesellschaftlichen Gestus, wenn jemand durch ein Ausrutschen 'sein Gesicht verlöre,' das heisst eine Geltungseinbusse erlitt. Der Arbeitsgestus ist zweifellos ein gesellschaftlicher Gestus, da die auf die Bewältigung der Natur gerichtete menschliche Tätigkeit eine Angelegenheit der Gesellschaft, eine Angelegenheit zwischen Menschen ist. Solange andererseits ein Schmerzgestus so abstrakt und allgemein bleibt, dass er den rein tierischen Bezirk nicht überschreitet, ist er kein gesellschaftlicher Gestus... Der 'Blick des gejagten Hundes' kann zum gesellschaftlichen Gestus werden, wenn gezeigt wird, wie durch besondere Machenschaften der Menschen der einzelne Mensch auf die tierische Stufe heruntergedrückt wird.³²

Es ist Brecht vor allem wichtig, die Sensorien der Leser nicht zu reizen, dafür aber das Abstrahierungsvermögen der Leser anzuregen.³³ Der Hauptzweck des Gestus ist immer die Durchdringung gesellschaftlicher Prozesse. Dabei müssen Phantasie und Erfindung nicht ganz ausgeschaltet werden: Brecht lässt den Don Quichote von Cervantes gelten, da "er die Überholtheit des Rittertums und des ritterlichen Geistes zeigt, und doch haben niemals

Ritter gegen Windmühlen gekämpft." ³⁴

Marianne Kesting illustriert diesen Punkt mit der Szene, in der sich der Hofmeister Läufer bei der Majorin vorstellt. Die Szene umfasst nur wenige Worte Text. Läufer ist gierig, die elende Anstellung zu bekommen. Die Majorin lässt ihn zu seiner äussersten Demütigung ein Menuett vortanzen, damit er seine Befähigung erweise.

Zu der Perspektive auf menschliche Verhaltensweisen wird die der sozialen entwickelt und ein Verhältnis in seiner historischen Abhängigkeit dargestellt; zu der Abzeichnung der Zustände liefert Brecht ihre Durchleuchtung und Enthüllung. ³⁵

Der Begriff des Gestus will also verstanden sein als eine Handlungsweise, die bedingt ist durch die Position des Individuums in der Gesellschaft. Die Motivierung der Personen erfolgt von aussen her und Brecht hat einen eigenen Schauspiel-Stil entwickelt, um dieser Prämisse gerecht zu werden. Die Theorie des Gestus kann also vom epischen Charakterbegriff nicht getrennt werden.

KAPITEL X

DIE NEUE ETHIK: DIE "PRODUKTIVE HALTUNG" ALS ERSATZ FÜR DAS TRADITIONELLE MORALSYSTEM

Einleitung

Wie schon erwähnt wird Charakter gewöhnlich als eine Funktion des Menschen in Hinsicht auf feste moralische Prinzipien definiert. Da bei Brecht diese Prinzipien fallen, reagiert der Mensch jeweils auf die Gegebenheiten der augenblicklichen Situation, aber im Hinblick auf die Idealwelt der Nachgeborenen, in der jeder die Möglichkeit haben wird, sich zu seinem Optimum zu entwickeln. Dieses Ziel verleiht dem Menschen eine allgemeine "Haltung," die auf Produktivität gerichtet sein muss. Diese produktive Haltung kommt einem "Seinsentwurf" gleich, der wie eine Skizze im Detail jederzeit verändert werden kann.

Brechts Werk ist im Wesentlichen eine Auseinandersetzung dieser neuen Haltung mit den alten Moralbegriffen. Shen-Te sagt: Ich will mit dem gehen, den ich liebe... ich will nicht nachdenken, ob es gut ist.¹ Ihre Haltung ist die von Brecht immer als produktiv bezeichnete der Liebe, ihre Zweifel gelten dem Urteil, das sie nach den alten Moralbegriffen über sich selbst fällen müsste. ("Gut" hat hier allerdings den Doppelsinn von moralisch gut und "gut für mich.")

In der Dreigroschenoper heisst es: "Ein guter Mensch sein, ja wer wär's nicht gern?" und kurz danach: "Wer möchte nicht in Fried und Eintracht leben? Doch die Verhältnisse, die sind nicht so."² In der Stadt Mahagonny darf man endlich alles dürfen, was sonst als unmoralisch verboten ist. Diese Kluft zwischen dem bürgerlich-moralisch trainierten Gewissen und den praktischen Entscheidungsalternativen ist oft das Hauptproblem von Brechts Figuren, ob man nun an Shen-Te und Johanna denkt oder an die Doppelfigur in den Sieben Todstünden, die sogar gespalten wird. Vom Standpunkt der Volksfiguren Brechts stellt sich die bürgerliche Moral als hochtrabend-bedeutungslos oder kleinlich-egoistisch und nur für die besitzenden Klassen vorteilhaft heraus. Me-Ti sagt im Buch der Wendungen: "Von den Predigern zur Sittlichkeit werden sie von den Verhältnissen zur Unsittlichkeit angehalten."³

Brecht sah es als seine Aufgabe, diese Umstände aufzudecken. Er sah sich als Schreiber der Wahrheit. Die Wahrheit war nie abstrakt wie etwa ein Moralkodex, sondern immer konkret. Sie war eine Waffe, die jenen zugespielt werden musste, die sie wirksam machen konnten.

Natürlich muss die Wahrheit im Kampf mit der Unwahrheit geschrieben werden, und sie darf nicht etwas Allgemeines, Hohes, Vieldeutiges sein. Von dieser Art ist ja gerade die Unwahrheit. Wenn von einem gesagt wird, er hat die Wahrheit gesagt, so haben zunächst einige oder viele oder einer etwas anderes gesagt, eine Lüge oder etwas Allgemeines, aber er hat die Wahrheit gesagt, etwas Praktisches, Tatsächliches, Unleugbares, das, um was es sich handelte.⁴

Brecht zielte also darauf hin, die bürgerliche Moral als potemkinsches Dorf zu entlarven, indem er die konkrete Wahrheit verbreitete, selbst wenn er dabei das Risiko eingehen musste, feste Richtlinien abzuschaffen und einstweilen jeden Menschen für seine eigene "produktive Haltung" verantwortlich zu machen. Er gab zu dass dies ein Zwischenstadium war, das im Rückblick viel Nachsicht erfordern würde. Waren diese "finsternen Zeiten" aber vorbei, kam dann die Epoche, wo der Mensch dem Menschen ein Helfer sein würde ohne weitere Richtlinien für sein Verhalten zu brauchen.

Sittliches Verhalten in bestimmten Umständen

Die neue Ethik ist kein absoluter Wert, sondern sie ist spezifisch produktiv. Das wird von traditionell eingestellten Menschen oft missverstanden. Neumann kommentiert das Verhalten des Galilei so:

Vom Augenblick seines Widerrufs an gilt denn auch Galilei seinen Schülern als ein Mann ohne Ethik. Diese Einschätzung seiner Person ändert sich erst in dem Moment, da der in den Schoss der Kirche zurückgekehrte dem einstigen Schüler die heimliche Abschrift seiner "Discorsi" übergibt. Galilei muss fürchten durch die Übergabe des Manuskriptes die "letzten kümmerlichen Reste" seiner Bequemlichkeit aufs Spiel zu setzen. Dass er die Abschrift noch nicht vernichtete, begründet er mit seiner "Eitelkeit." Aber wie der Widerruf selbst, so verwandelt sich im nun durchbrechenden neuen Galilei-Verständnis des Andrea auch diese Eitelkeit noch in Tugend, ja sie muss im Licht seiner neuen Deutung ihm als ironisches understatement erscheinen:

Andrea: Dies ändert alles. Alles.

Galilei: Ja?

Andrea: Sie versteckten die Wahrheit. Vor dem Feind. Auch auf dem Felde der Ethik waren sie uns um Jahrhunderte voraus.

Galilei: Erläutere das, Andrea.

Andrea: Mit dem Mann auf der Strasse sagten wir: Er wird sterben, aber er wird nie widerrufen. - Sie kamen zurück: Ich habe widerrufen, aber ich werde leben. - Ihre Hände sind befleckt, sagten wir. - Sie sagen: Besser befleckt als leer.
Galilei: Besser befleckt als leer. Klingt realistisch. Klingt nach mir. Neue Wissenschaft, neue Ethik.

