



**Brecht, Bertolt –
Theorie, historische Umsetzung und Kritik der
Lehrstücke**

Inhaltsverzeichnis

1. **Vorbemerkung**

2. **Brecht**
 - 2.1 Person und Werk
 - 2.2 Brecht und der Kommunismus
 - 2.3 Weimarer Republik

3. **Lehrstücktheorie**
 - 3.1 Definition
 - 3.2 Episches Theater und V-Effekt
 - 3.2 Die Lehrstücke

4. **Fokus: „Die Maßnahme“**
 - 4.1 Inhaltsangabe
 - 4.2 Kritik der Maßnahme

5. **Kritik der Lehrstücktheorie**

6. **Zusammenfassung**

7. **Literaturverzeichnis**

„Nur belehrt von der Wirklichkeit können wir die Wirklichkeit ändern.“

- aus 'Die Maßnahme'

1. Vorbemerkung

Es überraschte mich anfangs, auf wie viele Bücher und Abhandlungen ich bei meinen Recherchen mit dem Schwerpunkt der 'Lehrstücke' stieß, hatte ich von dem Begriff als solchem doch noch nicht gehört. Bereits innerhalb einer Woche war der Berg an verwertbarem Material für die Arbeit bedenklich angestiegen, während die anfängliche Skepsis, ein vermeintlich dröges Thema erwischt zu haben, der Neugier wich als mir aufging wie revolutionär der Charakter der damaligen Inszenierungen gewesen sein musste. Nachdem ich also mehr als genug Material gesammelt hatte, galt meine Arbeit weniger der Suche nach brauchbaren Informationen als vielmehr der Strukturierung und Abgrenzung derer die mir wirklich die wichtigsten zu sein schienen. Sollte der Leser also ein Detail vermissen, so habe ich es dem Umfang geopfert, um nicht aus dem Rahmen zu fallen und um die Arbeit möglichst flüssig lesbar zu halten (und, und das war mir ebenfalls wichtig, etwas abzuliefern das sowohl den mit der Thematik vertrauten Leser anspricht als auch den Laien neugierig macht, auf Brecht und auf eine ungewöhnliche Form des Schauspielens). Ich versuche nachfolgend herauszustellen was Brecht zu seinen Lehrstücken inspiriert hat. Auf ein Lehrstücke werde ich besonders eingehen, es erschienen mir deshalb geeignet da es sowohl zu seiner Zeit als auch später noch sehr kontrovers, politisch (in allen Lagern) und Brecht-biografisch kritisiert und diskutiert wurde und die Art der Inszenierung und Entstehung dem Leser einen guten Einblick in Brechts Arbeitsweise zu dieser Zeit gewährt. Mein mir selbst gestecktes Ziel, Zeitenwechsel zu vermeiden, musste ich indessen aufgeben – mir schien es absolut logisch den historischen Teil, Brecht'sche Biografie und Zeitgeschichte in der Vergangenheit zu schreiben während der analytische Teil dem Präsens bedurfte. Ich gehe davon aus das die Irritation beim Lesen trotzdem minimal sein wird. Die kurzen, kursiv gehaltenen Zitate am Ende eines Abschnitts dienen nur der Auflockerung der Arbeit, ich habe sie aus unterschiedlichen Quellen gesammelt weil sie mich beeindruckt haben und hoffe das sie dem Leser im Gedächtnis bleiben wie sie mir im Gedächtnis geblieben sind. Natürlich haben solche Dinge für gewöhnlich keinen Platz in einer wissenschaftlichen Arbeit.

2.1 Person und Werk

Eugen Bertolt Brecht. Der vielleicht größte deutsche Dramatiker des zwanzigsten Jahrhunderts erblickte das Licht der Welt in Augsburg am 10. Februar 1898. Er wuchs in gefestigten sozialen Verhältnissen auf, der Vater hatte es zu solidem Wohlstand gebracht, war später Direktor einer Papierfabrik. Als Kind galt Brecht als schüchtern und kränklich, tatsächlich wurde bei ihm ein Herzfehler diagnostiziert, seiner Lust sich auszudrücken tat all das aber keinen Abbruch. Bereits zu Schulzeiten lässt kritische Geist erahnen die den erwachsenen Brecht kennzeichnen sollten; so wollte ihn Lehrer der Schule verweisen nachdem er in einem Aufsatz Horaz' *Dulce et decorum est pro patria mori* („Süß und ehrenvoll ist es, für das Vaterland zu sterben“) als „Zweckpropaganda“ bezeichnet hatte auf die nur „Hohlköpfe“ hereinfallen. Der Verweis kam aber nicht durch, auch wegen des angesehenen Vaters.

»Erwähnenswert ist, dass er neben einem gründlichen Religionsunterrichts mit Kirchenbesuch, der ihn mit der Luther Bibel und vor allem ihrer Sprache vertraut machte, gut und intensiv Latein lernte, was später seine poetische Sprache nachhaltig prägen sollte.«¹ . Der erste Weltkrieg zwang Brecht 1918 sein Studium der Literatur und der Medizin zu unterbrechen; er wurde eingezogen und war ein Jahr in der Reserve als Sanitätssoldat in Augsburg stationiert. Die Front sah er nicht mehr aber das Elend und die Verzweiflung des Krieges prägten ihn und folglich sein Werk tief. Nachdem er das Studium abgebrochen hatte, ging er als Dramaturg an die Münchner Kammerspiele. Er traf dort mit dem Leiter, Otto Falckenberg, einem ersten Mentor. Das Theaterstück »Baal«, das Bertolt Brecht im Alter von zwanzig Jahren geschrieben hatte, wurde am 8. Dezember 1923 in Leipzig uraufgeführt. Gleich darauf verbot der Oberbürgermeister das anarchische, expressionistische Stück, das von einem vermeintlichen Dichter- und Musikgenie handelt, einem jungen Mann, der sich und seine engsten Freunde zerstört, sich wie im Wahn gegen jede Vereinnahmung wehrt, nach einem schrankenlosen Leben giert und glaubt, keinerlei Rücksichten nehmen zu müssen. Vier Jahre nach dem Krebstod seiner Mutter zog Brecht 1924 nach Berlin. Er pendelte schon vorher oft zwischen seiner Geburtsstadt und der Metropole, immer bemüht Kontakte zur Theater und Literaturszene zu knüpfen. Das Motiv der Großstadt beeinflusste insbesondere in den frühen Jahren mehrere Stücke und Gedichte und auch wenn zum Beispiel in "Im Dickicht der Städte" von Chicago die Rede ist, gemeint ist doch immer Berlin. Die wichtigsten Erfahrungen, die Brecht in seiner

¹ Knopf, J (2000): Bertolt Brecht, Reclam. 14.

Berliner Zeit machte, waren zugleich auch bestimmend für sein künftiges künstlerisches Schaffen.

Er lernte viele der großen Künstler kennen und schätzen und unterhielt zu den meisten rege Briefwechsel. Auch Erwin Piscator, einen der wichtigsten Vertreter des revolutionären Theaters, gehörte zu seinen Bekannten. Die Aufmerksamkeit der Szene war ihm gewiss, zu seinem hohen Bekanntheitsgrad trug nicht zuletzt der Kleist-Preis bei, den er 1922 für seine frühen Werke 'Baal' und 'Trommeln in der Nacht' erhielt. Brecht scharrte Künstler und Intellektuelle unterschiedlichster Bereiche um sich. Ende 1924 gehörten so zu Brechts Kreis unter anderem Elisabeth Hauptmann, der Medizinstudent und Dramatiker Emil Burri, der Maler und Dichter Casper Neher sowie der Regisseur Bernhard Reich.

»Die Tatsache, dass Brecht von zahlreichen Mitarbeitern und Mitarbeiterinnen umgeben war, ergab sich aus einer neuen Arbeitshaltung als Dichter. Brecht hatte erkannt, dass er in einer Gesellschaft lebte die in der der Erfolg des einzelnen von der Qualität des Kollektivs ausging. Kollektives Arbeiten war ihm aus dem Theater vertraut: Schauspieler, Bühnenarbeiter, technisches Personal, Dramaturg, Regisseur, Musiker etc. garantierten nur in einem engen und abgestimmtem Zusammenwirken eine optimale Inszenierung; alle Beteiligten brachten ihre Fähigkeiten ein und ihr Können. Brecht übertrug diese Art der Zusammenarbeit auch auf die poetische Produktion, indem er nicht auf sich allein setzte, sondern sich mit Experten aller Couleurs umgab und ihr Wissen verwertete.«²

1927 begann die äußerst produktive Zusammenarbeit mit dem Komponisten Kurt Weill, die 1928 fertiggestellte „Dreigroschenoper“ war ein großer Erfolg, nicht zuletzt wegen der damals revolutionär wirkenden Musik Weill's. Die nächsten Jahre standen im Zeichen des epischen Theaters und der Lehrstücke. Es entstanden Werke wie: Mann ist Mann (1931), »die Komödie über die Möglichkeit des Umbaus des Menschen vom Individuum zum Kollektivwesen« (zit. von [http:// www.delicatessen.org/brecht.html](http://www.delicatessen.org/brecht.html)) und auch die meisten Lehrstücke, wie „Der Lindberghflug“ der ursprünglich für das Radio geschaffen wurde, eines der neuen Medien denen sich Brecht schnell bediente.

1932 wurde die Luft in Deutschland zunehmend dünn für den Dichter der inzwischen ganz offen eine pro-kommunistische Haltung pflegte. Zwar feierte er weiterhin Erfolge, doch sozialdemokratische Organisationen zerschlagen und die Theater und Filmlandschaft litt Armut an der folgenden Zensur der Nazis.

»Der an die Macht gekommene deutsche Faschismus enteignete den Autor Brecht nicht

² Knopf Brecht S. 25.

nur als Privatmann, indem er ihn zur Flucht zwang, seinen Besitz beschlagnahmte und ihm die deutsche Staatsangehörigkeit aberkannte, sondern auch dadurch, daß er ihn von seinem Publikum aussperrte und seine für eine revolutionäre Umwälzung vorgesehenen Versuche einer prinzipiellen Umfunktionierung der Institution Theater so unterbrach, daß Brecht sie in dieser Radikalität nie wieder aufnahm.«³ (vgl.

<http://sammelpunkt.philo.at:8080/79/1/brecht2.htm>)

Einen Tag nach dem Reichstagsbrand 1933 verließen Brecht und seine Familie (seine damalige Frau war Helene Weigel mit der er zwei Kinder hatte) Berlin. Am 10. Mai brannten seine Bücher auf den Scheiterhaufen der Nazis. Er begab sich über Prag nach Wien, in die Schweiz und schließlich nach Dänemark. Während des Exils entstanden viele seiner Gedichte, die fast ausschließlich dem antifaschistischen Kampf gewidmet waren. Er vollendete auch das letzte seiner Lehrstücke: „Die Horatier und die Kuriatier“. Er arbeitete eng mit Walter Benjamin und dem Komponisten Hans Eisler zusammen. 1937 entstand das Stück "Die Gewehre der Frau Carrar", neben der "Dreigroschenoper" nach 1945 das erfolgreichste Bühnenwerk Brechts. In nur drei Wochen verfasste Bert Brecht 1938 das "Leben des Galilei" und im Frühjahr 1939 entstand "Der gute Mensch von Sezuan". Im April desselben Jahres verlassen die Brechts Dänemark aus Furcht vor der drohenden Besetzung durch Nazi-Deutschland und emigrierten ins benachbarte Schweden, wo sie etwa ein Jahr bei der Bildhauerin Ninan Santesso auf der Insel Linigö bei Stockholm lebten. Brecht schrieb dort in nur fünf Wochen "Mutter Courage und ihre Kinder" schrieb, gefolgt von "Herr Puntila und sein Knecht Matti". (das aber bereits im finnischen Exil).

Nach Finnland kam Brecht über Moskau in die USA wo er viele weitere emigrierte Intellektuelle traf und Mitglied des "Council for a Democratic Germany" wurde. Die USA indes trauten dem Deutschen, der sich erfolglos als Drehbuchautor versuchte, nicht. Das FBI beschattete Brecht seit 1943 und er wurde gezwungen am 30. Oktober 1947 vor dem McCarthy- "Ausschuss für unamerikanische Betätigung" zu erscheinen, um dort über seine politische Vergangenheit, seine Kontakte und Gedanken Rechenschaft abzulegen. Einen Tag später verließ Brecht die USA in Richtung Paris, gefolgt von Helene Weigel und der Tochter Barbara. Sein Sohn Stefan blieb als mittlerweile amerikanischer Staatsbürger in den Vereinigten Staaten. Die Einreise nach Westdeutschland wurde ihm verweigert und so siedelte er Anfang 1949 über nach Ost - Berlin, wo er im Herbst das "Berliner

³ zit. von <http://sammelpunkt.philo.at:8080/79/1/brecht2.htm>

Ensemble" eröffnete. Er arbeitete von da an er sehr engagiert für das Theater, hatte sogar einige Gastspiele in Europas Großstädten. 1949 erschien auch das „kleine Organon für das Theater“ im Suhrkamp-Verlag, es beinhaltet die gesammelten Theorien zum epischen Theater.

Brecht erhielt 1951 den Nationalpreis der DDR, trotz einiger Spannungen mit der SED - Führung, bzw. mit Vertretern der Kultusbürokratie und des Theaterlebens. Es wurden diverse Stücke abgelehnt, wie z.B. "Heilige Johanna der Schlachthöfe" oder der Film "Kuhle Wampe".

1955 verschlechtert sich Brechts Gesundheitszustand. Er leidet offensichtlich an einer Herzklappen-Entzündung. Am am 14. August 1956 stirbt er in Ostberlin. Brechts letzte Wünsche: Ein Zinksarg um den Holzsarg - weil er vor Würmern Angst hatte. Und: Nach dem Tod ein Stich durchs Herz - weil er Angst hatte, scheinot begraben zu werden.

2.2 Brecht und der Kommunismus

Um nachzuvollziehen warum der Marxismus die grundlegende Ideologie der Lehrstücke ist, lohnt es sich den Ursprung für Brechts politische Haltung zu finden. Wie Brecht zum ersten mal mit der Materie in Berührung kam, dazu gibt unterschiedliche Auffassungen. Einer Legende der Brecht-forschung nach befand sich unter seinen unvollendeten Projekten das Stück „Jae Fleischhacker in Chikago“ dessen Titel ehemals „Weizen“ war, Brecht scheiterte jedoch mit dem Versuch sich die Struktur der Weizenbörse bei seinen Recherchen erklären zu lassen und dies könnte der Anlass gewesen sein für Brecht zum Kommunismus zu konvertieren. Diese Legende stützt sich auf folgende Äußerung:

»Ich dachte, durch einige Umfragen bei Spezialisten und Praktikern mir rasch die nötigen Kenntnisse verschaffen zu können. Die Sache kam anders. Niemand [...]Konnte mir die Vorgänge an der Weizenbörse hinreichend erklären. [...] Die Art, wie das Getreide der Welt verteilt wurde, war schlechthin unbegreiflich. Von jedem Standpunkt aus außer dem einer Handvoll Spekulanten war dieser Getreidemarkt ein einziger Sumpf. Das geplante Drama wurde nicht geschrieben stattdessen begann ich Marx zu lesen, und da, jetzt erst,

las ich Marx.«⁴

Das Brecht aber mit der Marx Lektüre sogleich auch Marxist wurde, dem widersprechen viele Kritiker. Carl Zuckmayer sah Brechts Marxismus aus der Kunsterfahrung entstanden: »Ich glaube dies so verstehen zu dürfen: in der Bemühung, den Überreichtum seines Talents zu bändigen und den Menschen, also der Gesellschaft, gültiges mitzuteilen, suchte er nach einer >Ordo<, einer Bindung Im nächsten und besten Sinne, und die nächste und beste, in seiner Meinung auch die menschlichste die sich ihm anbot, war die politische des Marxismus, die geistige der materialistischen Dialektik.«⁵. Zumindest war er kein Marxist der ersten Stunde, er engagierte sich nicht parteipolitisch, trat nie der KPD bei, sondern orientierte sich vielmehr strategisch und blieb vor allem durch seine Freundschaften mit Parteikommunisten verbunden. Trotz der Tatsache, dass er aus bürgerlichem Haus stammte, bevorzugt aufgewachsen und in schwierigen Lagen von seinem Vater, stets unterstützt wurde, beschäftigten ihn die Ausmerzungen des individuellen, die Anonymisierung der Gesellschaft und vor allem die sozialen Missstände. Er beobachtete den Aufstieg der Nazis mit Sorge; bedeutete Anti-Faschist zu sein aber auch ein wahrer Kommunist zu sein? Die Auffassung der Rechten war jedenfalls eindeutig, eine Anfrage der Berliner Polizei beantwortete das Polizeipräsidium München so: »Vertraulich wurde mitgeteilt, dass Brecht überzeugter Kommunist und als solcher auch schriftstellerisch für die KPD tätig ist. Öffentlich ist er jedoch politisch noch nicht hervorgetreten. B. Soll durch seine Schriftstellerei, die sich angeblich auf einem sittlichen Tiefstand bewegt, sehr viel verdienen.«⁶. Wie viele Künstler und Intellektuelle verabscheute er die nationalsozialistische Bewegung und unterstützte die Gegenbewegung auf seine Weise: »[...] er war in seinen Berliner Jahren zu einem politisch engagierten Stückeschreiber geworden. Mit den Mitteln der marxistischen Lehre versuchten er und seine Freunde nun, der Krise der Gesellschaft auf ihre Weise zu begegnen. Brecht war sich aufgrund aller Erfahrung zwar im klaren darüber, dass Künstler und Schriftsteller nur selten den Lauf der Geschichte prinzipiell beeinflussen haben. Aber die Überzeugung, dass die Gesellschaft und die Welt veränderbar seien, die Anlehnung an die marxistischen Glaubenssätze zur Überwindung gesellschaftlicher Krisen, ebneten Brecht den Weg zu den Lehrstücken.«⁷ Brecht selbst mag sich für den Kommunismus engagiert haben, lebte jedoch nicht wie ein