So ist der, der eine neue Wissenschaft verriet, indem er zugleich gegen eine von ihm selbst als verbindlich erklärte Norm verstieß, in den Augen seines Schülers mehr als rehabilitiert: er wird als Begründer einer "neuen Ethik" verstanden, welche Galilei selbst zu einer gleichsam notwendigen Folge "neuer Wissenschaft" erklärt. Ihre Maximen sind: "Besser befleckt als leer," besser der Widerruf als der Tod. Es ist eine Ethik, nach der, wie es im Buch der Wendungen heisst, "unter sittlichem Verhalten... nur ein produktives Verhalten" zu verstehen ist.

Sie ist auf den Effekt gerichtet wie die Wissenschaft, der sie entspricht. Tugenden, welche sich dem praktischen Nutzen entziehen, haben vor ihr als abstrakt zu gelten und entbehren damit der Verbindlichkeit...

Einer der Kernsätze des Galilei heisst: "Angesichts von Hindernissen mag die kürzeste Linie zwischen zwei Punkten die krumme sein..."

Dass Galilei die Unterstellung des Schülers, er sei bei seinem Widerruf im Einklang mit solcherart "Ethik" gewesen, zurückweist, bedeutet keineswegs deren generelle Zurückweisung durch Brecht. Könnte von einer solchen die Rede sein, so wäre dies die Zurücknahme einer im Werke Brechts beharrlich beschriebenen und modifizierten "Haltung," welche der Dichter immer wieder auch für sich selbst in Anspruch nahm. Gerhard Szczyzny hat sie als "Anti-Ethik" bezeichnet.⁵

Kohlhase sieht dieses Phänomen der Haltung als Waffe, um damit die Menschheit zu verändern. Er meint dass Brecht damit eine moralische Vorurteilslosigkeit gewonnen hat, die nicht mit Unmoral zu verwechseln sei.⁶

Neumann sieht gleicherweise in der Rettung der Discorsi Galileis das positive Resultat einer produktiven Haltung. In späteren Versionen Galileis allerdings liegt der Akzent anderswo.

In den politischen Tendenzstücken findet der zweifelnde Mensch noch Halt und Richtung in der "dritten Sache," the cause, zum Beispiel in der Mutter. Sie verlässt das stille, egoistische häusliche Leben und schliesst sich dem Kampf für die Gemeinschaft an.

In den späteren Stücken (besonders in der späten Fassung des Galilei), sind die Wegweiser, die dem Menschen gegeben sind, keineswegs so klar.

Wie auch der Existentialismus hauptsächlich unter Kampfbedingungen florierte, so wird auch Brechts Moralphilosophie der "dritten Sache" undeutlich wenn diese dritte Sache nicht mehr klar identifizierbar ist. Ein Mensch wie Galilei trifft dann Entscheidungen, für die er sich im Nachhinein verdammen muss. Während die "produktive Haltung" anfangs zu diktieren scheint, dass das wissenschaftliche Werk gerettet werden muss, sieht sich Galilei später als Führer des Volkes und als solcher hätte er öffentlich Bekenntnis ablegen müssen für seine Entdeckungen und hätte nicht widerrufen dürfen, obwohl ihn das möglicherweise das Leben gekostet hätte. Dass bei Galileis erster Entscheidung auch menschliche Schwächen im Spiel waren (unter anderem der von Brecht oft verdamnte Egoismus und die Bequemlichkeit), tut hier wenig zur Sache. Galilei verkannte die Prioritäten

in den möglichen Entscheidungen. Er stand vor einer existentiellen Entscheidung. Er hatte entweder nicht die Kraft oder nicht die Einsicht, die richtige Wahl zu treffen. Dafür gibt es bei Brecht eigentlich keine Absolution.

Die Neuinterpretation des Galileistückes nahm Brecht nach 1945 vor, als die Atombombe auf Japan gefallen war und die Verantwortung der Wissenschaftler der Menschheit gegenüber plötzlich ein akutes Problem stellte. Die Selbstaufopferung für Ideale war Brecht ansonsten immer schon suspekt gewesen. Als Gymnasiast schrieb er einen Aufsatz mit dem Titel: Dulce et decorum, der unliebsames Aufsehen erregte. Das Martyrium des Sokrates machte im Nachhinein seine Lehren unglaublich.⁷ Figuren wie Virginia, die Tochter des Galilei, die sich für ihren christlichen Glauben opfert sind immer unsympathisch dargestellt.

Die wie ich und zu gleicher Zeit schrieben, weigerten sich, die wirklichen, allgemein beobachtbaren Vorgänge zu Notiz zu nehmen, und behandelten die Revolution als eine rein geistige, ethische Erhebung der Menschen. Sie begrüßten, dass "der Mensch" sich gegen "das Unrecht" erhob und für "die Idee" starb. Dass welche starben, gehörte zu den Interessen der Stückeschreiber, aber nicht so sehr zu den Interessen derer, die wirklich starben, während sie für höchst lebendige, genaue und vernünftige Interessen kämpften. Sie kämpften und riskierten den Tod solange, wie ihre Interessen es verlangten.⁸

Me-Ti sagte:

Ein schlechtes Leben muss man mehr fürchten als den Tod. Ihr müsst vielleicht mitunter euer schlechtes Leben riskieren, um ein besseres zu gewinnen, aber den sicheren Tod sollt ihr niemals aufsuchen.⁹

Opferbereitschaft ist eine jener Tugenden, die nur

sehr bedingt zu betätigen sind:

Die alten Sittenlehrer bestehen darauf, dass nur die Tugenden zählen sollen, die um ihrer selbst willen betätigt werden. Ka-meh warnt die Arbeiter vor solchen Tugenden und rät ihnen, nur Tugenden zu betätigen, die ihnen Nutzen bringen.¹⁰

Weiter warnt Brecht davor, gewisse Tugenden zur Gewohnheit zu machen.

Bei gewissen Übelständen erhebt sich der Ruf nach gewissen Tugenden. Werden die Tugenden nicht an die Besiegung der Übelstände geknüpft und bleiben sie allzu lange übrig, nachdem die Übelstände besiegt sind, so werden sie oft die Quellen neuer Übelstände. Das hat man bei der Tapferkeit, Ausdauer, Wahrheitsliebe und Opferbereitschaft oft erlebt.¹¹

Tugenden, so sie überhaupt betätigt werden, sind also an gewisse historische Umstände gebunden und moralische Fragen sind umgekehrt nur mit Zuhilfenahme des historischen Hintergrundes zu interpretieren. So wäre der Verrat des Wallenstein "von dem Deutschen Schiller" historisch zu sehen, nicht als moralisches Problem, meint Brecht.¹² In gleicher Weise ist die Bibel historisch zu analysieren:

Joseph von Ägypten kauft als Ratgeber des Pharao das Getreide auf, verursacht so eine Hungersnot und beseitigt sie wieder, indem er das Getreide zu hohen Preisen verkauft. Er wird als Wohltäter der Menschheit gefeiert. Das Motiv war ökonomisch, nicht moralisch.¹³

Wenn ein Land gut verwaltet ist, löst sich die moralische Frage überhaupt von selbst, meint Brecht:

Wenn der Plan eines Feldzuges schlecht erdacht, sein Ziel zu gross für die zur Verfügung stehenden Armeen, seine Ausführung mangelhaft ist, dann ist bei den Soldaten besondere Tapferkeit nötig. Mit der Tugend besonderer Tapferkeit sollen die Soldaten das erreichen, was die Dummheit der Generale nicht erreichen kann.

Jede Lage hat ihre besonderen sittlichen Gebote, die vor allem beachtet werden müssen und zu ihrer Beachtung alle jene sonst geltenden Gebote ausser Kurs setzen dürfen, die jetzt hindern würden. Und in einer Lage, wie wir sie geschildert haben, kann nur der sagen, er sei für die Sittlichkeit, der dafür sorgt, dass keine besondere Sittlichkeit nötig ist.¹⁴

Anderswo fügt er hinzu:

Freiheitsliebe, Gerechtigkeitssinn, Tapferkeit, Unbestechlichkeit, Aufopferung, Disziplin, all das ist nötig, um ein Land zu umzuformen, dass um zu leben keine besonderen Tugenden mehr nötig sind... Ohne Ungerechtigkeit zu spüren, wird man auch keinen besonderen Gerechtigkeitssinn entwickeln. Ist der Krieg unnötig, ist auch die Tapferkeit unnötig. Sind die Institutionen gut, muss der Mensch nicht besonders gut sein. Freilich ist ihm dann die Möglichkeit gegeben, es sein zu können. Er kann dann frei, gerecht und tapfer sein, ohne dass er oder andere zu leiden haben.¹⁵

Das bürgerlich-traditionelle Moralisieren

Im Messingkauf lässt Brecht den Schauspieler sagen:

Wie mir das Moralisieren zuwider ist! Den Mächtigen wird der Spiegel vorgehalten! Als ob sie sich nicht durchaus gefielen darin! Und als ob, wie schon ein Physiker des siebzehnten Jahrhunderts gesagt hat, die Mörder, Diebe und Wucherer nur deshalb morden, stehlen und wuchern, weil sie nicht wissen, wie hässlich das ist! Und die Unterdrückten werden gebeten, mit sich selber um Gottes Willen endlich Mitleid zu haben! Dieses säuerliche Getränk aus Tränen und Schweiß! Die Bedürfnisanstalten sind zu klein, die Arme-häuser haben rauchende Öfen, die Minister Rüstungsaktien, die Pfarrer Geschlechtsorgane! Gegen all das soll ich auftreten.¹⁶

Das traditionelle Moralisieren hat drei Schwächen:

Es bleibt im Trivialen stecken, es hat keinerlei Wirkung auf die Schuldigen und es bietet den Geschädigten nichts als Mitleid. Diese selbe Einstellung war der Hauptfehler des Naturalismus, meint Brecht:

Das Mitleid war die Hauptstärke der Naturalisten in der Dramatik des ausgehenden 19. Jahrhunderts. In unbezahlbaren Smokings sassen ausgepichte Ausbeuter und deren gewissenloseste Zutreiber auf teuren Sitzen und vergossen Tränen über das Schicksal der unehelich schwangeren Rose Bernd. Was war geschehen? Zeigte sich die Kreatur der Kreatur günstig gesonnen? War das Zeitalter der Barbarei zu Ende? Erfand der Mörder das fünfte Gebot? Nahmen die Unterdrücker, wenigstens für Minuten überrumpelt, die Interessen der Unterdrückten wahr? Wenigstens im Geiste? Keineswegs. Man war bei den Naturalisten. Alles, was gezeigt wurde, war die Natur... die gesellschaftlichen Zustände waren als natürliche erklärt worden.

Der Mörder brauchte dem Mord nicht abzuschwören, um sich dem Mitleid hinzugeben, der Mord war so natürlich wie das Mitleid... Der gerührte Mensch war also durchaus nicht durch ein Kunsterlebnis von seinen Interessen weggelockt worden, im Gegenteil lag die Rührung in seinem Interesse, denn sie setzte die Bestätigung der Unänderbarkeit einer ihm und nur ihm günstigen Situation voraus.¹⁷

Die Zuschauer, meint Brecht, fanden sich in den moralisierenden Stücken im naturalistischen Stil selbst bestätigt, obwohl die Fehler der Gesellschaft krass gezeigt wurden, denn diese Fehler wurden als "natürlich" interpretiert und brachten daher keinerlei moralische Verpflichtung mit sich.

Über das Mitleid heisst es im Buch der Wendungen:

Me-ti sagte: Mi-en-leh war nicht mitleidig. Wenn er das Elend der Ausgebeuteten und Unterdrückten sah, entstand in ihm ein Gefühl, das er sogleich in Zorn verwandelte. Das gleiche Gefühl wird bei unwissenden Naturen zum Mitleid. Es ist das eine dumpfe Wehmut, der Verzweiflung ähnlich. Mitleid, sagte Mi-en-leh, ist das, was man denen nicht versagt, denen man Hilfe versagt...¹⁸

Gefühlsbewegungen sind zu prüfen, "hält sich doch immer noch der Aberglaube an die echten und ewig gleichbleibenden Gefühle des Menschen." Wie können Gefühle etwas

Ursprüngliches sein, wenn sie so leicht zu erzeugen und zu verändern sind?

Die Quelle, aus der unsere Gefühle kommen, ist ebenso verschmutzt wie die unserer Urteile; sie ist nämlich ebenso zugänglich den Anschlägen der Menschen und wird also von uns selber und anderen immerfort verunreinigt.¹⁹

Das ausserordentlich suspekte Gefühl des Mitleids hilft also, das Gewissen zu beschwichtigen, ohne in irgendeiner Weise zum eingreifenden Handeln zu zwingen. Der Zuschauer vergiesst geniesserisch Tränen, ohne sich im übrigen angesprochen zu fühlen.

Wie versucht dagegen Brecht, den Zuschauer zu engagieren, zum eingreifenden Denken zu bringen? Zwei seiner wirksamsten Mittel sind erstens die Perversität der konventionellen moralischen Dikta aufzuzeigen, und zweitens, den Zuschauer über sich selbst zum Lachen zu bringen.

Ein Beispiel für die erste Methode ist die Wlassowa der Mutter. Der Sohn, der immer weniger bezahlt bekommt, versucht seine Mutter dazu zu bringen, bei einem Streik zu helfen. Die verzagte alte Frau versagt ihm das anfangs, da sie in ihrem ganzen Leben noch nie etwas Gewalttätiges getan hatte und jetzt auf ihre alten Tage auch nicht damit anfangen wollte. Die "moralische" Tradition, sich der Autorität zu fügen, beschränkt also die Handlungsfreiheit des kleinen Mannes, der sich ein reines Gewissen bewahren möchte. Die Perversität der Situation liegt in der offensichtlichen Unmoral der Besitzer der Produktionsmittel und dem Versuch der Arbeitnehmer, so lang wie möglich keine

moralischen und staatlichen Gesetze zu übertreten. Der Zuschauer muss darauf mit Empörung reagieren.

Giehse weist darauf hin, dass der Humor eine ebenso wirksame Waffe sein kann wie die Empörung.

Eingängige Formeln wie "Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral" haben dem Bürger, tönen sie von der Bühne ins Parkett hinein, noch allemal eingeleuchtet. Mit ihnen war indessen keine direkte Provokation beabsichtigt, oder doch jedenfalls nicht in erster Linie, mochte trotzdem sich aufregen, wer wollte. Vielmehr wurde der, dessen Tugend-Imperative so streng sind, dass er im Leben nicht "dürfen darf," was er gern möchte, verleitet, jetzt im Theater aus der ihm lästigen Rolle zu schlüpfen und mit dem sich zu identifizieren, was er seiner Ideologie folgend verdammen müsste.²⁰

Brecht hofft, dass im Augenblick der Ernüchterung, durch verfremdende Einlagen herbeigeführt, der Bürger kritische Einsicht in sein eigenes Verhalten gewinnt.

Werte und Grundsätze der neuen Ethik

Während ein Kernsatz der Klassiker lautet: Edel sei der Mensch, hilfreich und gut, heisst Brechts oberstes Gebot: Der Mensch sei produktiv. Nur auf diesem Weg findet er persönliches Glück und sorgt für das Glück der Gemeinschaft. Im Kaukasischen Kreiderkreis wird das strittige Tal denen zugesprochen, "die für es gut sind." Auch Grusche bekommt das Kind, das ihr nach bürgerlichem Recht nicht gehört, weil sie eben für es gut ist. Das Gerichtswesen wird umgekrempelt nach dem Grundsatz der Produktivität. Paragraphen und Urteile veralten, aber eine auf Produktivität gerichtete Haltung bleibt immer gerecht. So heisst es

im Buch der Wendungen:

Wieviel konnte es (das Volk) von ihm (Kung-futse) brauchen, als es seine Haltung nachahmte! Seine Urteile... waren längst ungerecht geworden, hätte man sie wiederholt, aber seine Haltung war die der Gerechtigkeit.²¹

Wenn die Idee der Haltung die Funktion der festen Grundsätze übernimmt, bedeutet das, dass der Mensch ununterbrochen neue Information aufnehmen muss, um seine Haltung den gegebenen Umständen anzupassen. Er befindet sich im permanenten Zustand des Lernens. Dorothee Sölle sieht dies so:

Das Lernziel ist... identisch mit dem Lernprozess. Die Erkenntnis besteht darin: zu verhindern, dass etwas fertig wird... Lernen bedeutet für Brecht, sich selber in seinen Möglichkeiten erfahren und die eigene Ohnmacht zu überwinden. Lernen entspricht dem revolutionären Bewusstsein, so wie für das bürgerliche Bewusstsein bei Brecht das Kennen charakteristisch ist. Lernen ist das Gegenteil von Kennen, ein Lernender sein das Gegenteil von einem Kenner... Menschenkenntnis ist nur nötig, wo Ausbeutung im Spiel ist. Denken heisst verändern... Einen Menschen kennen, heisst zugleich, ihn beherrschen.