4 Grimm (1966), Episches Theater, Kiepenheuer & Witsch S. 58.

5 Zuckmayer, C (1966), Als wär's ein Stück von mir, Fischer Verlag, S. 373

6 urspr. Hecht, W. B 6: S. 334 o.O.- zit. aus Knopf, Brecht S. 44

7 Beyersdorf, P(1984) Brecht – Anmerkungen und Untersuchungen, Beyer Verlag S. 21

Proletarier in bescheidenen Verhältnissen. Bis er 1933 Deutschland verließ (und auch später wieder), litt Bert Brecht nie an Geldmangel. Es ist sogar bekannt das er mit Veröffentlichungen wartete bis er in den, besser zahlenden, Ullstein Verlag wechselte: »In ökonomischen Dingen machte dem Proletarier Bertolt Brecht so schnell keiner was vor. Seine "Hauspostille" hatte er 1925 bereits an Gustav Kiepenheuer verkauft, doch der Gedichtband erschien zwei Jahre später im Propyläen Verlag des Ullstein-Imperiums. Nachdem Brecht sich mit Kiepenheuer überworfen hatte, brachte er Ullstein dazu, ihn für die gleiche Arbeit ein zweites Mal zu bezahlen. Besser noch: Es gelang ihm sogar, sein erfolgreichstes Werk, die "Dreigroschenoper", aus dem neuen und lukrativen Fünfjahresvertrag auszuklammern. Kollegen erinnerten sich später, wie Brecht daraufhin geprahlt habe, er sei "einer der seltenen Fälle, in denen Ullstein von einem Autor ausgebeutet werde".«⁸ (<http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-28731640.html>). Auch sein Erscheinungsbild spiegelte dieses Paradox wieder: Er trug gerne die für das Arbeitermilieu charakteristische Schildmütze und die alte Jacke jedoch über einem sehr teuren Hemd. Seit jeher stellen Kritiker deshalb auch seine Glaubwürdigkeit in Frage (siehe Kritik der „Maßnahme“ unter 4.2). Peter Beyersdorf bemerkt: »Brecht wollte das marxistische Theater, aber er blieb zu sehr Dichter, als dass sie es jemals überzeugend hätte verwirklichen können. Hier liegt eine der großen Schwierigkeiten des Stückschreibers Brecht. Er, der sich zu Recht gegen die Trennung zwischen schriftstellerischem oder dichterischem Schafen und politischen Glauben verwehrte, schuf nie ein überzeugendes kommunistisches oder marxistisches Theaterwerk. Entweder blieben die entsprechenden Stücke blass und farblos, oder der Marxismus war bereits soweit stilisiert und in den Dienst der Kunst gestellt – wie etwa in den großen Stücken der späten Schaffensperiode –, dass ihn der einfache Theaterbesucher gar nicht mehr als solchen erkannte.«⁹

Es ist bezeichnend, dass Brecht sich in Dänemark niederließ, nachdem er 1933 vor den Nazis fliehen musste. Ein Exil in Moskau hat er nie in Erwägung gezogen, er hätte es höchstwahrscheinlich auch nicht überlebt. Der marxistische Dichter hat sich zwar dem Projekt Kommunismus gegenüber loyal verhalten, der kommunistischen Macht gegenüber aber skeptische Distanz gewahrt. So ist es typisch für Brecht, das er vor der Übersiedlung in die spätere DDR die österreichische Staatsbürgerschaft annahm. Das schwierige Verhältnis des Dramatikers gegenüber den kommunistischen Machthabern setzte sich

8 <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-28731640.html>

9 Beyersdorf, B S. 10-11

nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs fort. Zwar wurde Brecht im Oktober 1948 in der sowjetischen Besatzungszone von offizieller Seite wie ein Star empfangen. Doch schon bald musste er sich mit der Zensur herumschlagen. Er war enttäuscht über den mangelnden revolutionären Elan der SED-Funktionäre, über das sich ausbreitende Duckmäsertum. Kulturell galt weiterhin der «sozialistische Realismus» als Richtschnur. Aber zu einer öffentlichen Kritik an der DDR aber konnte der Dramatiker sich nicht durchringen. »Der Arbeiteraufstand am 17. Juni 1953 wurde auch für Brecht zu einem tragischen Ereignis. Gefangen in der marxistischen Ideologie war der Dichter nicht in der Lage zu erkennen, dass sich die Bevölkerung von einer sowjetischen Diktatur befreien wollte. Als er einen Brief an die DDR-Führung schickte, in dem er vorsichtig zum Dialog mit den Arbeitern mahnte, wurde der Dramatiker eiskalt missbraucht. Die Parteizeitung «Neues Deutschland» veröffentlichte am 21. Juni 1953 lediglich die Solidaritätsadresse des Dichters am Ende des Briefes und unterschlug den Rest.«⁹ Erst viele Jahre nach Brechts Tod, mit der Veröffentlichung von Tagebuchnotizen und nachgelassenen Gedichten, wurde deutlich, dass Brecht nie der Hausdichter der DDR war, als der er im Westen lange galt. Berühmt wurde vor allem ein Gedicht aus den „Buckower Elegien“, das auf das krankhafte Misstrauen der DDR-Führung gegenüber der Bevölkerung anspielt: »Wäre es da nicht doch einfacher, die Regierung löste das Volk auf und wählte ein anderes?«.

»Die Volksschule langweilte mich 4 Jahre. Während meines 9-jährigen Eingewektseins an einem Augsburger Realgymnasium gelang es mir nicht, meine Lehrer wesentlich zu fördern. Mein Sinn für Muße und Unabhängigkeit wurde von ihnen unermüdlich hervorgehoben.« - Brecht über seine Schulzeit

3.1 Zeitgeschichtlicher Rahmen

Schaut man hinter hinter die Kulisse des Industrialisierungsprozesses des 19. Jahrhunderts gewinnt man den Eindruck, daß es nicht nur den unermesslichen äußeren, Fortschritt, sondern auch ernste innere Verlust gegeben hat: Das Industrieproletariat, und damit Millionen Menschen, hatte keine Wurzeln, seine gesellschaftliche Lage war sozial ungeschützt. Die Wirtschaftskrise 1929 und steigende Arbeitslosigkeit erzeugten soziales

⁹ vgl. <http://www.epochtimes.de/articles/2006/08/09/43780.html>

Elend. Das Gefühl, daß man abseits von der bürgerlichen Gesellschaft steht, ließ bei den großen Massen die Neigung zum marxistischen Sozialismus entstehen. Nur von einer grundsätzlichen Umgruppierung der Gesellschaft schien man sich einen Ausweg zu erhoffen. Geschichtlich ist es die Zeit zwischen der Novemberrevolution, 9. November 1918, und der beginnenden nationalsozialistischen Diktatur am 30. Januar 1933 mit der „Machtergreifung“ Hitlers und der NSDAP. Die meisten Lehrstücke entstanden in dieser Zeit der politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umbruchs, der sogenannten Weimarer Republik. In welcher Weise hatten aber die Zustände in Deutschland Auswirkungen auf das Schaffen Brechts? Das in seinen Werken so häufig vom Hunger beziehungsweise vom Essen die Rede ist, lag nicht an einer persönlichen Vorliebe für solche Themen, sondern an den täglichen beobachteten und beobachtbaren Tatsachen. Brecht diagnostizierte die Ursachen als gesellschaftsbedingt und schätzte die Wirkungen als unmenschlich ein, die Folgen einer unmenschlichen Gesellschaft.