Sölle zitiert eine Keunergeschichte, in der eine liebende Frau die Unberechenbarkeit ihres Mannes in "lernender Haltung" hinnimmt. "Aus der Kennerschaft ist die Bereitschaft des permanenten Lernens geworden."²²

Zum Verhältnis der Liebe, um es produktiv zu machen, muss der Mensch sowohl vom Standpunkt des Lernenden als auch dem des Lehrenden beitragen. Es ist die Verantwortung des Partners, nicht nur zu lernen sondern auch dem anderen ein "Bildnis" zu machen, nach dem er sich entwickeln kann. (Max Frisch hat sich auch mit diesem Thema auseinandergesetzt,

ist aber zu dem Schluss gekommen, dass Bildnisse immer hemmend und schädlich seien.)

Wenn man den Menschen liebt, kann man aus seinen beobachteten Verhaltensarten und der Kenntnis seiner Lage solche Verhaltensarten für ihn ableiten, die für ihn gut sind. Man kann dies ebenso wie er selber. Aus den vermutlichen Verhaltensarten werden so wünschbare. Zu der Lage, die sein Verhalten bestimmt, zählt sich plötzlich der Beobachter selber. Der Beobachter muss also dem Beobachteten ein gutes Bildnis schenken, das er von ihm gemacht hat. Er kann Verhaltensarten einfügen, die der andere selber gar nicht fände, diese zugeschobenen Verhaltensarten bleiben aber keine Illusionen des Beobachters; sie werden zu Wirklichkeiten: Das Bildnis ist produktiv geworden, es kann den Abgebildeten verändern, es enthält (ausführbare) Vorschläge. Solch ein Bildnis machen heisst man lieben.²³

Dieses Prinzip, auf Goethes Faust angewendet, ergibt folgende Interpretation:

Faust hat sich aus dem leidvollen Widerspruch zwischen "rein geistigen" und "rein sinnlichen" Begierden gerettet, und zwar mit Hilfe des Teufels. In der "rein sinnlichen" Sphäre (der Liebesgeschichte), stösst sich Faust an der Umwelt, vertreten durch Gretchen, und muss sie vernichten, um sich zu retten. Die Lösung des Hauptwiderspruchs kommt am Ende des ganzen Stückes und macht erst die Bedeutung und Stellung der minderen Widersprüche klar. Faust muss seine rein konsumierende, parasitäre Haltung aufgeben. In der produktiven Arbeit für die Menschheit vereinigt sich geistige und sinnliche Tat, und in der Produktion von Leben ergibt sich der Genuss am Leben.

Zurückkehrend zu unserer Liebesgeschichte, können wir sehen, dass eine Heirat, wie spiessig immer, unmöglich dem Genius, widersprechend seiner Laufbahn, doch in relativem Sinn das Bessere, da Produktivere gewesen wäre, denn dies wäre die zeitgegebene Vereinigung, in der die Geliebte hätte entwickelt anstatt vernichtet werden können. Faust wäre dann allerdings kaum Faust, bliebe im (wie sich plötzlich ergibt) Kleinen stecken und so weiter und so weiter.²⁴

Trotz einigen Zögerns würde Brecht also das Genie, den Helden, den "Charakterkopf" aufopfern für das gute, produktive Leben im Kleinen. Unter optimalen Umständen können die Liebenden sogar den grossen Einzelnen ersetzen, denn

Den Besten gelingt es, ihre Liebe in völligen Einklang mit anderen Produktionen zu bringen; dann wird ihre Freundlichkeit zu einer allgemeinen, ihre erfinderische Art zu einer Vielen nützlichen und sie unterstützen alles Produktive.²⁵

Die Produktion durch die Liebe schlägt also Kreise, die immer mehr Menschen einschliessen.

Was Me-ti sich Gutes erwartete, wenn zwei Hände, etwa von Mann und Frau, sich bei einer gemeinsamen Arbeit, beim Eimertragen, berühren, das erwartete sich Mi-en-leh für junge Völker, wenn sich ihre Hände beim Treiben des Rades der Geschichte berühren.²⁶

Brecht betonte noch andere zwischenmenschliche Verhältnisse als unterstützungswürdig und wertvoll. Das grundlegendste davon ist wohl die Mutterschaft, die in vielen von Brechts Stücken eine bedeutende Rolle spielt und der Idee des "Naturrechts" am nächsten kommt. Hier ist zu denken an Grusche, Mutter Courage, Shen-te, die Wlassowa, Frau Carrar, etc. Der Bestand der Familie war für Brecht auch wichtig:

Fast alle bürgerlichen Institutionen, fast die ganze Moral, beinahe die gesamte christliche Legende gründen sich auf die Angst des Menschen, allein zu sein, und ziehen seine Aufmerksamkeit von seiner unsäglichen Verlassenheit auf dem Planeten, seiner winzigen Bedeutung und kaum wahrnehmbaren Verwurzelung ab. Beinahe alle denkbaren Tragödien; die sich im Bezirk der Familie abspielen, alle Verbrechen darin sind

gutzuheissen (dramatisch zu verwerten), da sie den Bestand der Familie festigen...²⁷

Die Familie ist als Zentrum der Produktion zu betrachten.

Werden die Menschen unfähig, zu der Produktion beizutragen, sind sie von einflussreichen Stellungen auszuschliessen. Sie verdienen aber Schonung. Zu dieser Gruppe gehören besonders die alten Leute. "Der Nutzen, den sie zu geben vermögen, ist schwer zu gewinnen, der Schaden schwer abzuhalten. Sie müssen mit besonderer Freundlichkeit behandelt werden."²⁸ (Freundlichkeit und Höflichkeit gehören für Brecht zur angemessenen Haltung den Besiegten, Schwachen gegenüber.)

Schliesslich hat das Individuum innerhalb der Gesellschaft auch noch selbst einen Glücksanspruch, ja eine Verpflichtung dazu:

Gegen die Eigenliebe kann man nichts haben, wenn sie sich nicht gegen andere richtet. Wohl aber kann man gegen den Mangel an Eigenliebe etwas haben. Schlechte Zustände kommen sowohl von der Eigenliebe der einen wie von dem Mangel an Eigenliebe der andern. Wer sich nicht genug liebt; wer sich nicht die Mittel verschafft, die ihn liebenswert machen... der verpestet das Gemeinwesen mit seinem Elend.²⁹

Obwohl der einzelne also dazu verpflichtet ist, an seinem eigenen Glück mitzuarbeiten, liegt die Hauptverantwortung doch bei der Gemeinschaft. Dorothee Sölle kommentiert eine Keunergeschichte folgendermassen:

"Herr K. sah eine Schauspielerin vorbeigehen und sagte: Sie ist schön. Sein Begleiter sagte: Sie hat neulich Erfolg gehabt, weil sie schön ist. Herr K. ärgerte sich und sagte: Sie ist schön, weil sie Erfolg gehabt hat."

Für Herrn K. gibt es noch eine andere Art von Schönheit als die natürliche, gegebene. Sie ist es, die ihn in der Geschichte von der Schauspielerin interessiert. Der bürgerliche Begleiter Herrn K.s vollzieht in seinem Denken den Verwertungszusammenhang, wenn er den Erfolg auf die Schönheit zurückführt, Herr K. dagegen bemerkt die Schönheit als erster, und zwar unabhängig vom Verwertungszusammenhang. Er ist darum genötigt, eine andere Logik als die der Kapitalverwertung aufzustellen, eine Logik, in der die Geschichte eines Menschen, seine Erfolge und Misserfolge nicht von seinen natürlichen Anlagen herrühren, wo vielmehr umgekehrt auch das, was uns zunächst wie ein Stück Natur erscheint, eine Folge erlebter Geschichte darstellt. Die Geschichte ändert die Natur. Schönheit ist nicht ein vorgegebenes und darum der Verdinglichung preisgegebenes Faktum, sondern sie ist dem Menschen zur Verwirklichung aufgegeben, oder, weil diese Formulierung vielleicht idealistisch missverstanden werden könnte (als sei es Sache des einzelnen, der zu werden, der er ist): die Schönheit des einzelnen ist allen aufgegeben.³⁰

(Die Schönheit und das Gesicht stehen bei Brecht auch anderswo als pars pro toto: Me-ti: "Der Erfolg macht schön, grosszügig und sicher, zumindest macht er ein Gesicht. Der Misserfolg verwischt ein Gesicht." Ähnlich ist die "Auslöschung des Gesichts" in der Massnahme.)