Wenn sich sein Werk mit dieser seiner Gesellschaft beschäftigte, so mussten Armut, Hunger, Ausbeutung zentrale Themen sein. In den letzten Jahren der Republik dominierte das Engagement, mit seinem Werk zu einer revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft beizutragen, sich also auf die kommunistische Seite zu schlagen, von der er allein entsprechende Aktivitäten erwartete. »Die Zerschlagung der revolutionären wie reformistischen Organisationen der Arbeiterklasse durch den Faschismus bedeutet auch die Zersetzung proletarischer Individualität. Deren Regeneration muss jetzt unter erschwerten Bedingungen wieder aufgenommen werden. Brecht ist sich der historischen Veränderung wohl bewusst und wendet sich deshalb dem epischen Theater verstärkt zu, das in breiter Fabelführung (»Fabel ist [...] Kenntlichmachung der Verhältnisse, die die Menschen untereinander eingehen«) gesellschaftliches Verhalten als Folge und mit seinen Folgen demonstrierend und zur Anschauung bringt, sehr genau wissend, dass dieses, das epische, Theater nicht eigentlich den objektiven Möglichkeiten im wissenschaftlichen Zeitalter entspricht.«¹⁰

Die Nazis behinderten und verboten aber auch Aufführungen ganz einfach, es gab schlicht keine staatliche Institution die sie daran hätte hindern können, in den Straßen tobten zeitweise heftige gewalttätige Scharmützel zwischen links und rechts. Schon bei der Uhraufführung der Mahagonny Oper im März 1930 war es zu inszenierten »Missfallenskundgebungen durch Hakenkreuzler und schwarzweißrote Skandalbrüder,

10 Steinweg, B M 1967 S. 268

von kapitalkräftigen Hintermännern als Clique gekauft waren, gekommen«¹¹

3.1 Definition

Im „kleinen Organon für das Theater“ gibt es eine Stelle in der Brecht seine Auffassungen vom Lehrtheater definierte: Lehr- und Publikationsstätte“ solle das Theater nach seiner Forderung sein. An diesem Maßstab orientierte sich der Stückeschreiber in seiner zweiten Schaffensperiode, die eben die Lehrstücke umfasst und die Orientierung zum Marxismus deutlicher als alle späteren Stücke ausdrückt. Der Lehrstücktheorie liegt der Gedanke zu Grunde das der Spielende durch die Durchführung bestimmter Handlungsweisen, das halten von Reden oder durch die Einnahme bestimmter Haltungen beeinflussbar ist.

An folgender Äußerung lässt sich gut nachvollziehen welche Erwartungen Brecht an seine Theorie hatte: »Die Lust am Betrachten allein ist für den Staat schädlich; ebenso aber die Lust an der Tat allein. Indem die jungen Leute im Spiele Taten vollbringen, die ihrer eigenen Betrachtung unterworfen sind, werden sie für den Staat erzogen. [...] Der Staat kann die asozialen Triebe der Menschen am besten dadurch verbessern, dass er sie, die von der Furcht und der Unkenntnis kommen, in einer möglichst vollendeten und dem einzelnen selbstständig beinahe unerreichbaren Form von jedem erzwingt. Dies ist die Grundlage des Gedankens, das Theaterspielen in Pädagogien zu verwenden.«¹²

Zur Uraufführung der Maßnahme im Dezember 1930 kam dann die Erklärung: »der Zweck des [= dieses] Lehrstücks ist [...] politisch unrichtiges Verhalten zu zeigen dadurch richtiges Verhalten zu lehren«. Die Theorie des Lehrstücks diene also der politischen Erziehung, Erziehung im Sinne der kommunistischen Bewegung.

»Stücke und Darstellungsart sollen den Zuschauer in einen Staatsmann verwandeln. Deshalb soll im Zuschauer nicht an das Gefühl appelliert werden sondern an seine ratio, [...]«¹³

Es kann keine richtige knappe Formulierung der ganzen Theorie geben, das liegt darin begründet das sie aus verstreutem Material zusammengetragen wurde, das aus vielen kleinen Textstellen, Notizen und Hinweisen besteht; es gibt keinen in sich geschlossenen

11 sächsische Arbeiterzeitung, 11. März 1930 zit. aus Knopf, Brecht S. 40

12 Brecht, B.: Schriften zum Theater III, gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 17 1973 S. 1022f

13 vgl. Backes. Brecht und der sozialistische Realismus, 1981, S. 71 – urspr. Brecht: Die Theorie des Lehrstücks

Komplex innerhalb der theoretischen Schriften Brechts.

Zusammenfassend war das Lehrtheater darstellendes Theater, eine Abkehr von der bis dahin herrschende aristotelischen Dramenlehre und markiert einen Wendepunkt im modernen Drama an sich.

Die theatralischen Künste stehen vor der Aufgabe, eine neue Form der Übermittlung des Kunstwerks am den Zuschauer auszugestalten. Sie müssen ... Darstellungen des gesellschaftlichen Zusammenlebens anstreben, die dem Zuschauer eine kritische, eventuell widersprechende Haltung sowohl den dargestellten Vorgängen als auch der Darstellung gegenüber ermöglichen, ja organisieren.

– Brecht 1935 o. O gefunden: 16.10.2009

<http://home.arcor.de/richardt/3-16.htm>

3.2 V-Effekt und episches Theater

Der Verfremdungseffekt, von Brecht kurz V-Effekt genannt, ist eines der essentiellsten Stilmittel im Lehrstück. Brecht definiert den Begriff so: »Eine verfremdende Abbildung ist eine solche, die den Gegenstand zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen lässt«¹⁴. Der Effekt hindert den Zuschauer daran, sich in die Gestalten des Spiels und ihre Spannung zu versetzen; er zwingt ihn stattdessen in kritische Distanz und fordert ein Urteil heraus. Verfremdung kann dabei in drei Bereichen auftreten: einmal beim Schreiben des Stücks, dann bei seiner Inszenierung und schließlich im Spiel der Darsteller, die ihre Rollen nicht mehr verkörpern, sondern zeigen. »Die Vorgänge erhalten den Stempel des auffallenden, ungewöhnlichen [...]. Ein gleicher Vorgang wiederholt sich unter veränderten Umständen. In beiläufiger Redeweise werden die wichtigsten

Aussagen gemacht, als wären sie selbstverständlich; umgekehrt erhält ein belangloser Inhalt übertriebene Bedeutung. Der Autor behandelt falsches als scheinbar richtig. Musik, Bild und Wort verfremden einander wechselseitig; ja sogar innerhalb des Songs wirken Text und Musik im entgegengesetztem Sinne. [...]«¹⁵

Elemente wie Prologe, Epiloge und Zwischensprüche betonen die Tatsache der Vorstellung zusätzlich. Das Spiel wird als Illusion entlarvt. Die Personen führen sich selber ein (z.B. im Prolog der „Maßnahme“) und wenden sich kommentierend unmittelbar an den Zuschauer. Damit setzten sich Stücke (Brecht bevorzugte übrigens den Ausdruck 'Stück' statt Drama) die diesen Effekt enthielten klar von der Ästhetik der faschistischen Kunst ab,

14 vgl. Grimm, Episches Theater S.132 urspr. Brecht, Kleines Organon für das Theater, §42

15 zit.Grimm aus Königs Erläuterungen und Materialien, Bertolt Brecht, Lehrstücke S. 75

die alle traditionellen Mittel zur Verführung des Publikums eingesetzt hatte¹⁶.

Das sogenannte 'epische Theater' steht wiederum dem 'kulinarischen' Theater, damit meist dem klassischen Drama, gegenüber. Während im Drama eine durchlaufende Handlung auf einer Guckkastenbühne möglichst störungsfrei ablaufen sollte, damit sich das Publikum in die Illusion des Bühnengeschehens versetzen konnte, ging Brecht's Theater den anderen Weg, er wollte das genaue Gegenteil erreichen: Statt unkritische Emotionen hervorzurufen, konfrontierte er die Zuschauer im Lehrstück mit Gesellschaftlichen Problemen¹⁷ (Hunger, Armut und sozialer Ungerechtigkeit).

War das Lehrtheater episches Theater? Ich denke ja, aber die ursprünglichste und bizarrste Form davon, während das Lehrstück sich bemühte die Gräben zwischen Zuschauerbereich und Bühne zu zuschütten, blieb diese Trennung beim epischen Theater bestehen, dies war der Hauptunterschied den Brecht auch in seiner Theorie über „die große und die kleine Pädagogik“ deutlich machte: »Die große Pädagogik verhindert die Rolle des Spiels vollständig sieht das System Spieler und Zuschauer auf sie kennt nur mehr Spieler zugleich studierende sind [...] Demgegenüber führt die kleine Pädagogik in der Übergangszeit der ersten Revolution lediglich eine Demokratisierung des Theaters durch die Zweiteilung bleibt im Grunde bestehen [...].«¹⁸

Steinweg bemerkt : » Wenn Brecht das Lehrstück von dem ›großen epischen Theater‹ auch unterscheidet, will er keineswegs damit sagen, daß das Lehrstück nicht auch zum ›Theater der Verfremdung‹ gehört, im Gegenteil.«¹⁹

Letztlich überwiegen die Parallelen und somit ist eine eindeutige Loslösung der Gattung Lehrstück vom epischen Theater schwierig.

Die folgende Tabelle soll zusammenfassend die wichtigsten Unterschiede zwischen dramatischem, epischem Theater und damit dem Lehrstück zeigen:

dramatisches Theater	episches Theater
handelnd	erzählend
Der Zuschauer steht mittendrin, erlebt	Der Zuschauer steht gegenüber, studiert
Wachstum	Montage
Das Denken bestimmt das Sein	Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken

16 vgl. Benjamin, W., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit S. 431f

17 vgl. http://www.dieterwunderlich.de/Bertolt_Brecht.htm

18 Steinweg, Brechts Modell der Lehrstücke S. 51.

19 Steinweg, Brechts Modell der Lehrstücke S.287

Obwohl Brecht das 'kulinarische' Theater verabscheute und er sich einen mitdenkenden und jederzeit reflektierenden Zuschauer wünschte, schloss er die Freude nicht aus seinen Ist Inszenierungen aus: »Nach allgemeiner Ansicht besteht ein sehr starker Unterschied zwischen lernen und sich amüsieren. Das erstere mag nützlich sein, aber nur das letztere ist angenehm. Wir haben also das epische Theater gegen den Verdacht, es müsse eine höchst unangenehme, freudlose, ja anstrengende Angelegenheit sein, zu verteidigen. Nun, wir können eigentlich nur sagen, daß der Gegensatz zwischen Lernen und sie Amüsieren kein naturnotwendiger zu sein braucht, keiner, der immer bestanden hat und immer bestehen muß. (...) Aber es gibt auch Schichten, [...] die unzufrieden mit den Verhältnissen sind, ein ungeheures praktisches Interesse am Lernen haben, sich unbedingt orientieren wollen, wissen, daß sie ohne Lernen verloren sind – das sind die besten und begierigsten Lerner. [...]dennoch gibt es lustvolles Lernen, fröhliches und kämpferisches Lernen. Gäbe es nicht solch amüsantes Lernen, dann wäre das Theater seiner ganzen Struktur nach nicht imstande, zu lehren. Das Theater bleibt Theater, auch wenn es Lehrtheater ist, und soweit es gutes Theater ist, ist es amüsant.«²⁰

Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: ja, das habe ich auch schon gefühlt. - So bin ich. – Das ist nur natürlich. - Das wird immer so sein

Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht. - So darf man es nicht machen. - Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben. - Das muß aufhören

-Bertolt Brecht: Das epische Theater, in: ders.: Schriften zum Theater 3, Frankfurt/M. 1963 S. 54f.

3.3 Die Lehrstücke

Insgesamt gibt es sechs vom Autor persönlich als Lehrstücke bezeichnete Werke die ich hier der, besseren Übersicht wegen, tabellarisch mit Jahr der Entstehung und Uraufführung (Ort) angeben möchte.

Name des Stückes	Entstehungsjahr	Uraufführung
„Der Ozeanflug“ (urspr. „Der Lindberghflug“)	1928/29	27. Juli 1929 in Baden-Baden (26.12 1969 in der DDR gesendet)

²⁰ urspr. Brecht: Das epische Theater, in: ders.: Schriften zum Theater 3, 1963 zit. von <http://home.arcor.de/richardt/3-16.htm>

		von Radio Leipzig)
„Das Badener Lehrstück“	1929	28. Juli 1929 in Baden Baden (DDR: 4.9.1973 Berliner Ensemble)
„Der Ja-Sager und der Nein-Sager“	1929/30	23. Juni 1930 in Berlin (DDR: 28.04.1966 Berlin)
„Die Maßnahme“	1929/30	13.12.1930 Berlin (DDR: Aufführungsverbot)
„Die Ausnahme und die Regel“	Arbeitsbeginn 1930 erste Buchfassung 1938	August 1938 in Palästina von Laien; in Deutschland: 1948 in der frz. Besatzungszone DDR: 15 Aufführungen bis 1970
„Die Horatier und die Kuriatier“	1934/35 in Svendborg, Dänemark	26.04 Halle (Saale) DDR: 4 Aufführungen bis 1970

Es existieren zwar weitere Stücke die nach Auffassung einiger Autoren wie Georg Lukacs Lehrstückcharakter besitzen (z.B. „Die Rundköpfe und die Spitzköpfe“, offensichtliche Kritik an der Rassistheorie und den Nazis) doch Brecht selbst sprach den Begriff nur den oben aufgeführten zu. Den Inszenierungen gemeinsam war das karge Bühnenbild. Immer wieder betonte Brecht das Requisiten und Kulisse auf ein Minimum zu beschränken seien. Die Bühne durfte nicht zum naturalistischen Ebenbild der Wirklichkeit werden. Stattdessen nutzte Brecht, von Piscator beeinflusst, der zur selben Zeit an einer Konzeption für eigene Lehrstücke arbeitete, technische Mittel wie Film, Projektoren, Photomontagen, Trickfilme usw.

Zur öffentlichen Generalprobe des Lindberghflug schreibt Brecht in einem Brief: »Ich leider also folgenden kleinen Bühnen aufbaute diese Demonstration vor: vor einer großen Leinwand, auf die die beiliegenden Grundsätze über die Radioverwendung projiziert werden – diese Projektion bleibt während des ganzen Spiels stehen – [...]«²¹

Brecht hatte sich auch Gedanken zur Beleuchtung gemacht: Seine Auffassung hat er unter anderem in dem Gedicht „Die Beleuchtung“; zusammengefasst: Brecht wollte das Publikum nicht im Halbdunkel wissen, sondern ins Licht getaucht, da er von ihnen Aufmerksamkeit forderte oder Diskussionen die zum Teil während einer Aufführung zwischen Spieler und dem Publikum entstanden.

Seine Anweisung für eventuelle Aufführungen waren ebenfalls deutlich, es konnten bestimmte Passagen oder Gesänge gestrichen werden, so bemerkte Paul Hindemith in

²¹ Steinweg, Brechts Modell der Lehrstücke S.37

Brechts Auftrag: »Die Partien des Chors, des Orchesters [...] Sind so leicht ausführbar, dass jede Vereinigung von Liebhabern sie bewältigen kann, sofern sie sich überhaupt ernsthaft dieser Aufgabe widmen will. [...] Wo keine Tänzer und Schauspieler zu haben sind, können [(...)] Die betreffenden Szenen fort bleiben.«²²

Brecht selbst schrieb Stücke über die Jahre mehrfach um, auch die „Maßnahme“ und den „Galilei“ (den übrigens auf Reaktion auf den amerikanischen Atombomben Abwurf auf Hiroshima und Nagasaki)

Für welches Publikum die Lehrstücke ursprünglich geschrieben worden?