Brecht sieht also die "grosse Produktion" und die Solidarität der Einzelnen innerhalb der Gemeinschaft als Grundlage für künftige bessere Zeiten. Jedoch kann man die Figur des Weisen im Werk Brechts nicht ignorieren. In seinem Gedicht an die Nachgeborenen schreibt Brecht:

Ich wäre gerne auch weise.
 In den alten Büchern steht, was weise ist:
 Sich aus dem Streit der Welt halten und die
 kurze Zeit
 Ohne Furcht verbringen
 Auch ohne Gewalt auskommen
 Böses mit Gutem vergelten

Seine Wünsche nicht erfüllen, sondern vergessen
Gilt für weise.

Alles das kann ich nicht:
Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten.³¹

Neumann, der sich speziell mit der Figur des Weisen
bei Brecht beschäftigt hat, sagt hierzu:

Die Weisheitsdefinition der "alten Bücher"
bestimmt den Platz des Weisen an der Peripherie
der Gesellschaft. Nur fern vom "Streit der
Welt" wäre auch die Furcht ferne und mit ihr der
Zwang zu eigener Gewalttat; dort am ehesten wäre
das Vergessen der eigenen Wünsche möglich, der
affektlose Gleichmut des Unbeteiligten, die
stoische Apatheia. Brechts Ohnmachtsbeteuerung
rückt mit dem Hinweis auf den Zustand der
eigenen historischen Epoche solche Art Weisheit
in die Nachbarschaft sozialer Versäumnisse.³²

Neumann scheint hier zu weit zu gehen. Der weise
Lehrer, dessen grösster Erfolg es ist, sich selbst über-
flüssig zu machen, war ein Idealbild Brechts. Die Figur
des Lao-tse wird allgemein als ein Selbstportrait Brechts
betrachtet. Wenn Brecht dieser seiner Figur gegenüber nicht
vorbehaltslos scheint, so ist es, weil die finsternen Zeiten
noch nicht vorbei sind, wir noch im Kampf um das bessere
Leben stehen und wir es uns vorderhand noch nicht leisten
können, weise zu sein.

Der Weise ist gewaltlos. Neumann entwickelt dieses
Thema zum Extrem indem er sagt, dass die, welche die Gewalt
vermeiden, weise genannt werden können. "Das Harte unter-
liegt," heisst es im Lao-tse.³³ Mehrere Keunergeschichten
beschäftigen sich auch mit diesem Standpunkt, zum Beispiel
die folgende:

Als Herr Keuner, der Denkende, sich in einem
Saale vor vielen gegen die Gewalt aussprach,

merkte er wie die Leute vor ihm zurückwichen und weggingen. Er blickte sich um und sah hinter sich stehen - die Gewalt.

"Was sagtest du?" fragte ihn die Gewalt.

"Ich sprach mich für die Gewalt aus," antwortete Herr Keuner.

Als Herr Keuner weggegangen war, fragten ihn seine Schüler nach seinem Rückgrat. Herr Keuner antwortete: "Ich habe kein Rückgrat zum Zerschlagen. Gerade ich muss länger leben als die Gewalt."³⁴

Für den Durchschnittsmenschen ist Überstehn vielleicht nicht alles, aber doch der erste Schritt zum eventuellen Sieg. Für die, die die Führung zu übernehmen bereit sind, heisst die Losung allerdings oft anders. "Noch ist es uns nicht vergönnt, nicht zu töten," steht in der Massnahme.³⁵ In den Tagen der Kommune sagt Langevin: "In diesem Kampf gibt es nur blutbefleckte Hände oder abgehauene Hände."³⁶ Anderswo in der Massnahme, einem der Lehrstücke, heisst es: "Welche Niedrigkeit begingest du nicht, um die Niedrigkeit auszutilgen? Könntest du die Welt endlich verändern, wofür wärest du dir zu gut?"³⁷ In den Politischen Schriften führt Brecht weiter aus: "Güte bedeutet heute, wo die nackte Notwehr riesiger Massen zum Endkampf um die Kommandohöhe wird, die Vernichtung derer, die die Güte unmöglich machen."³⁸

Die Haltung, die Brecht vorschreibt, erfordert also zunächst den passiven, oft opportunistisch scheinenden Widerstand um das Überleben zu garantieren. Im Endkampf aber sind alle Mittel der Gewalt recht, um den Endzweck eines besseren Lebens herbeizuführen. Neumann fragt hier, ob Brecht dessen angeklagt werden könne, einen anti-ethischen

Rigorismus zu formulieren. "Ja," meint er, "wenn es denn für niedrig gelten soll, die Niedrigkeit auszutilgen." Er fragt weiter:

Wer wäre berechtigt, das Programm der Kommunisten, das hier sich niederschlägt, "anti-ethisch" zu nennen? (Sczcesny). Freilich gelangt, wer die Niedrigkeit um einer neuen Humanität willen auf sich nimmt, "oft hart an die Grenze einer neuen Inhumanität." (Hans Mayer). Diese Grenze zu überschreiten, ist das ständige Risiko eines jeden, der sich zu einer "Haltung" versteht.³⁹

Die Brechtsche Zukunftsvision

"Wenn es soweit sein wird, dass der Mensch dem Menschen ein Helfer ist, gedenkt unser mit Nachsicht," heisst es in den Nachgeborenen.⁴⁰ Die Zeit wird kommen, wo niemand den anderen mehr ausbeuten wird, wo alle genug Freizeit haben werden, sich auf den Gebieten der Kultur, Kunst und Wissenschaft zu bilden, wo Sinnesfreuden erlaubt sein werden und die niedrige Arbeit zur schöpferischen Produktion geworden sein wird. Die Gesellschaft wird es dem Menschen möglich machen, "sich zu produzieren,"⁴¹ und sich gegenseitig aufzubauen.⁴² Allerdings leben wir noch in finsternen Zeiten, die Gewalttaten nicht ausschliessen.

Diese paradiesische Zukunftsvision ist von mehreren Seiten angegriffen worden. Hans Magnus Enzensberger fragt in seinem Gedicht Weiterung: "Wer soll da noch auftauchen aus der Flut wenn wir darin untergehen?" Und er antwortet: "Keine Nachgeborenen, keine Nachsicht, nichts weiter."⁴³ Hans Mayer meint, dass eben der nachbrechtische Sachverhalt diese Zukunftsvision als Wolken Spiegelung herausgestellt

hat.

Kohlhase wendet ein, dass Brechts Erwartungen ständig bedroht seien durch die Möglichkeit des Scheiterns.

Sie sind wie alle Utopien in permanenter Schwebelage, und deshalb nicht enttäuschbar... Daraus wird deutlich, dass die Revolution gar nicht verwirklicht werden darf, wenn der Charakter der Utopie im Marxismus, den er we-sensgemäss nötig hat, nicht verlorengehen soll. Da das wahre Wesen des Menschen immer über ihn hinaus weist und niemals mit seinem wirklichen Wesen zusammenfällt, da die Existenz und die Essenz des Menschen nie identisch sein können, entsteht die Frage, ob die Entfremdung des Menschen je aufgehoben werden kann. Das Problem deutet auf die religiöse Natur marxistischer Heilserwartungen... hin. Ihm liegt das gnostische Erlebnis zugrunde, wonach die Welt als Fremde erfahren wird...⁴⁵

Kohlhase zitiert weiter einen Ausspruch Thomas Manns aus seiner Frankfurter Rede im Goethejahr; Mann sprach von der "Verderbnis der Idee durch ihre Verwirklichung." Kohlhase meint, dass Brecht die Unausführbarkeit seiner Utopie einsah und daher nicht zu den pragmatischen Marxisten, sondern zu den Existentialisten zu zählen sei, deren Glauben keine Vision einer besseren Zukunft einschliesst.

Jost Hermand erkennt auch Brechts Zweifel an der Ausführbarkeit seiner Zukunftsideen, "doch er gab sich wenigstens die Mühe, etwas von jener Zielvorstellung anzudeuten, ohne die all unser gegenwärtiges Tun seine innere Sinngebung einbüßen würde," räumt er ein. Seine zukünftige Gesellschaft dient also als Idealbild, eine Richtlinie für die heutige "Haltung" darstellend.⁴⁶

Nach Übersiedelung in die D.D.R. vertritt Brecht dann

die These, nicht ständig auf bessere Zeiten zu hoffen,
sondern die lang ersehnte Utopie im Hier und Jetzt beginnen
zu lassen. Jost Hermand zitiert Brecht:

Warum, fragten wir uns
Das goldene Zeitalter noch aufschieben?
Wir leben doch nicht ewig.