Als Lehrmittel zweifellos nicht für die Bourgeoisie und die obere soziale Schicht denn die hätten an den Inszenierungen wohl Anstoß genommen und wären ohnehin unbelehrbar geblieben: »Es ist verhältnismäßig leicht, ihnen zu zeigen, dass dieser Schock sozial bedingt ist und nur eine Gesellschaftsschicht charakterisiert, die unter lernen etwas ganz bestimmtes, beinahe Verächtliches versteht, die Aneignung von Bildungsbesitz, den Erwerb einer Ware und das Gelernt-Sein als Fertig zu Kaierre-Sein betrachtet, also eine Schicht, die für uns unbelehrbar ist und ausscheidet.«. So es ist kein Zufall das die Chöre, z.B. in der „Maßnahme“, mit Sängern des DAS (Deutsche Arbeiter Sängerbund) besetzt sein sollten, diese Männer waren sozialdemokratisch eingestellt und bestrebt »Die Arbeiterklasse dem zufriedenen Bürgertum anzunähern«.²³(Louis Andriessen, Komponieren für „Die Maßnahme“, aus Brechts Modell der Lehrstücke, Edition Suhrkamp 1976 S. 363)

Brecht war eine Marke, wenn auch noch ohne Logo. Seine Produktionsweise war industriell, wie eine Fabrik, vergleichbar später mit der Warhols oder Vasarelys. Brecht war der Fabrikbesitzer, der Kreativdirektor und der Marketingmanager in einer Person.

*-Carl-Ludwig Reichert: Marieluise Fleißer, Seite 75 – zit. von
http://www.dieterwunderlich.de/Bertolt_Brecht.htm*

22 Steinweg. Brechts Modell der Lehrstücke S.36

23 Louis Andriessen, Komponieren für „Die Maßnahme“, aus Steinweg. Brechts Modell der Lehrstücke S. 363

4. Fokus: „Die Maßnahme“

4.1 Inhaltsangabe

Vier aus Moskau kommende Agitatoren werden von der Partei nach China geschickt um dort die Lehren der marxistisch- kommunistischen Klassiker zu verbreiten. An der Grenze beschließen sie Masken zu tragen um vor Entdeckung sicher zu sein. Sie nehmen ihre Arbeit erfolgreich auf, drucken Flugblätter, Reihen sich in die Massen der Arbeiter ein; doch einer von ihnen, der 'junge Genosse', vermag es nicht, sich in angemessener Weise taktisch zu verhalten: Statt die von den Agitatoren beschlossenen Aktionen durchzuführen, zeigt er immer wieder Mitleid, oder Aktionismus – zwar im besten Glauben an die Revolution doch er gefährdet die Arbeit der Gruppe. Nachdem er einige male seine Ideale preisgab und fliehen musste, reißt er sich zuletzt die Maske ab. Nach ihrer Entlarvung als fremde Revolutionäre fliehen die Agitatoren und töten den jungen Genossen mit dessen Einverständnis, um nicht ihrerseits Opfer der Chinesischen Häscher zu werden. Daraufhin setzen sie erfolgreich ihre Arbeit im Verborgenen fort. Zurück in Russland müssen sie sich vor einem Parteigericht für die Tötung verantworten. Das Stück beginnt mit dem Ende, man erfährt von dem Tod des jungen Genossen und danach erst wird über den Hergang berichtet.

„Die Maßnahme“ ist gegliedert in Acht Szenen, welche von Chorliedern und Diskussionen unterbrochen werden:

1. Die Lehren der Klassiker
 - „Lob der UdSSR“
2. Die Auslöschung
 - „Lob der illegalen Arbeit“
3. Der Stein
 - „Gesang der Reiskahnschlepper“
 - „Diskussion“
4. Gerechtigkeit
 - „Diskussion“
5. Was ist eigentlich ein Mensch?
 - „Song von der Ware“
 - „Diskussion“
 - „Ändere die Welt: sie braucht es“
6. Der Verrat
 - „Lob der Partei“
7. Äußerste Verfolgung und Analyse
8. Die Grablegung

4.2 Kritik der Maßnahme

Die Maßnahme wurde 1930 uraufgeführt. Das Stück rief sofort wilde Diskussionen hervor, und zwar in allen politischen Lagern. Den einen war Brecht damit endgültig aus dem Kreis ernstzunehmender Künstler entrückt, andere wieder sahen in dem Stück den Anfang einer wahrhaft revolutionären Dichtkunst. Unberührt ließen das Stück und vor allem die Problematik niemanden, der sich mit der Kunstszene befasste. Nachdem die 'Neue Musik Berlin' Bedenken wegen des brisanten Inhalts äußerten und das Stück nicht für das Musikfest 1930 zuließen, schrieben Brecht und Eisler (der die Musik für das Stück komponiert hatte) folgenden Brief an die Leitung:

»Sie haben es abgelehnt, die Verantwortung für die Aufführung unseres neuen [...] Lehrstücks vor ihrem uns namentlich nicht bekannten Programmausschuss zu übernehmen, und fordern uns auf, den Text diesem Ausschuss zur Zerstreung politischer Bedenken vorzulegen. Wir haben dies abgelehnt. Hier der Grund: wenn Sie Ihre so wichtigen Veranstaltungen, in denen sie neue Verwendungsarten der Musik zur Diskussion stellen, weiterführen wollen, dann dürfen Sie sich auf keinen Fall in finanzieller Abhängigkeit von Leuten oder Institutionen begeben, die ihnen von vornherein soundso viele und vielleicht nicht die schlechtesten Verwendungsarten aus ganz anderen als künstlerischen Gründen verbieten. [...] Im übrigen sind wir ja jetzt endlich auf dem Stande, den wir immer ersehnt haben: hatten wir nicht schon lange Bedenken gegen diese großen, von hundert Bedenken gehemmten Apparate?

Ein positiver Vorschlag: wir nehmen diese wichtigen Veranstaltungen aus allen Abhängigkeiten heraus und lassen sie von denen machen, für die sie bestimmt sind und die allein eine Verwendung dafür haben: von Arbeiterchören, Laienspielgruppen, Schülerchören und Schülerorchestern, also von solchen, die weder für Kunst bezahlen noch für Kunst bezahlt werden, sondern Kunst machen wollen. [...]

Berlin, den 12. Mai 1930«²⁴

Man sieht das Brecht Kritik an seiner „Maßnahme“ kalt ließ, solange sie von rechts kam oder durch jemanden finanziert wurde dem Brecht ein Dorn im politischen Auge war. Im Übrigen wurde die Maßnahme noch im selben Jahr im großen Schauspielhaus Berlin und

²⁴ Brecht Lehrstücke Reclam S. 160,170

später in der Philharmonie Berlin aufgeführt, die Aufführungsorte belegen die Seriosität und den Bekanntheitsgrad Brechts.

Die Diskussionen um die Maßnahme konzentrierten sich vor allem auf die Erschießung des jungen Genossen. Diese radikale Konsequenz war auch den Kommunisten nicht geheuer; immer wieder wiesen sie darauf hin dass ein solches Vorgehen keineswegs kommunistische Praxis sei. Vor allem war die Kommunistische Partei ungehalten darüber, dass Brecht mit dem Stück der antikommunistischen Propaganda allerbeste Munition geliefert hatte. Die Zeitschrift "die Linkskurve" bemängelte: »man fühlt, dass er seine Kenntnisse nicht aus der Erfahrung schöpft, dass er lediglich von der Theorie her deduziert... aus einer unwirklichen Analyse der Voraussetzungen folgte die falsche Synthese ihrer politischen und künstlerischen Konsequenzen. In alldem spiegelt sich eine abstrakte Einstellung dem komplizierten Kampf und Erfahrungskennntnissen der Partei gegenüber...«²⁵. In einer anderen, zeitgenössischen Kritik hieß es: »das reine Wollen Brechts steht außer Frage. Aber der Sprung von der 'Dreigroschenoper' bis zum revolutionären 'Lehrstück' musste missglücken, weil dazwischen ein Hohlraum liegt, der nur durch wirkliche Verbundenheit mit der Arbeiterbewegung ausgefüllt werden kann. Manche Genossen meinen, dass man die Kritik der 'Maßnahme' um einige Pflöcke zurückstecken soll, damit Brecht auf seinem Wege zum Kommunismus nicht kopfscheu werde. Wir glauben, dass dieser Standpunkt verfehlt ist. So wünschenswert es ist, dass Brecht unserer Sache ganz gewonnen wird - tausendmal wichtiger ist die revolutionäre Erziehung der Masse. Auf ihrem Rücken sind Experimente, mögen sie noch so talentiert seien, unzulässig.«²⁶

In dieser Kritik aus dem Jahr 1930 liegt zugleich die Schwierigkeit Brechts mit dem Kommunismus begründet, die auch in späteren Jahren nie aufgehört hat. Die Kommunistische Partei - der Sowjetunion ebenso wie später der DDR - sah Brecht immer mit einem gewissen Misstrauen. Er, der Sohn bürgerlicher Eltern, ohne proletarische Herkunft und eigentlich ohne ernst zu nehmende marxistische Lehre, wurde nie unwidersprochen einer der ihren. Am schärfsten wurde die Kritik gegen die "Maßnahme" dort formuliert, wo die kommunistische Ideologie sich direkt betroffen fühlte. Der Marxist Alfred Kurella, der später Kulturfunktionär der SED in der DDR war, beispielsweise sprach davon, dass statt eines bolschewistischen Lehrstücks ein opportunistisches geschrieben worden sei. Die Gründe dafür seien einmal die künstliche Umwelt, in der das Stück spielte,