Und Brecht gibt darauf im selben Gedicht die
apodiktisch-optimistische Antwort, um sich und
die anderen D.D.R.-Bewohner in ihrem Lebenswil-
len zu bestärken:

Nimm Platz am Tisch, du hast ihn doch gedeckt.
Von heute ab wird auch die das Kleid tragen,
die es genäht hat.
Heute, mittag um zwölf Uhr
Beginnt das goldene Zeitalter.⁴⁷

FUSSNOTEN

Kapitel I

¹Max Frisch, Erinnerungen an Brecht (Friedenauer Presse, Verlag der Wolf's Bücherei, 1968), S. 18.

²Norbert Kohlhasse, Dichtung und politische Moral: Eine Gegenüberstellung von Brecht und Camus (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1965), S. 44.

³Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 2 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967), S. 145.

Kapitel II

¹Brockhaus Enzyklopädie, dritter Band (Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1967), S. 694.

²Das grosse Duden Lexikon, zweiter Band (Mannheim: Bibliographisches Institut, Lexikon Verlag, 1965), S. 87.

³Jakob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch (Leipzig: S. Hirzel Verlag, 1860), S. 611.

⁴Wörterbuch der Psychologie, Wilhelm Hehlmann, Hsgb. (Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 1974), S. 72.

⁵Wilhelm Reich, Character Analysis (New York: The Noonday Press, a subsidiary of Farrar, Strauss and Cudahay, 1949), S. 145.

⁶Nandor Fodor Hsgb., Freud: Dictionary of Psychoanalysis (Westport, Conn.: Greenwood Press Publishers, 1975), S. 21.

⁷Gregory A. Kimble and Norman Garnezy, Principles of General Psychology (New York: The Ronald Press Co., 1963), S. 89.

⁸Gardner Lindsey et al., Psychology (New York: Worth Publishers Inc., 1975), S. 485.

⁹Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 2 (Frankfurt: Suhrkamp 1963-64), S. 270.

¹⁰ Charles Walcutt, "What Is Character?" aus Man's Changing Mask: Modes and Methods of Characterization in Fiction (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966), S. 5ff.

¹¹ Kohlhaase, Dichtung und politische Moral, S. 134.

Kapitel III

¹ Hans Mayer, Deutsche Literatur seit Thomas Mann (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1967), S. 29.

² Siegfried Mews, "Brechts dialektisches Verhältnis zur Tradition": Bearbeitung des Michael Kohlhaas von Kleist, Brecht Jahrbuch 1975, John Fuegi Hsgb. (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975), S. 63.

³ Bertolt Brecht, Politische Schriften (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2. Aufl., 1972), S. 52.

⁴ Ebenda, S. 59.

⁵ Käthe Rüllicke-Weiler, Die Dramaturgie Brechts: Theater als Mittel der Veränderung (Berlin: Henschel Verlag, 2. Aufl., 1968), S. 25.

⁶ Ebenda, S. 169.

⁷ Friedrich Schiller, Die Räuber (München: Deutscher Taschenbuchverlag, 1965), S. 141-146.

⁸ Helmut Jendreich, Bertolt Brecht: Drama der Veränderung (Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1969), S. 32lf.

⁹ Bertolt Brecht, "Kleines Organon für das Theater," aus Heft 12 der Versuche (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1958), S. 121.

Kapitel IV

¹ Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 2 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967), S. 83.

² Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 2 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 270.

³ Käthe Rüllicke, "Bemerkungen zur Schlusszene," aus Materialien zu Brechts 'Leben des Galilei', Werner Hecht, Hsgb. (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 110.

⁴Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, ausgewählt von Siegfried Unseld (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1957), S. 151.

⁵Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 106.

⁶Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, zusammengestellt von Siegfried Unseld (Berlin: Suhrkamp 1957), S. 242.

⁷Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 103.

⁸Norbert Kohlhasse, Dichtung und politische Moral: Eine Gegenüberstellung von Brecht und Camus (München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1965), S. 134.

⁹Ebenda, S. 55.

¹⁰Hansjürgen Rosenbauer, Brecht und der Behaviorismus (Bad Homburg V.D.H.: Verlag Gehlen, 1970), S. 37.

¹¹Ebenda, S. 50.

¹²Walter H. Sokel, "Brecht's Concept of Character," Comparative Drama, Fall 1971, S. 180.

¹³Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 2 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967), S. 181ff.

¹⁴Ebenda, S. 198.

¹⁵Ebenda, S. 199.

¹⁶Reinhold Grimm, "Notizen zu Brecht, Freud und Nietzsche," aus Brecht-Jahrbuch 1974 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975), S. 34-52.

¹⁷Ebenda, S. 31.

Kapitel V

¹Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5, S. 39f.

²Ebenda, S. 106.

³Ebenda, S. 108.

⁴Ebenda, S. 62.

⁵Kohlhasse, Dichtung und politische Moral, S. 28.

⁶Rolf Geissler, Zur Interpretation des modernen Dramas (Frankfurt: Verlag Moritz Diesterweg, not dated), S. 17.

Kapitel VI

¹Bertolt Brecht, Über Klassiker, ausgewählt von Siegfried Unseld (Frankfurt: Insel Verlag, 1965), S. 136.

²Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Dreigroschenoper," aus Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, 1. Band (Berlin und Frankfurt: Suhrkamp Verlag 1958), S. 158.

³Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5, S. 179.

⁴Ebenda, S. 179ff.

⁵Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 3 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967), S. 196f.

⁶Manfred Wekwerth, Theater in Veränderung (Berlin: Aufbauverlag 1960), S. 166.

⁷Kohlhase, Dichtung und politische Moral, S. 56.

⁸Bertolt Brecht, "Die Ausnahme und die Regel," aus Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, 3. Band (Berlin und Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1957), S. 187.

⁹Kohlhase, Dichtung und politische Moral, S. 20.

¹⁰Bertolt Brecht, Geschichten (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1962), S. 173.

¹¹Ebenda, S. 195.

¹²Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Hsgb. Unseld, S. 156f.

¹³Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5, S. 247.

¹⁴Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 1 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 221.

¹⁵Ebenda, S. 221.

¹⁶Ebenda, S. 255.

¹⁷Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 2 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 143.

Kapitel VII

¹Jendreick, Drama der Veränderung, S. 338f.

²Rainer Taëni, Drama nach Brecht (Basel: Basilius Presse, Basler Druck und Verlagsanstalt, 1968), S. 44.

³Ebenda, S. 2.

⁴Peter Christian Giese, Das "Gesellschaftlich-Komische": Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts (Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1974), S. 82.

⁵Bertolt Brecht, Kleines Organon, S. 120.

Kapitel VIII

¹Bertolt Brecht, Kleines Organon, S. 132.

²Giese, Das "Gesellschaftlich-Komische," S. 96.

³Hans Mayer, Deutsche Literatur seit Thomas Mann (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1967), S. 32.

⁴Giese, Das "Gesellschaftlich-Komische," S. 97.

⁵Ebenda, S. 95.

⁶Bertolt Brecht, "Anmerkungen zur Massnahme," aus Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, 2. Band (Berlin und Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1955), S. 311.

Kapitel IX

¹Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 1, S. 31.

²Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 3, S. 95.

³Ebenda, S. 100.

⁴Ebenda, S. 103.

⁵Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5, S. 70.

⁶Ebenda, S. 73.

⁷Ebenda, S. 76.

⁸Ebenda, S. 79.

⁹Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 3, S. 173f.

¹⁰Ebenda, S. 171.

¹¹Wolfgang Roth, "Working with Bertolt Brecht," aus Brecht heute - Brecht Today, Jahrbuch der internationalen Brecht Gesellschaft, Jahrgang 2, Reinhold Grimm et al., Hsgb. (Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972), S. 132.

¹²Käthe Rüllicke-Weiler, Die Dramaturgie Brechts: Theater als Mittel der Veränderung, 2. Aufl. (Berlin: Henschel Verlag, 1968), S. 164.

¹³Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 6 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1964), S. 196.

¹⁴Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5, S. 142.

¹⁵Ebenda, S. 114.

¹⁶Rüllicke, Dramaturgie Brechts, S. 174.

¹⁷Ebenda,

¹⁸Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 4 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 21.

¹⁹Ebenda, S. 22.

²⁰Ebenda, S. 47-8.

²¹Ebenda, S. 48.

²²Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5, S. 116.

²³Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 2, S. 21.

²⁴Rüllicke, Dramaturgie Brechts, S. 163.

²⁵Gisela Bahr, "Brecht in den siebziger Jahren: Themen und Thesen," aus Brecht heute - Brecht Today, Jahrbuch der internationalen Brecht Gesellschaft, Reinhold Grimm et al., Hsgb. (Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972), S. 24.

²⁶Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 3 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 281.

²⁷Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 4 (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963), S. 31f.

²⁸Friedrich Schiller, "Über das gegenwärtige teutsche Theater," aus Sämtliche Werke, Band 5 (München: Carl Hanser Verlag, 4. Auflage 1967), S. 816.

²⁹Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 3, S. 194.

³⁰Ebenda, S. 201.

³¹Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5, S. 36.

³²Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 3, S. 282.

³³Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 2, S. 202.

³⁴Ebenda

³⁵Marianne Kesting, Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten (Hamburg: Rowohlt Verlag, 1973, 17. Auflage), S. 126f.

Kapitel X

¹Bertolt Brecht, "Der gute Mensch von Sezuan," Heft 12 der Versuche (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1958), S. 60.

²Bertolt Brecht, "Die Dreigroschenoper," aus Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, Erster Band (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1958), S. 60.

³Bertolt Brecht, "Me-ti, Buch der Wendungen," Prosa V (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1965), S. 70f.

⁴Bertolt Brecht, "Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit," Politische Schriften, S. 70.

⁵Peter Horst Neumann, Der Weise und der Elefant: Zwei Brecht-Studien (München: Wilhelm Fink Verlag, 1970), S. 22f.

⁶Kohlhase, Dichtung und politische Moral, S. 36.

⁷Neumann, Der Weise und der Elefant, S. 12.

⁸Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 2, S. 50.

⁹Bertolt Brecht, "Me-ti, Buch der Wendungen," S. 71.

¹⁰Ebenda, S. 71.

¹¹Ebenda

- ¹²Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5, S. 48f.
- ¹³Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 3, S. 104.
- ¹⁴Bertolt Brecht, "Me-ti, Buch der Wendungen," S. 42.
- ¹⁵Ebenda, S. 120f.
- ¹⁶Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 5, S. 38.
- ¹⁷Bertolt Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst 2, S. 57ff.
- ¹⁸Bertolt Brecht, "Me-ti, Buch der Wendungen," S. 177.
- ¹⁹Ebenda
- ²⁰Giese, Das "Gesellschaftlich-Komische", S. 87.
- ²¹Bertolt Brecht, "Me-ti, Buch der Wendungen," S. 192.
- ²²Dorothee Sölle, "Dialektik und Didaktik in Brechts Keunergeschichten," aus Brecht heute, Brecht Today, Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft, Jahrgang 2, 1972, Reinhold Grimm et al. Hsgb. (Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972), S. 126.
- ²³Bertolt Brecht, Politische Schriften, S. 63f.
- ²⁴Bertolt Brecht, Über Klassiker, S. 51.
- ²⁵Bertolt Brecht, "Me-ti, Buch der Wendungen," S. 187.
- ²⁶Ebenda, S. 166.
- ²⁷Bertolt Brecht, Schriften zum Theater 2, S. 28.
- ²⁸Bertolt Brecht, "Me-ti, Buch der Wendungen," S. 61.
- ²⁹Ebenda, S. 63.
- ³⁰Sölle, "Dialektik und Didaktik," aus Brecht heute, S. 123.
- ³¹Bertolt Brecht, Gedichte 4, (1934-41) (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1964), S. 143f.
- ³²Neumann, Der Weise und der Elefant, S. 10f.
- ³³Bertolt Brecht, Gedichte 4, S. 51.

³⁴Bertolt Brecht, "Geschichten von Herrn Keuner," aus Geschichten (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1962), S. 165.

³⁵Bertolt Brecht, "Die Massnahme," aus Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, 1927-1933 (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1955), S. 304.

³⁶Bertolt Brecht, "Die Tage der Kommune," aus Stücke aus dem Exil, Band 5 (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1957), S. 408.

³⁷Bertolt Brecht, "Die Massnahme," aus Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm, S. 290.

³⁸Bertolt Brecht, Politische Schriften, S. 20f.

³⁹Neumann, Der Weise und der Elefant, S. 24.

⁴⁰Bertolt Brecht, Gedichte 4, S. 143f.

⁴¹Bertolt Brecht, "Kleines Organon," aus Heft 12 der Versuche, S. 118.

⁴²Ebenda, S. 131.

⁴³Hans Magnus Enzensberger, "Weiterung," aus Blindenschrift (Frankfurt: Suhrkamp, 1965), S. 50.

⁴⁴Hans Mayer, Das Geschehen und das Schweigen (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969), S. 30.

⁴⁵Kohlhase, Dichtung und politische Moral, S. 80.

⁴⁶Jost Hermand, "Utopisches bei Brecht," aus Brecht-Jahrbuch 1974, John Fuegi et al., Hsbg. (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975), S. 32.

⁴⁷Ebenda, S. 30.

LITERATURVERZEICHNIS

- Angermayer, Hans Christoph. Zuschauer im Drama: Brecht-Dürrenmatt-Handke. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1971.
- Arnold, Wilhelm u. a. Hsgb. Lexikon der Psychologie. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder K. G., 1971.
- Bahr, Gisela u. a. Hsgb. Brecht heute, Brecht Today: Jahrbuch der internationalen Brechtgesellschaft, Jahrgang 2, 1972. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972.
- Bahr, Gisela. "Brecht in den siebziger Jahren - Themen und Thesen," in Brecht heute, Brecht Today: Jahrbuch der internationalen Brechtgesellschaft, Jahrgang 2, 1972. Gisela Bahr u. a. Hsgb. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972, 11-26.
- Benjamin, Walter. Versuche über Brecht. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966.
- Bräutigam, Kurt. Bertolt Brecht: Der gute Mensch von Sezuan. München: R. Oldenbourg Verlag, 4. Auflage, 1972.
- Brecht, Bertolt. Arbeitsjournal. 2 Bd. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973.
- _____. Erste Stücke. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1953.
- _____. Gedichte IV, 1934-1941. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1961.
- _____. Gedichte V, 1934-1941. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1964.
- _____. "Gedichte aus dem Messingkauf" in Schriften zum Theater V. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963, 247-287.
- _____. Geschichten. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2. Auflage, 1963.
- _____. "Geschichten vom Herrn Keuner" in Heft 1-3 der Versuche. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1959.
- _____. "Kleines Organon für das Theater," in Heft 12 der Versuche. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1958, 105-140.

- _____. "Der Messingkauf," in Schriften zum Theater V. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963, 5-181.
- _____. "Me-ti, Buch der Wendungen," in Prosa Band V. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1965.
- _____. Der Ozeanflug. Geschichten vom Herrn Keuner. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1959.
- _____. Politische Schriften. Ausgewählt von Werner Hecht. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2. Auflage, 1972.
- _____. Prosa, Band 3, 5. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1965.
- _____. Schriften zum Theater, Bd. I-V. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963-1964.
- _____. Schriften zum Theater: Über eine nicht-aristotelische Dramaturgie. Zusammengestellt von Siegfried Unseld. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1957.
- _____. Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. 1-3. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967.
- _____. Stücke aus dem Exil. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1957.
- _____. Stücke für das Theater am Schiffbauerdamm. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2. Auflage, 1957.
- _____. Über Klassiker. Ausgewählt von Siegfried Unseld. Frankfurt: Insel Verlag, 1965.
- Brockhaus Enzyklopädie. Dritter Band. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1967.
- Bunge, Hans. Fragen Sie mehr über Brecht. München: Rogner und Bernhard, 1970.
- Enzensberger, Hans Magnus. Blindenschrift. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1965.
- Esslin, Martin. Bertolt Brecht. New York und London: Columbia University Press, 1969.
- _____. Brecht: Das Paradox des politischen Dichters. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1962.
- _____. Brecht: A Choice of Evils. A Critical Study of the Man, His Work and His Opinions. London: Eyre & Spottiswoode, 3rd reprint, 1971.