25 zit. Nach Esslin, Brecht s. 205

26

und dann die idealistische Auffassung, die durch das ganze Stück hindurch ging. Brecht wurde eine Haltung des „kleinbürgerlichen Revolutionärs“ vorgeworfen, der sich erst auf dem Wege der Annäherung an das revolutionäre Proletariat und den Kommunismus befunden hätte. Aber : »Der revolutionäre Dramatiker Brecht, der in seinen Werken nicht nur den Anschluss an die Idee des Kommunismus sondern auch den engen Kontakt mit der Bewegung sucht, für die er seine Stücke schreiben will, hat es bisher versäumt, sich mit der Massenbewegung der Agitprop-Truppen auch nur bekanntzumachen... Brecht glaubt sich im Besitz der Lehren des Kommunismus und das scheint ihm zu genügen um als Spezialist im Laboratorium revolutionärer Kunst zu schaffen.«²⁷

Brecht zog die Konsequenzen und schrieb eine Neufassung der „Maßnahme“. Aber auch die fand den eigenen Reihen wenig Beifall, im Gegenteil: in Moskau musste Brecht wiederum den Vorwurf hören, er habe aufgrund seines ausschließlich theoretischen Studiums des Marxismus-Leninismus und wegen der daraus resultierenden notwendigerweise mangelhaften praktischen Erfahrung etwas geschrieben, was in der Realität niemals geschehen könnte - nämlich die Hinrichtung eines Genossen der revolutionären Bewegung durch einen anderen Genossen. Wie wir aber wissen behielt hier der Autor Recht. Was in der „Maßnahme“ geschildert wird erinnert fatal an die stalinistischen Säuberungsprozesse der Dreißigerjahre, in denen die politischen Kommissare psychischen und physischen Terror sowie Liquidierungen gewissermaßen tagtäglich umsetzten. Vor den historischen Tatsachen wirkt diese Kritik äußerst peinlich. »Auf der anderen Seite konnte Kritik an der Maßnahme jedoch auch so aussehen: Mit der Intuition eines wahren Dichters hatte er, allen Behauptungen der Organe zum trotz, tatsächlich den wesentlichen inneren, moralischen Konflikts der Partei, ja aller totalitären Machtapparate überhaupt, erkannt und gestaltet. Bis zum heutigen Tage bleibt 'Die Maßnahme' die einzige große tragische Dichtung über das moralische Dilemma totalitäre Regime.«²⁸

Es gibt Zeugnisse aus den letzten Lebensjahren Brechts, aus denen hervorgeht, dass er später den Sinn der Lehrstücke nur noch darin sah, Trainingsübungen für geistige Athleten darzustellen. Und der Band 5 der Stücke, der erst nach seinem Tod erschienen ist, enthält eine bezeichnende Anmerkung zur „Maßnahme“ : »der Stückeschreiber hat Aufführungen der 'Maßnahme' immer wieder abgelehnt, da nur der Darsteller des jungen Genossen daraus lernen kann, und auch er nur, wenn er auch einen der Agitatoren darstellt und im

27 Alfred Kurella, Literatur der Weltrevolution, 1931 zit. aus Hecht, W.: Alles was Brecht ist 1997, S. 49

28 Esslin, M. 1962 Brecht, S. 206f.

Kontrollturm mitgesungen hat.«²⁹

man kann daraus durchaus schließen, dass Brecht zu seinem Versuch mit der „Maßnahme“ selbst als gescheitert betrachtete. Nicht zuletzt die Kritik der Partei, die Brecht nach seiner ganzen geistigen Herkunft unbegreiflich gewesen sein musste, mag die Abkehr der Stückeschreiber von den reinen Versuchen, dialektisches Theater zu schreiben, bewirkt haben. Kein anderes Stück nach der „Maßnahme“ beschäftigte sich noch so konsequent mit dem parteifördernden Verhalten der Genossen.

Die nächsten dramatischen Versuche Brechts zielten indessen in die Richtung, vom rein argumentativ-theoretisieren Lehrstücke wieder wegzukommen, und das eigentliche Anliegen, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Problem der revolutionären Arbeiterbewegung, in mehr szenischer Gestalt abzuhandeln.

-Eine von Brechts kürzesten Geschichten trägt den Titel: "Herr Keuner und der Tod". Sie lautet: "Herr Keuner mied Beerdigungen."-

6. Kritik der Lehrstücktheorie

Die Theaterwissenschaftlerin Margret Dietrich, pikanter Weise ehemals NSDAP Mitglied, schrieb lange nach dem Krieg zu Brecht das die »künstlerische Qualität seiner Werke dort nachlässt wo »Der politische Theoretiker und Doktrinär«(Königs Erläuterungen, Brecht, S. 97) durchbricht.«

Vielen Kritikern fiel und fällt es offenbar schwer sich von der politischen Ideologie zu lösen die so untrennbar mit dem Lehrstück-Stoff verbunden scheint. Hildegard Brenner spricht von einem »exemplarischen Versagen der Germanistik« (Brenner 1971 S. 101). Sie demonstriert anhand dogmatischer Textstellen (west-)deutscher Philologen, u.a. Herbert Lüthy, Jürgen Rühle, Hannah Arendt, wie sehr sich diese in den 'Feldzug' gegen Brecht einreihen, der eigentlich Teil einer antikommunistischen Politik gegen die DDR war. Doch Brenner argumentiert hier polemisch. In der DDR spitzte sich hingegen ein Streit um die Lehrstücktheorie so zu das Brecht boykottiert wurde, es hieß: dramatisches oder episches Theater, realistisches oder formalistisches Theater (Brechts Modell des darstellenden Theaters stand Stanislawski's, überaus erfolgreichem, Theater des Erlebens gegenüber). Als der Dramaturg Friedrich Wolf Brecht den Verzicht auf eine moralische Wandlung des

29 vgl. Brecht, Stücke V, S. 276

Helden vorwirft und somit die bewährten Bauformen des klassischen Dramas zu verraten; kontert dieser mit der Feststellung, dass das traditionelle Charakterdrama Der inneren Wandlung oft unrealistisch sei und schrieb: »Das wesentliche ist nicht, daß der Figur auf der Bühne die Augen geöffnet würden, sondern dem Zuschauer.«³⁰. Über Jahre kommt es zu keiner Einigung zwischen den Überlegungen wie und was Theater sein müsse. Die Lehrstückdiskussion scheint vor dem drohenden kalten Krieg festgefahren; Erst Autoren wie Reiner Steinweg, der den Brecht Ende der 70er ganz nah am Material aufrollt und ein unglaublich umfassendes Werk präsentiert treiben die Brecht-Forschungen wieder voran. Steinweg kommt dann auch zu dem Schluss: »mit der Gleichsetzung von Lehrstück-Lehre und Marxismus wäre der Anspruch an die relativ kurzen Lehrstücktexte auch entschieden überzogen, und Brecht erhebt ihn in der Lehrstücktheorie an keiner Stelle«³¹. Vielmehr sieht Steinweg im Lehrstück eine Trainingsmethode im dialektischen Denken. Durch die Darstellung von Verhaltensweisen, durch die Abbildung von Vorgängen und Handlungen werde bei den Spielenden eine ständige Dialektik von Verhalten und Denken ausgelöst. Auf diese Weise trügen die Lehrstücke dazu bei, eine neue Denkweise zu etablieren, mit der zugleich praktische Kenntnisse und »politischer Instinkt« vermittelt werden. Das Destillat von Steinwegs Forschung trug insofern zur Lehrstück-Problematik bei, als das er herausarbeitete, das es Brecht nicht vorwiegend um neue Darstellungsformen, sondern um eine neue Denkweise ging. 1974 noch fasst Ilja Fradkin zusammen: »Die Lehrstücke stellen eine Art Rezeptbuch für angewandte Moral dar. Jeder Gedanke wurde hier mit äußerster Konsequenz formuliert und dem Publikum als Fertigfabrikat, zum sofortigen Gebrauch dargeboten. Diese Stücke frappieren beim Lesen durch die Geschlossenheit und Originalität der Gedanken und die außerordentliche Folgerichtigkeit und Unerschütterlichkeit der logischen Argumente, und in diesem Sinne bereiten sie dem Leser einen großen intellektuellen Genuss. Und doch sind sie eher entwickelte Theoreme, die nach dem traditionellen Resümee 'was zu beweisen war' verlangen, als dramatische Werke, dazu berufen, durch ihre szenische Gestaltung auf den Zuschauer zu wirken. In diesen Stücken gibt es keine realistischen Charaktere, keine lebendigen Menschen mit individuellen menschlichen Zügen; an ihre Stelle sind rein konstruierte Figuren getreten, gewissermaßen mathematische Symbole, die nur im Zuge der Beweisführung Verwendung finden.«³²