- Ewen, Frederic. Bertolt Brecht: Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Übersetzt von Klaus Dietrich Peterson und Hans Braun. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1973.
- Fodor, Nandor Hsgb. Freud: Dictionary of Psychoanalysis. Westport, Conn.: Greenwood Press Publishers, 1975.
- Frisch, Max. Erinnerungen an Brecht. Berlin: Friedenauer Presse, Verlag der Wolff's Bùcherei, 1968.
- Fuegi, John u. a. Hsgb. Brecht-Jahrbuch 1974. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975.
- _____ u. a. Hsgb. Brecht-Jahrbuch 1975. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975.
- _____. The Essential Brecht. Los Angeles: Hennessey and Ingalls, Inc., 1972.
- Geissler, Rolf. "Bertolt Brecht," in Zur Interpretation des modernen Dramas, Rolf Geissler, Hsgb., unter Mitarbeit von Therese Power und Wilhelm Ziskoven. Frankfurt: Verlag Moritz Diesterweg, 1960.
- Giese, Peter Christian. Das "Gesellschaftlich-Komische." Zu Komik und Komödie am Beispiel der Stücke und Bearbeitungen Brechts. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1974.
- Grimm, Jakob und Wilhelm. Deutsches Wörterbuch. Leipzig: S. Hirzel Verlag, 1860.
- Grimm, Reinhold. Bertolt Brecht: Die Struktur seines Werkes. Nürnberg: Verlag Hans Carl, 1960.
- _____ u. a., Hsgb. Brecht heute, Brecht Today. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft, Jahrgang 1, 1971. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1971.
- _____, Hsgb. Episches Theater. Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsch, 1966.
- _____. "Notizen zu Brecht, Freud und Nietzsche," Brecht-Jahrbuch 1974, John Fuegi u. a., Hsgb. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975.
- Das grosse Duden Lexikon. 2. Band. Mannheim: Lexikon Verlag, 1965.
- Grossvogel, David I. Four Playwrights and a Postscript: Brecht, Ionescu, Beckett, Genet. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1962.

- Haas, Willy. Bert Brecht. Berlin: Colloquium Verlag, 1958.
- Harvey, W. J. Character and the Novel. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1965.
- Hecht, Werner Hsgb. Materialien zu Brechts "Leben des Galilei". Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963.
- Hehlmann, Wilhelm Hsgb. Wörterbuch der Psychologie. Stuttgart: Alfred Körner Verlag, 1974.
- Hermand, Jost. "Herr Puntila und sein Knecht Matti," Brecht heute. Brecht Today. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft, Jahrgang 1. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1971.
- _____. "Utopisches bei Brecht," in Brecht heute. Brecht Today. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft, Jahrgang 2, 1972. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972.
- Hinck, Walter. "Die Dramaturgie des späten Brecht," in Episches Theater. Hsgb. Reinhold Grimm. Köln-Berlin: Kiepenheuer & Witsche, 1966.
- Holthusen, Hans Egon. Kritisches Verstehen: Neue Aufsätze zur Literatur. München: Piper & Co. Verlag, 1961.
- Jakobs, Jürgen. "Wie die Wirklichkeit selber," in Brecht-Jahrbuch 1974, John Fuegi u. a. Hsgb. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975.
- Jendreiek, Helmut. Bertolt Brecht: Drama der Veränderung. Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1969.
- Kesting, Marianne. Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg: Rowohlt Verlag, 17. Auflage, 1959.
- _____. Das epische Theater. Stuttgart: W. Kohlhammer Verlag, 1969.
- Kimble, Gregory A. and Norman Garnezy. Principles of General Psychology. New York: The Ronald Press Co., 1963.
- Klotz, Volker. Bertolt Brecht: Versuch über das Werk. Bad Homburg V. D. H., Berlin, Zürich: Verlag Gehlen, 1967.
- Knopf, Jan. Bertolt Brecht: Ein kritischer Forschungsbericht. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1974.

Kohlhase, Norbert. Dichtung und politische Moral: Eine Gegenüberstellung von Brecht und Camus. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1965.

Lindsey, Gardner und Calvin S. Hall. Psychology. New York: Worth Publishers Inc., 1975.

Mayer, Hans. Bertolt Brecht und die Tradition. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 1961.

_____. "Brecht und die Humanität," in Anmerkungen zu Brecht. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1967.

_____. "Brecht und Dürrenmatt oder die Zurtücknahme," in Dürrenmatt und Frisch. Pfullingen: Verlag Günther Neske, 2. Auflage, 1965.

_____. Deutsche Literatur seit Thomas Mann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1967.

_____. Das Geschehen und das Schweigen. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1969.

_____. Zur deutschen Literatur der Zeit. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1967.

Mews, Siegfried. "Brechts 'dialektisches Verhältnis zur Tradition'. Die Bearbeitung des Michael Kohlhaas," in Brecht-Jahrbuch 1975, John Fuegi Hsgb. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1975.

_____ und Herbert Knust, Hsgb. Essays on Brecht: Theater and Politics. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1974.

Müller, Klaus Detlef. Die Funktion der Geschichte im Werk Bertolt Brechts. Studien zum Verhältnis von Marxismus und Ästhetik. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1967.

Mussen, Paul und Mark R. Rosenzweig. Psychology. An Introduction. Lexington, Mass. and Toronto: D. C. Heath and Co., 1974.

Neumann, Peter Horst. Der Weise und der Elefant: Zwei Brecht-Studien. München: Wilhelm Fink Verlag, 1970.

Raddatz, Fritz J. "Entweiblichte Eschatologie," in Bertolt Brecht II, Sonderband aus der Reihe Text und Kritik, Hsgb. Ludwig Arnold. München: Richard Boorberg Verlag, 1973, 152-159.

- Reich, Wilhelm. Character-Analysis. New York: The Noonday Press, a subsidiary of Farrar, Strauss and Cudahay, 1949.
- Rosenbauer, Hansjürgen. Brecht und der Behaviorismus. Bad Homburg V.D.H., Berlin, Zürich: Verlag Gehlen, 1970.
- Roth, Wolfgang. "Working with Bertolt Brecht," in Brecht heute. Brecht Today. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft, Jahrgang 2. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972, 131-135.
- Rülicke, Käthe. "Bemerkungen zur Schlusszene," in Materialien zu Brechts Leben des Galilei, Werner Hecht, Hsgb. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1963, 93-153.
- Rülicke-Weiler, Käthe. Die Dramaturgie Brechts: Theater als Mittel der Veränderung. Berlin: Henschel Verlag, 2. Auflage, 1968.
- Schiller, Friedrich. Die Räuber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965.
- _____. "Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet," in Schillers sämtliche Werke in zwölf Bänden, zehnter Band. Stuttgart und Tübingen: I. G. Cotta'scher Verlag, 1957.
- _____. "Über das gegenwärtige teutsche Theater," Sämtliche Werke. Fünfter Band. München: Carl Hanser Verlag, 4. Auflage, 1967.
- _____. Über naive und sentimentalische Dichtung. Stuttgart: Reclam Verlag, 1957.
- _____. "Was kann eine Schaubühne wirken?" in Schillers Werke, Nationalausgabe, 20. Band. Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger, 1962.
- Schumacher, Ernst. Drama und Geschichte: Bertolt Brechts "Leben des Galilei" und andere Stücke. Berlin: Henschel Verlag, 1965.
- _____. Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918-1930. Berlin: Rütten & Loening, 1955.
- Sölle, Dorothee. "Dialektik und Didaktik in Brechts Keunergeschichten," in Brecht heute. Brecht Today. Jahrbuch der internationalen Brecht-Gesellschaft, Jahrgang 2, 1972. Frankfurt: Athenäum Verlag, 1972, 121-130.

- Sokel, Walter H. "Brecht's Concept of Character," Comparative Drama 5, No. 3, Fall 1971, 177-192.
- Sternberg, Fritz. Der Dichter und die Ratio: Erinnerungen an Bertolt Brecht. Göttingen: Sachse und Pohl Verlag, 1963.
- Szczesny, Gerhard. Das Leben des Galilei und der Fall Bertolt Brecht. Berlin: Verlag Ullstein, 1966.
- Taëni, Rainer. Drama nach Brecht. Basel: Basilius Presse, Basler Druck und Verlagsanstalt, 1968.
- Walcutt, Charles Child. "What is Character?" in Man's Changing Mask: Modes and Methods of Characterization in Fiction. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966, 5-19.
- Wekwerth, Manfred. Schriften: Arbeit mit Brecht. Berlin: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft, 1973.