30 Vgl. Brecht, Bertolt: Gesammelte Werke Band 17. Schriften zum Theater 3 (Zur Theorie des Lehrstücks), Frankfurt am Main 1967, S. 221-222

31 Steinweg Brechts Modell der Lehrstücke S. 109

32 Fradkin, I.: Bertolt Brecht, S. 130

Fradkin scheint den notwendigen gestalterischen Minimalismus zu bedauern den Brecht verlangt hat. Ein Jahr danach, 1975, betont der Ansatz von von Peter Beyersdorf die Bedeutung der Lehrstücke als Basis für die Entwicklung der viel-gespielten Werke: » Betrachtet man die Lehrstücke als eine Etappe auf dem Weg zu seinen späteren großen Dramen, wie Mutter Courage und ihre Kinder, der gute Mensch von Sezuan, Leben des Galilei oder Herr Puntilla und sein Knecht Matti, dann haben sie durchaus ihren Stellenwert. Es zeigt sich nämlich, dass Brecht über den Umweg der Lehrstücke jene Form der theatralischen Präsentation innerhalb des epischen Theaters gefunden hat, Die formal unendlich weit weg ist von den Stücke in der frühen Zeit wie z.B. „Baal“, „Trommeln in der Nacht“ oder im „Dickicht der Städte“- aber dennoch eine ureigene Form darstellen. Lehrstücke sind von der Idee des epischen Theaters nicht zu trennen.«³³

7. Zusammenfassung

"Zum Lehrstück fällt mir nichts ein. Die christliche Endzeit der Maßnahme ist abgelaufen. Es sind einsame Texte, die auf die Geschichte warten", hat Heiner Müller 1977 in einem Brief an den BRD-Lehrstück-Forscher Rainer Steinweg geschrieben. Laien und Schulensembles nahmen die Herausforderung dennoch an, sie in der jüngsten Vergangenheit auf die Bühne zu bringen; doch diente das dem Studium des Autors und der Befriedigung der Neugier, nicht der Existenzsicherung der Darsteller. Meiner Einschätzung nach wird politisches Theater, und als solches betrachte ich die Lehrstücke persönlich nicht zum positiven Ruf eines großen Hauses beitragen. Ein weiterer Grund das die Lehrstücke Brechts keine Renaissance erleben werden ist das die Stücke schließlich für Laien gedacht waren und der ausgebildete Schauspieler und Sänger sich unterfordert fühlen dürfte. Zweifellos hat Brecht den Philologen und Forschern harte Nüsse zum knacken gegeben. Betrachtet man die Fragmente werden Widersprüche deutlich, für besonders viel Verwirrung und Widerspruch hat die Äußerung gesort: »[...] prinzipiell sei für das Lehrstück kein Zuschauer nötig«. Besonders weil er seine Aussage später offenbar selbst revidiert hat, so schreib er 1926: »Ein Theater ohne Kontakt mit dem Publikum ist ein Nonsens.« Danach hat man immer wieder versucht, die Lehrstücktheorie neu zu interpretieren, es

33 Beyersdorf, Brecht S. 20

folgten mal mehr, mal weniger wissenschaftliche Diskussionen und Dispute. Aber auch wenn Brecht durch seine widerspruchsvollen und nicht exakten Bemerkungen viele Streitpunkte gesetzt und lebhaft Diskussionen hervorgebracht hat, kann man doch ohne weiteres mit Hochachtung eingestehen, daß er durch seine Theatertheorie und seine Dramaturgie Großes für Schauspielkunst und Wissenschaft leistete.

Z: „War Brecht unfehlbar?“

W: „Wie alle großen Philosophen konnte Brecht sich hinreißend irren. Er hat schreckliche Sachen über O'Casey gesagt. Zum Beispiel, daß dieser "ein katholischer Nihilist" sei. Allerdings änderte er seine Meinung, als er O'Casey wirklich las [...]. "Faust" war für ihn "eine unerträgliche Bildungsrevue", bis er, den "Urfaust" inszenierend, in "Goethinger" den Gipfel des "Sturm und Drang" entdeckte, was zu seiner Faust-Analyse führte, die bis heute unübertroffen ist. Seine Irrtümer waren weit anregender als die Wahrheiten manch anderer Leute.“

– 2005 Aus einem Interview mit Manfred Wekwerth
Regisseur und ehem. Assistent am BE
gefunden auf: <http://www.manfredwekwerth.de/brechttheater2006.html>

7. Literaturverzeichnis

Bücher:

Arnold, H.L. (Hrsg.): Text+Kritik Sonderband. Bertolt Brecht II
1973 ext+kritik GmbH, München, 2. revidierte Auflage

Backes, D.: Die erste Kunst ist die Beobachtungskunst – Brecht und der sozialistische Realismus. 1981 Karin Kramer Verlag, Berlin, 1. Auflage

Benjamin, W. (1990): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [zuerst 1936] In ders.: Gesammelte Schriften. I-2. (Hrsg.) v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main

Beyersdorf, P.: Bertolt Brecht. Die heilige Johanne der Schlachthöfe, Der Ja-Sager – Der Neinsager, Anmerkungen und Untersuchungen.
1984 Joachim Beyer Verlag, Hollfeld/Ofr., 3. Auflage

Brecht, B. [Hrsg. in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann]: Schriften zum Theater III, gesammelte Werke in 20 Bänden,
1973 Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.

Brecht, B.: Die Maßnahme. Zwei Fassungen, Anmerkungen
1998, Edition Suhrkamp, Band 2058, 5. Auflage

Grimm, R.: Episches Theater
1966, Kiepenheuer & Witsch GmbH, 1. Auflage

Hecht, W.: Alles was Brecht ist - Fakten - Kommentare - Meinungen – Bilder
1997 Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1. Auflage

Knopf, J.: Bertolt Brecht.
2000 Phillip Reclam jun. Verlag Stuttgart

Neis, E.: Königs Erläuterungen und Materialien - Bertolt Brecht. Lehrstücke
1976 C. Bange Verlag, Hollfeld/Ofr.

Steinweg, R.: Brechts Modell der Lehrstücke Zeugnisse. Diskussionen, Erfahrungen.
1976 Edition Suhrkamp 751, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, Erstausgabe

Tragelehn, B. K. (Hrsg.): Bertolt Brecht Lehrstücke.
1978 Phillip Reclam jun. Verlag, Leipzig, 1. Auflage

Zuckmayer, C.: Als wär's ein Stück von mir.
1966, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main

Internet:

2006

<http://www.delicatessen.org/brecht.html>
(Zugriff: 17.12.2009, 21.00 MEZ)

Rijkhoek, G.: Brechts gespaltenes verhältnis zur DDR, 09.08.2006
<http://www.epochtimes.de/articles/2006/08/09/43780.html>
(Zugriff: 18.12.2009, 2.43 MEZ !!)

ursp. Von Brecht zitiert, versch. Werke
<http://home.arcor.de/richardt/3-16.htm>
(Zugriff: 16.12.2009 22.00 MEZ)

Wekwerth, M.: Politisches Theater und Philosophie der Praxis, 23.11.2005
<http://www.manfredwekwerth.de/brechttheater2006.html>
(Zugriff: 09.11.2009, 22.00 MEZ)

Boedecker, S.: BENZIN IN CHAMPAGNERFLASCHEN, 01.10.2003
<http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelspecial/d-28731640.html>
(Zugriff: 10.12.2009, 19.00 MEZ)

Subik, C.: 2. Verfremdung
<http://www.sammelpunkt.philo.at:8080/79/1/brecht2.html>
(Zugriff: 29.11.2009)

Wunderlich, D.: Bertolt Brecht Biografie, 2006
http://www.dieterwunderlich.de/Bertolt_Brecht.htm
(Zugriff: 09.11.2009 ~22.00 MEZ)